



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**MULHERES NEGRAS: TRADIÇÕES ORAIS, ARTES, OFÍCIOS E
IDENTIDADES**

JACQUELINE LARANJA LEAL MARCELINO

VITÓRIA
2016

JACQUELINE LARANJA LEAL MARCELINO

**MULHERES NEGRAS: TRADIÇÕES ORAIS, ARTES, OFÍCIOS E
IDENTIDADES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Doutorado em Letras, do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de doutor.

Orientadora: Profa. Dra. Stelamaris Coser

**VITÓRIA
2016**

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Biblioteca setorial do Centro de Ciências Humanas e Naturais,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

M314m Marcelino, Jacqueline Laranja Leal, 1964-
 Mulheres negras : tradições orais, artes, ofícios e identidades /
 Jacqueline Laranja Leal. – 2016.
 231 f.

 Orientadora: Stelamaris Coser.
 Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito
 Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

 1. Literatura africana. 2. Mulheres negras na literatura. 3. Negras –
 Identidade racial. 4. Memória na literatural. I. Coser, Stelamaris. II.
 Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e
 Naturais. III. Título.

CDU: 82

JACQUELINE LARANJA LEAL MARCELINO

**MULHERES NEGRAS: TRADIÇÕES ORAIS, ARTES, OFÍCIOS E
IDENTIDADES**

Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras, na área de concentração Estudos Literários.

Aprovada em ____ de _____ de ____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Stelamaris Coser
Orientadora - Universidade Federal do Espírito Santo

Profa. Dra. Jurema Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo

Profa. Dra. Michele Freire Schiffler
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Paulo Roberto de Souza Dutra
Stephen F Austin State University

Prof. Dr. Eduardo Fernando Baunilha
Secretaria Municipal de Educação – Cariacica

Profa. Dra. Mirtis Caser
Universidade Federal do Espírito Santo – Suplente

Profa. Dra. Ana Beatriz Gonçalves
Universidade Federal de Juiz de Fora – Suplente

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela proteção e pelos caminhos que me permitiu percorrer para chegar até aqui.

Às mulheres negras, pela inspiração, pelo tanto que ensinam.

Aos meus queridos avós.

A meus pais, Jayme e Ondina, pelo exemplo de amor e dedicação à família.

A meus filhos, André, Miguel e Matheus, pelo amor que revigora.

A José Carlos Gonçalves, pelo apoio e carinho incondicional.

A todos os meus amigos e a todos que contribuíram direta ou indiretamente para este trabalho.

À Prof. Stelamaris Coser, pela orientação cuidadosa e sensível.

À Prof. Jurema Oliveira, pelos ricos ensinamentos sobre africanidades, que tanto me inspiram.

Ao Prof. Amarino Queiroz pelos livros sugeridos e pelo empréstimo de *O conto Moçambicano* que apesar de não ser citado, contribuiu muito para eu conhecer melhor a literatura moçambicana.

Aos professores Jorge Nascimento e Michele Schiffler pelas valiosas contribuições na qualificação.

Ao Departamento de Pós-Graduação em Letras da UFES, pela acolhida.

Aos meus colegas do colegiado de Letras Inglês da UNEB, pela torcida e companheirismo.

À UNEB, Universidade do Estado da Bahia, pelo apoio financeiro e incentivo.

Dedico este trabalho

À memória de minha avó, Alzina Leal,
afro-brasileira, contadora de estórias,
costureira de bonecas de pano...
artista do cotidiano!

Eu tenho em mim memórias que vêm da
matéria de que fui feita.

(HURSTON, 1987)

A nossa escrevivência não pode ser lida como
histórias para “ninar os da casa grande” e sim
para incomodá-los em seus sonos injustos.

(EVARISTO, 2007)

Ser artista e mulher negra, ainda hoje, reduz
nossa condição em muitos aspectos, ao invés
de elevá-la; e, ainda assim, artistas seremos.

(WALKER, 1983)

RESUMO

Sob uma perspectiva comparatista, analisam-se as oralidades das tradições africanas e as artes/ofícios como elementos constituintes das identidades de mulheres negras, protagonistas dos romances: *The Color Purple / A cor púrpura* (1986), de Alice Walker (afro-americana); *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo (afro-brasileira); e *Niketche: uma história de poligamia* (2004), de Paulina Chiziane (africana de Moçambique). São privilegiadas questões de gênero e etnia, contextualizadas e problematizadas com o apoio de referencial histórico, dos estudos feministas e pós-coloniais. As narrativas selecionadas e suas protagonistas se tangenciam através de memórias de escravidão e/ou colonização que impactaram os africanos e seus descendentes, mas não apenas isso. Compreende-se que as representações de oralidades nas três narrativas indicam o apreço das personagens pelo retorno ao passado como forma de autoconhecimento, e pela preservação de suas origens e tradições como forma de resistência. A correlação existente entre as mulheres negras e suas artes e ofícios do cotidiano, por sua vez, marca um saber/fazer transmitido de geração em geração. Esses constituintes identitários apresentam forte ligação com memória e ancestralidade, porém sem essencialização; as personagens necessitam conhecer suas origens para, com essa base e força, (re)elaborar suas identidades.

Palavras-chave: Artes e ofícios. Identidades. Mulheres negras. Tradições Orais.

ABSTRACT

From a comparative perspective, the orality of the African traditions and the arts / works are analyzed as constituents of the identities of black women, protagonists of the novels: *The Color Purple* (1986), by Alice Walker (African-American); *Ponciá Vicêncio* (2003), by Conceição Evaristo (Afro-Brazilian); and *Niketche: a history of polygamy* (2004), by Paulina Chiziane (African of Mozambique). Gender and ethnicity issues are privileged, contextualized and problematized with the support of historical reference, of feminist and postcolonial studies. The selected narratives and their protagonists tangentialize themselves through memories of slavery and / or colonization that impacted the African and their descendants, but not only that. It is understood that representations of oralities in the three narratives indicate the appreciation of the characters for the return to the past as a form of self-knowledge, and for the preservation of their origins and traditions as a form of resistance. The correlation between black women and their everyday arts and works, in its turn, mark a know-how transmitted from generation to generation. These constituents have a strong connection with memory and ancestry, but without essentialization; the characters need to know their origins in order to (re) elaborate their identities with this basis and strength.

Keywords: Arts and works. Identities. Black women. Oral Traditions.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

CN	<i>Cadernos Negros</i>
DF	Destacamento Feminino
FRELIMO	Frente de Libertação de Moçambique
IEMG	Instituto de Educação de Minas Gerais
IES	Instituições de Ensino Superior
IFMG	Instituto Federal de Minas Gerais
LALN	Luta Armada de Libertação Nacional
OMM	Organização da Mulher Moçambicana
OMS	Organização Mundial de Saúde
PUC	Pontifícia Universidade Católica
STIWA	<i>Social Transformation Including Women in Africa</i>
UEL	Universidade Estadual de Londrina
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNEB	Universidade do Estado da Bahia
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 IDENTIDADES & QUESTÕES DE GÊNERO: A COR PÚRPURA, PONCIÁ VICÊNCIO E NIKETCHE	27
1.1 QUESTÕES DE GÊNERO E FEMINISMOS.....	28
1.2 CONSTRUÇÕES DA IDENTIDADE.....	39
1.3 O EMPODERAMENTO DE CELIE.....	46
1.4 O PROTAGONISMO DE PONCIÁ.....	58
1.5 O DESPERTAR DE RAMI.....	70
2 ORALIDADES EM WALKER, EVARISTO E CHIZIANE.....	85
2.1 TRADIÇÕES ORAIS DE MATRIZES AFRICANAS.....	85
2.2 VOZES, SONS E RITOS EM A COR PÚRPURA.....	95
2.3 CANTOS, RITUAIS E HISTÓRIAS EM PONCIÁ VICÊNCIO.....	117
2.4 PROVÉRBIOS, HISTÓRIAS E MAIS EM NIKETCHE:.....	136
3 MULHERES NEGRAS, ARTES E OFÍCIOS.....	164
3.1 A COLCHA DE RETALHOS E A COSTURA EM A COR PÚRPURA.....	164
3.2 A ARTE DE MODELAR O BARRO EM PONCIÁ VICÊNCIO.....	173
3.3 AS HABILIDADES COMERCIAIS EM NIKETCHE.....	188
CONCLUSÃO.....	202
REFERÊNCIAS.....	209
ANEXOS.....	217
ANEXO A: Mais histórias em <i>A cor púrpura</i>	217
ANEXO B: <i>Black English</i>	224
ANEXO C: Glossário da narrativa <i>Niketche</i>	227
ANEXO D: Lenda Nanã.....	230

INTRODUÇÃO

Este estudo desenvolve-se a partir de obras ficcionais de autoria feminina, selecionadas entre literatura africana contemporânea e as da diáspora africana nas Américas, e estrutura-se na imbricação de dois eixos majoritários: oralidades e artes/ofícios, como constituintes identitários de protagonistas negras na literatura.

As oralidades e artes/ofícios nas obras selecionadas: *A cor púrpura* (1986), da escritora afro-americana Alice Walker, *Ponciá Vicêncio* (2003), da afro-brasileira Conceição Evaristo e *Niketche: uma história de Poligamia* (2004), da moçambicana Paulina Chiziane, serão estudadas de acordo com a perspectiva de estudos comparatistas, contrastando-se as narrativas e esses aspectos identitários das protagonistas que estão inseridos em diferentes realidades e culturas, bem como em contextos sócio-históricos diversos. Em toda a análise serão privilegiadas as questões de gênero, buscando apoio teórico nos estudos pós-coloniais em associação a estudos feministas de diferentes abordagens.

A pesquisa justifica-se devido à relevância das narrativas de Alice Walker, Conceição Evaristo e Paulina Chiziane para potencializar e dar visibilidade às múltiplas identidades femininas negras no mundo contemporâneo. O primeiro grande ponto de convergência entre as três escritoras selecionadas e suas respectivas personagens encontra-se na herança de matrizes africanas e o segundo, na denúncia que as autoras promovem quanto à marginalização vivenciada de maneiras diversas por mulheres, sobretudo as negras.

O tema da(s) identidade(s) feminina(s) negra(s), que percorre os romances investigados, permitirá o desenvolvimento da análise do papel das oralidades e das artes e ofícios na constituição identitária de diferentes protagonistas negras em espaços geográficos distintos, considerando que, em cada obra, tanto a presença de oralidades na perspectiva da tradição oral africana, quanto as artes e ofícios das protagonistas têm grande relevância.

Um aspecto que subjaz ao tema desta tese é a condição de subalternidade das mulheres em sociedades onde, historicamente, os homens exercem o poder tanto no espaço público quanto nas famílias, mantendo assim controle sobre a vida de seus pares femininos, sejam elas suas colegas de trabalho, funcionárias, esposas, irmãs ou filhas, por meio das tradições machistas, do uso da força bruta ou mesmo de leis ou crenças

religiosas. Se as mulheres no ocidente, de um modo geral, são vítimas de opressão, as negras no Brasil e em parte das Américas são ainda mais oprimidas, pois sofrem discriminações tanto na vida privada quanto na vida pública, pela sua condição negro-feminina. Já na África Subsaariana, onde o poder é negro, a subalternidade das africanas na maioria das vezes está relacionada a questões de gênero e às crenças e tradições nas quais as meninas são socializadas para casarem e serem mães, sendo muitas vezes negado a elas o acesso a estudos.

A escolha do tema e *corpus* literário deve-se à minha experiência como professora de literatura nos últimos anos. Graduada em Letras com habilitação em Inglês, Língua e Literaturas de Língua Inglesa, só a partir de 2009 passei a lecionar especificamente literatura, ao assumir a cadeira de Estudos Literários na Universidade do Estado da Bahia, no *Campus X*, em Teixeira de Freitas, sul da Bahia.

Dentre os vários autores com os quais tenho trabalhado, percebi um grande interesse e identificação por parte de minhas turmas com as narrativas da escritora negra dos Estados Unidos, Alice Walker. Os grupos para as quais tenho lecionado são compostos por grande número de jovens afrodescendentes, sendo que as mulheres são a maioria e, entre outros escritores estudados, as alunas, de modo geral, mostram-se especialmente envolvidas com os textos de Walker. As discussões acaloradas promovidas por essas narrativas e a participação voluntária de cada discente demonstram uma trajetória crescente de prática reflexiva, conscientização e empoderamento desses jovens.

O interesse demonstrado por meus alunos pelas narrativas de Alice Walker fica evidente, tanto por sua identificação com os temas costurados pela autora, quanto pela escolha de textos de Walker para seus projetos de leitura, que têm sido desenvolvidos como atividade avaliativa da disciplina literatura norte-americana contemporânea.

Além dessas observações, feitas a partir da minha prática docente, concorreu, ainda, para delinear meu objeto de pesquisa, o fato de Alice Walker ser também uma das minhas escritoras preferidas. Hoje, pelo mundo todo e também em nosso país, há expressivas escritoras negras que, cada vez mais, vêm ganhando espaço e voz. Por isso, achei importante optar pelo desenvolvimento de mais dois vértices nesta tese, criando um diálogo triangular entre Alice Walker, Conceição Evaristo e Paulina Chiziane.

O segundo vértice se erige a partir da escritora afro-brasileira Conceição Evaristo, que, apesar de ter uma grande produção literária, sempre enfrentou muitas adversidades, inclusive as pertinentes a questões de racismo. Evaristo é hoje uma autora conhecida por

pesquisadores que estudam a diáspora negra, e vem despertando um interesse acadêmico crescente, tanto no Brasil como no exterior. Sua obra tem gerado artigos, dissertações e teses, e esse interesse vem consolidando o lugar ocupado por essa escritora na academia e no sistema de literatura afro-brasileira. Pode-se dizer que seu reconhecimento junto ao público em geral ainda é pequeno, mas esse panorama vem se modificando particularmente desde que seu primeiro romance, *Ponciá Vicêncio* (2003), começou a ser indicado como leitura obrigatória nos exames vestibulares de renomadas IES brasileiras, como o IFMG, a UFMG, a UEL, a UERJ, a UFBA, dentre outras.

Como as duas primeiras escritoras negras escolhidas para esta tese, Walker e Evaristo, são autoras da diáspora africana – uma, da América do Norte, e outra, da América do Sul –, pensei em um terceiro vértice para tornar o estudo mais plural, sendo então eleita a escritora Paulina Chiziane, de Moçambique, país africano que também viveu uma experiência colonial. Acredito que essa tríade de escritoras negras contemporâneas muito tem a colaborar para uma melhor compreensão da heterogeneidade da categoria ‘mulheres negras’, que, como qualquer grupo humano, muito se modifica a partir de suas vivências, interações e deslocamentos. Além disso, creio que o estudo comparativo das tradições orais africanas e das artes/ofícios presentes nas narrativas de três escritoras de pontos geográficos distintos, que compartilham heranças ancestrais, propicia maior consciência a respeito das contribuições culturais de africanos e de descendentes de africanos tanto em nosso país quanto no mundo.

Espero que esta pesquisa possa contribuir para que os brasileiros conheçam melhor as culturas de matrizes africanas, despertando inclusive para a importância das tradições ancestrais dessas matrizes, tradições, essas, que por serem dinâmicas e moventes, estão sujeitas a hibridismos e constantes ressignificações, participando visceralmente na formação de nossa identidade.

Entendo ainda que este estudo proporcionará aos leitores, via estudos literários, o envolvimento com outras narrativas que não as hegemônicas, que apresentam aspectos culturais e históricos relativos à África e à diáspora, em consonância com os objetivos da lei 10. 639, de 2003, que tornou obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileiras e africanas como uma justa estratégia para não reproduzir a invisibilidade e o silenciamento sempre impostos aos negros e seus descendentes, inclusive pela falta de políticas de acolhimento e inclusão, as quais se faziam necessárias desde a era colonial.

A ordem proposta para a apresentação das três escritoras segue a sequência de como a obra de cada uma ganhou significados para mim, na prática de sala de aula, culminando com a literatura africana, mais recente campo de estudo a que tenho me dedicado. Como primeira autora, trago a escritora afro-americana Alice Walker, tendo como *corpus* desta pesquisa a obra *The Color Purple* [A cor púrpura].

Caçula dos oito filhos de Willie Lee Walker, um meeiro e produtor de leite, e Minnie Tallulah, que trabalhava nas plantações de algodão e posteriormente como doméstica, Alice Walker nasceu em Eatonton, Georgia, em 1944. Sua mãe, em seu tempo livre, apreciava cultivar flores e cuidar de seu jardim e, à noite, dedicava-se a fazer colchas de retalhos para aquecer a família no inverno. Walker (1983) revelou que tanto seu pai quanto sua mãe eram excelentes contadores de histórias e sempre o faziam com riqueza metafórica. A autora admite inclusive que muito do que escreve é fortemente influenciado pelos contos e relatos ouvidos na infância, o que demonstra o gosto de narrar pelo exemplo dos pais e a prática de contar de geração para geração, o que remete à tradição oral africana.

A família de Alice Walker não tinha condições financeiras para lhe proporcionar o ingresso em uma universidade (KRAMER, 1995). No entanto, por ser uma excelente aluna e devido à cegueira parcial provocada por um acidente quando criança, ela conseguiu uma bolsa de estudos para o Spelman College, em Atlanta. Depois de um ano ali, Walker conseguiu outra bolsa de estudos que permitiu sua transferência para o Sarah Lawrence College em Bronxville, Nova York. Nessa nova instituição, Walker recebeu ainda mais incentivos para sua escrita e sentia-se mais livre. Uma grande diferença entre as duas instituições era que Spelman era uma universidade só para negros, enquanto em Sarah Lawrence Alice Walker estava entre os seis únicos alunos afro-americanos matriculados.

Graças ao auxílio financeiro de uma associação de mulheres de igrejas afro-americanas, Walker, aos dezoito anos, juntamente com uma colega da universidade, pode viajar pela primeira vez ao exterior. Em 1962, as universitárias foram para a Finlândia, para participarem do Festival Juvenil Mundial da Paz, em Helsinki. Antes da viagem elas encontraram-se com Coretta Scott King, esposa de Martin Luther King, uma mulher muito atuante no movimento pela paz. Naquela oportunidade, Walker também visitou a Rússia e, influenciada por Martin Luther King e sua esposa, logo se posicionou a favor da paz mundial, colocando-se contrária às ideias de guerra e violência em seu país.

Em 1964, aos vinte anos, Walker visitou a África pela primeira vez, favorecida por uma bolsa de estudos que lhe possibilitou passar as férias de verão no Quênia, onde ajudou a construir uma escola e teve a oportunidade de entrar em contato com a cultura africana. Ao retornar da África viveu um período de muitas dificuldades principalmente por se encontrar grávida. Esta gravidez inesperada a fez pensar em suicídio por não ter com quem contar. Ficou abatida e doente, mas por fim, com a ajuda de colegas, conseguiu ser submetida a um aborto com assistência médica e pode concluir seus estudos.

Depois de formada, morou em diferentes lugares em seu país. Em 1966 mudou-se para Mississippi, um dos estados mais racistas do sul dos Estados Unidos, onde se apaixonou por um estudante de direito branco, chamado Mel Leventhal. No entanto, pouco tempo depois, ele decidiu seguir para Nova Iorque e Walker o acompanhou. Assim que Leventhal se graduou, o casal retornou a Mississippi onde fixaram residência. Segundo a própria Walker (1984), lá ela conheceu histórias pungentes e foi onde ela se deu conta, como relata no ensaio *In search of our mothers' gardens*, que queria falar sobre os seres mais oprimidos que conhecia: as mulheres negras.

A cor púrpura rendeu a Alice Walker o *Pulitzer Prize*, em 1983, prêmio que lhe conferiu grande notoriedade. Esse romance tornou-se um *best-seller* e objeto de estudo em aulas de diversos campos do conhecimento, como literatura, história e sociologia, dentre outros, por abarcar temas contemporâneos e polêmicos, tais como violência familiar, incesto, racismo, sexismo, lesbianismo e mutilação genital feminina.¹ Essa narrativa desvela a história de vida da personagem Celie, a partir dos seus quatorze anos.

Trata-se de uma menina a quem é imposto o silêncio pelo homem que ela acreditava ser seu pai e por parte de quem sofreu abuso sexual. Ele a silencia ao ameaçá-la dizendo que ela só poderia contar o acontecido a Deus, pois, se contasse a qualquer outro, sua mãe morreria. Escrever cartas a Deus passa a ser a forma de resistência encontrada por Celie para “ser” e viver quando é concedida em casamento pelo padrasto a um homem branco, mais velho e violento, chamado Albert, a quem ela só chama de Sinhô.

Metaforicamente, a vida de Celie rememora a condição de escravidão sob vários aspectos: por ela ter sido estuprada várias vezes em sua própria casa, por ter seus filhos vendidos e separados dela, por lhe ter sido negada a continuação dos estudos com o falso argumento de que ela não aprendia. Porém, sua situação é ainda mais trágica devido ao

¹ Alice Walker Biography: Author, Civil Rights Activist, Women's Rights Activist. (Biography.com Editors, 2013)

responsável por essas barbáries ter sido seu padrasto, um homem negro como ela, chamando atenção então para a violência doméstica entre os afrodescendentes.

A cor púrpura, na sua estrutura, é um romance epistolar que pode ser dividido em duas partes. As cartas, como um todo, funcionam como suporte para trazer à tona histórias que vão se encadeando e mesclando com os acontecimentos diários. A primeira parte apresenta cartas endereçadas a Deus escritas por Celie, a protagonista afro-americana.

A segunda parte apresenta cartas de Nettie, irmã de Celie, escritas durante o tempo em que a primeira morou na África. Essas correspondências poderiam estabelecer um canal de resgate das raízes ancestrais que Nettie estava conhecendo na África e queria compartilhar com sua irmã que vivia nos Estados Unidos. No entanto, por muito tempo, esse canal foi bloqueado, porque as cartas foram receptadas pelo marido de Celie, atitude que configura uma metáfora do silenciamento, por subtrair informações e por impedir que a ‘voz’ de Nettie chegasse a sua irmã. Celie só veio tomar conhecimento da existência dessas cartas e ter acesso a elas tempos depois, graças à ajuda de Docí, uma mulher à frente do seu tempo.

A segunda escritora referenciada neste estudo é a afro-brasileira Maria da Conceição Evaristo de Brito, ou Conceição Evaristo, que nasceu em uma favela na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1946. Filha e sobrinha de lavadeiras, poderia ter sido mais uma nesse ofício, como queriam as patroas de sua mãe, que questionavam o porquê “daquela” menina estudar tanto. Mesmo gostando de livros, Evaristo começou a trabalhar com oito anos, ajudando tanto a lavar roupas como acompanhando sua mãe e tia a buscar e entregar trouxas de roupas nas casas das patroas.

No artigo *Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita*, Conceição Evaristo (2007) relata como as mãos de lavadeira de sua mãe a guiaram na aquisição da escrita. Descreve como se encantou com a prática de sua mãe de, em dias de chuva, desenhar com um graveto o sol no chão, “um ritual de uma escrita” (EVARISTO, 2007, p.16), o que era feito como uma simpatia para o sol aparecer e secar as roupas que tinham de ser entregues. Ela, criança, temia o momento constrangedor em que o rol de roupas era lido e checado pelas patroas e destaca que essa foi sua primeira experiência do poder da escrita.

Evaristo sempre se destacou na escola, mesmo tendo de conciliar trabalho e estudos. Em 1971, concluiu o Curso Normal no IEMG e, em 1973, mudou-se para o Rio de Janeiro, por ter sido aprovada em concurso para professora primária. No Rio de Janeiro,

sempre estudando, escrevendo e lecionando, conseguiu graduar-se em Letras na UFRJ e, posteriormente, conquistou o grau de mestre em Literatura Brasileira pela PUC (1996) e de doutora pela UFF (2011). Como autora, ela tem uma relevante e expressiva produção que inclui poesia, prosa e ensaios, tendo se tornado conhecida, principalmente, através de publicações em livros na série *Cadernos Negros*².

Muitos trabalhos da autora já foram traduzidos para os idiomas alemão, inglês e francês e a recepção dos pesquisadores estrangeiros desde 1990 tem sido muito positiva. Em 2007, o romance *Ponciá Vicêncio* foi publicado em inglês, nos Estados Unidos. Traduzido por Paloma Martinez Cruz, manteve o nome original. Em 2015, o romance foi publicado em francês. Traduzido por Patrick Schmidt, leva o título *L'histoire de Ponciá*. Está para ser lançada no México a versão dessa obra em espanhol. (COSER, 2016, no prelo).

Ponciá Vicêncio é também a obra de Evaristo eleita para este estudo. Conta a trajetória da personagem homônima, da infância à maturidade, em busca de conhecer sua própria história, mas ansiando viver um futuro diferente do vivido pelos seus pais e outros ancestrais. Quando criança, Ponciá vivia com os pais e seu irmão mais velho, em uma propriedade rural que havia pertencido a um coronel chamado Vicêncio. Tanto a protagonista Ponciá quanto seus familiares – sua mãe, Maria Vicêncio, seu irmão, Luandi José Vicêncio, e seu avô paterno, Vô Vicêncio têm o sobrenome desse coronel, não por parentesco com o próprio, mas porque o Coronel Vicêncio e seus descendentes atribuíam seu sobrenome aos negros escravizados em suas fazendas, para que ficassem marcados como propriedade da família, conforme era costume na época.

Por meio da trajetória de Ponciá, Conceição Evaristo conta o vivido em tempos de escravidão e pós-escravidão, na perspectiva de uma afrodescendente que ouviu relatos em família dos tempos de escravidão e buscou a história do seu povo, com ousadia e coragem. A narrativa vai evidenciando, via *flashbacks* de memórias da personagem, que a voz do africano escravizado e de seus descendentes sempre foi silenciada, prevalecendo a versão dos homens brancos a quem serviam.

Essa narrativa configura-se como uma denúncia da herança escravocrata que insiste em negar melhores oportunidades aos afrodescendentes em uma sociedade que

² Os *Cadernos Negros* têm sido um importante veículo para dar visibilidade à literatura negra. O primeiro volume da série surgiu em 1978. Desde então, vem sendo lançada uma edição por ano, com a participação de autores afro-brasileiros de vários estados do Brasil. (RIBEIRO; BARBOSA, 2008).

tentou camuflar o preconceito racial, propagando o mito da democracia racial, como se a abolição da escravatura tivesse ocorrido de forma real e plena, como se os negros não mais escravizados estivessem usufruindo, a partir de então, de chances reais de se integrarem naturalmente à dinâmica de um país não mais escravocrata.

Ao decidir migrar sozinha para a cidade, aos dezenove anos, Ponciá mostra sua determinação em não se conformar com o destino de exclusão reservado aos africanos e seus descendentes no povoado negro e posiciona-se também contra o enraizado preconceito racial que perpetua a discriminação dos afrodescendentes, pois já sabia que, apesar de reconhecer a capacidade igualitária dos negros, o colonizador não estava disposto a permitir sua ascensão social ou econômica, como ela compreendeu ao se lembrar do episódio que ouviu contar que certa vez o coronelzinho começou a ensinar seu pai, então menino, a ler e esse: "Em pouco tempo reconhecia todas as letras. Quando sinhô-moço se certificou de que o negro aprendia, parou a brincadeira. Negro aprendia sim! **Mas o que o negro ia fazer com o saber de branco?**" (EVARISTO, 2003, p. 18, grifo nosso).

Ponciá entendeu que a motivação do coronelzinho em ensinar foi mera curiosidade, mas ao ver que o negrinho aprendia, optou por parar de dar aulas a ele. A pergunta do coronelzinho na verdade indica que o saber de branco não teria serventia para o negro, era um alerta de que os brancos não dariam oportunidade de aprendizagem aos afrodescendentes porque não desejavam a ascensão dos mesmos.

Paulina Chiziane completa a tríade de escritoras negras analisadas nesta tese. Nasceu em quatro de junho de 1955, na área rural em Manjacaze, província de Gaza, ao sul de Moçambique, na África, região em que viveu até os sete anos de idade e onde aprendeu sua língua materna, o *chope*.

Segundo a socióloga Iolanda Barros (2013), Chiziane mudou-se para Maputo, capital de Moçambique, a fim de estudar. Em Maputo, aprendeu a expressar-se em *ronga*, língua nativa daquela cidade, sendo que só foi aprender a língua portuguesa no novo ambiente escolar. É neta de uma contadora de histórias, como tem orgulho de mencionar, destacando que foi com sua avó que aprendeu as narrativas simples e cativantes que tratam do cotidiano do povo de seu país³.

Chiziane rejeita o título de escritora e declara sua opção por registrar em seus textos uma forma de narrar que se aproxima da narrativa oral, especialmente preocupada em

³ Depoimento de Paulina Chiziane na contracapa de Niketche, Lisboa: Caminho, 2002

marcar sua posição de contadora de acontecimentos. Porém, apesar de se intitular contadora de histórias por tradição, como escritora, Chiziane demonstra a busca pela harmonia entre o legado das formas orais e a absorção de outros modelos de escrita.

Além de escrever, Chiziane sempre foi politicamente ativa. Na juventude, década de 70, ela foi membro da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), tendo participado ativamente na luta pela independência de seu país. Em 1976, em Maputo, Chiziane iniciou o curso de Linguística na Universidade Eduardo Mondlane, a mais antiga e também referência entre as universidades do país, entretanto, não chegou a finalizar sua graduação⁴.

Começou suas atividades literárias oficialmente em 1984, com a publicação de contos na imprensa de Moçambique. Em 1990, publicou o seu primeiro livro: *Balada de amor ao vento*, tornando-se a primeira mulher moçambicana a publicar um romance.

Dentre seus romances, escolhi *Niketche: uma história de poligamia* para integrar este estudo. A história se passa na área urbana de Moçambique onde vive a protagonista Maria Rami, uma mulher de etnia ronga. Após 20 anos de casamento, essa senhora descobre que seu marido Tony tem outras mulheres e filhos. Ela descobre sucessivamente quatro amantes de seu marido, oriundas de culturas diferentes. Apenas Julieta era do sul de Moçambique; como a própria Rami; as demais eram do norte e se chamavam Luísa (etnia *xingondo*), Saly (etnia *maconde*) e Mauá (etnia *macua*).

Para compreender um pouco dessas várias etnias destacadas, que convivem com povos de várias procedências que se fixaram em Moçambique, importa saber que os povos autóctones que habitam atualmente Moçambique são incluídos no grande grupo dos Bantu, que povoa quase toda a África ao sul do Sahara, havendo, dentro desse grupo muitas subdivisões ou etnias.

O antropólogo Jorge Dias (1964), esclarece que os macondes são originários da África oriental e se fixaram numa zona a sul do Lago Niassa, ao norte de Moçambique. Dias (1964), adverte que pouco se sabe acerca da origem desse povo devido, provavelmente à ausência de organização tribal, mas esclarece que os macondes sustentam a descendência matrilinear. Os filhos pertencem à linhagem da mãe, porém são subordinados ao irmão mais velho desta e, assim sendo, não se trata de matriarcado, visto que em cada grupo familiar é o homem (tio materno) quem manda nos demais membros

⁴ Paulina Chiziane: biografia. Portal da Literatura, 2014.

familiares. Acrescenta ainda que o matrimônio maconde admite tanto a monogamia quanto a poligamia.

Quanto ao povo macua, o antropólogo Francisco Lerma Martinez (1989) destaca que se trata do povo mais numeroso dos que integram Moçambique, embora ainda seja pouco conhecido. Os macuas são originários da região centro-africana, dos grandes lagos e selvas ao sul do continente. Eles migraram para a região Austral à procura de terras que fossem propícias para a agricultura. Atualmente os macuas se concentram ao norte de Moçambique e, assim como os macondes, sustentam a descendência matrilinear e admitem tanto a monogamia quanto a poligamia.

Para Martinez (1989), outra característica comum entre esses dois povos é o ímpeto destemido e guerreiro que os tornou inimigos difíceis para quem pretendesse dominá-los, fator que também contribuiu para que o norte de Moçambique não fosse dominado pela colonização como aconteceu com o sul do país.

Sara Antônia Jone Laisse (2015) em tese de doutorado que discute diferenças na educação de grupos étnicos de Moçambique, adverte que o termo “xingondo”, que Chiziane usa em paralelo com maconde ou macua, não diz respeito a uma etnia específica, mas trata-se de um termo pejorativo atribuído a qualquer pessoa do norte de Moçambique quando não se conhece a exata etnia, ou simplesmente para desprestigiar os povos do norte do país.

Apesar das diferentes origens e culturas, todas as mulheres de Tony, marido polígamo de Maria Rami, dependiam financeiramente do “amado”, mas tinham diferentes concepções de casamento, não apenas devido às culturas em que foram criadas, como também em função da influência de fluxos migratórios intensos em algumas daquelas regiões.

Da fase da desconfiança até os embates corporais e confrontos, que sucederam cada descoberta de uma nova amante na vida de seu marido, Rami transita da decepção à reflexão sobre a condição de ser mulher em uma sociedade que não dá voz às mulheres e só espera delas submissão e obediência. Rami, então, torna-se capaz de virar o jogo, transformando suas rivais em aliadas. Com a ajuda de Rami, as demais mulheres de Tony começam a investir em seus próprios negócios – comércio de diferentes itens. Rami também passa também a comercializar roupas. Todas prosperam, mudam de vida e se assumem senhoras de suas vidas, declinando da vida polígama com Tony.

Tendo apresentado as autoras e respectivos romances eleitos para este estudo, passo a descrever como se organizam os capítulos. No primeiro deles, intitulado Identidades & Questões de gênero em *A cor púrpura*, *Ponciá Vicêncio* e *Niketche*, serão estudadas as protagonistas dessas obras, de acordo com a perspectiva de questões de gênero articulando identidade, poder e memória. Para apresentar a evolução do feminismo nos Europa e Estados Unidos recorro a Joana Pedro (2005). Para tratar das singularidades deste movimento nos Estados Unidos conto com Nancy Fraser (1997), bell hooks⁵ (1981, 1984 e 2000) e Alice Walker (1983). Constância Duarte (2003) Lélia Gonzales (2011), Matilde Ribeiro (2006) e Sueli Carneiro (2003) subsidiam as informações sobre o feminismo no Brasil e, para especificidades a respeito desse movimento em Moçambique, recorro a Isabel Casimiro (2011).

Por contar com uma obra africana no corpus desta pesquisa, optei por abordar ainda as principais perspectivas de feminismos africanos: o *motherism* de Catherine Acholonu (1995), o *stiwanism* proposto por Molar Ogundipe (1994) e o *womanism* africano de Chikwenye Okonjo Ogunyeme (1985) para verificar se pode ser detectada em *Niketche: uma história de poligamia* a presença de um destes feminismos africanos.

Para tratar de identidade recorro a Kabengele Munanga (1994), Paul Gilroy (2001) e Stuart Hall (1996 e 2006), enquanto as relações de poder serão abordadas sob a perspectiva de Foucault (1984, 1987 e 1995) e a memória, que também se articula com a questão da identidade, será discutida a partir dos estudos de Jacques Le Goff (1990) e de Maurice Halbwachs (2006).

Questões de gênero são basilares na constituição identitária das protagonistas em estudo e estão frequentemente associadas à memória e às relações de poder. Alice Walker, Conceição Evaristo e Paulina Chiziane dão voz às mulheres negras, e seus romances desvelam o despertar das protagonistas, que caminham para reivindicar sua própria liberdade, por meio da tomada de consciência de discursos e de práticas arraigadas que as excluem de seu lugar na sociedade como mulheres, cidadãs e agentes do próprio destino.

A questão feminista sobressai nas narrativas das três autoras, pois em cada obra há o protagonismo de uma mulher negra, em países distintos, na tentativa de compreender a sua história. Também nos três romances as protagonistas empreendem viagens que promovem, de um jeito ou de outro, crescimento, consciência e autoconhecimento. Celie, protagonista de Alice Walker, deixa o marido e segue para Memphis com a cantora Docé,

⁵ A autora adota seu nome escrito em letras minúsculas.

que se tornou sua paixão. Morando com a amada, Celie, pela primeira vez é respeitada, querida e passa a ter voz. Nesse novo cenário ela é incentivada a desenvolver sua arte de costurar e cresce como pessoa e profissional, enquanto a personagem Ponciá, de Evaristo, deixa o meio rural e parte para a cidade em busca de trabalho e de um futuro melhor.

Por sua vez, Maria Rami de Chiziane desloca-se do sul ao norte de Moçambique para conhecer suas rivais. Nessas interações com outras realidades, as personagens ‘despertam’ para a necessidade de se conhecer, de buscar entender o que vinha moldando suas escolhas até então, seu modo de ser e como podem se ressignificar quando percebem que precisam romper com o que não mais aceitam para si.

A personagem Celie, apesar de ter sofrido tantos abusos, inclusive o sexual, e de estar com a autoestima destruída, torna-se capaz de reelaborar sua identidade por meio da força obtida no relacionamento de amizade e solidariedade com outras mulheres, chegando a viver uma experiência homoafetiva vital para sua emancipação. A solidariedade e a amizade entre mulheres também estão presentes tanto na obra de Paulina Chiziane quanto na de Conceição Evaristo, ainda que com maior ou menor ênfase. Nesses processos de busca por si mesmas, vividos respectivamente por Ponciá, Maria Rami e Celie, emergem muitas situações que proporcionam análises e reflexões sobre a condição de ser uma mulher negra em suas respectivas pátrias.

No segundo capítulo, *Oralidades* em Walker, Evaristo e Chiziane, será apresentada a noção de oralidades e discutida a importância deste conceito na produção literária de África ou na diáspora, de acordo com a perspectiva proposta por Ana Mafalda Leite (2012), pesquisadora portuguesa, especialista em literaturas africanas, que adota sempre o termo oralidades no plural e justifica essa escolha destacando que as tradições orais são diferentes entre os muitos países da África, mesmo que apresentem um registro linguístico-cultural *bantu* comum.

Para propiciar uma melhor compreensão de algumas sutilezas inerentes ao conceito de oralidades, serão apresentados também fundamentos básicos das tradições orais africanas, segundo o etnólogo maliense e mestre da tradição oral, Hampaté Bâ (1982) e o historiador e antropólogo belga Jan Vansina (1982), dentre outros. O segundo capítulo culmina com as análises das oralidades manifestas nas obras em estudo e considerações sobre o papel dessa categoria de análise como constituinte identitário das protagonistas das obras selecionadas.

Ana Mafalda Leite (2012) ressalta que, além de identificar as oralidades presentes no texto literário, faz-se necessário compreender que existem temáticas que são consideradas integrantes do repertório das tradições orais, por remeterem a valores e crenças difundidos oralmente e que propagam sentidos culturais subjacentes a essas representações, ocorrências essas que são denominadas oralidades por textualidade não manifesta. Francis Abiola Irele (1990), acadêmico nigeriano, corrobora com a aceção de Mafalda Leite quanto à relevância de compreender a textualidade não manifesta, defendendo que temáticas da literatura oral funcionam como o intertexto básico da imaginação no processo de tecer da literatura africana.

Assim sendo, serão destacados, nas obras *A cor púrpura* (1986), *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Nikêche: uma história de poligamia* (2004), as oralidades representadas no texto literário, tanto por meio dos gêneros orais que se mesclam à narrativa quanto de outros elementos ou recursos que atuam no sentido de marcar traços orais no texto e/ou ainda pela presença de temas próprios da tradição oral. Será investigada a presença de lendas, cantos, provérbios, ritos e outras possíveis marcas sonoras ou de verbalizações, oriundas da tradição oral africana, que se presentificam, sendo reelaboradas e que corroboram para a construção identitária das personagens.

No terceiro capítulo, *Mulheres negras, artes e ofícios*, será investigada a relevância do desenvolvimento de atividades artísticas pelas mulheres negras nos romances estudados, o impacto dessas práticas nas identidades das personagens e a forma como essas oportunidades colaboram para o processo de emancipação feminina.

Para subsidiar a especificidade da arte da costura, que se destaca em *A cor púrpura* recorreremos ao estudo *Quilts and women's culture* [*Colchas de retalhos e cultura das mulheres*] da historiadora norte-americana Elaine Hedges (1980) bem como ao ensaio *In search of our mothers' gardens* [*À procura dos jardins de nossas mães*] de Alice Walker (1983), por propiciar indagações e reflexões sobre como as mulheres negras teriam manifestado sua criatividade por séculos, mesmo no anonimato, durante todo o tempo em que foram proibidas de aprender a ler e escrever.

Em *Ponciá Vicêncio*, o foco de análise será o papel da arte de moldar o barro na constituição identitária da personagem principal, mulher, negra e pobre. Esse estudo se desenvolverá à luz da publicação *Arte y barro: cerâmicas da África Negra* de David Serra e Mercedes Taravilla (2007), que descreve a importância do barro como elemento de criação, principalmente devido ao simbolismo deste material, que na África é considerado

fonte de vida. Também contribuirá nesta investigação, o ensaio *O narrador* (1987), de Walter Benjamin. Benjamin evidencia a arte de contar histórias como uma arte do cotidiano e compara a arte de narrar com a arte do barro: “Ela mergulha a coisa na vida do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1987, p. 202). Ao estabelecer esta relação do poder da arte de produzir algo novo a partir de qualquer matéria prima, Benjamin valoriza a criatividade e o papel do ser humano como recriador dentro do universo.

As primeiras lembranças de Ponciá evidenciam um sentimento de felicidade infantil, a qual vai se dissipando pouco a pouco com a tomada de consciência da história de vida de sua família, por tanto tempo escravizada. A possibilidade de trabalhar à beira do rio, de onde ela e sua mãe retiravam o barro para produzir livremente o que queriam, implicava em uma experiência positiva por meio da qual ela exercitava a imaginação.

Será discutida, então, a relevância de Ponciá ter aprendido desde muito cedo a arte de moldar a argila e a forma como essa arte se relaciona com sua ancestralidade, a ponto de ser indispensável à sua integridade física e psicológica.

Em *Niketche: uma história de poligamia*, quando a protagonista, Maria Rami, ascende ao papel de primeira esposa e, como tal, passa a coordenar as demais esposas que foram reconhecidas pelo Tony, transforma suas rivais em aliadas e promove o crescimento profissional de todas elas.

Cada uma das quatro novas esposas de Tony passa a desenvolver alguma atividade para gerar ganho financeiro. Elas começam a se dedicar principalmente ao comércio de roupas em feiras informais, por isso será analisada a arte/ofício de comercializar como estratégia encontrada pelas mulheres de Tony para conquistarem sua liberdade e passarem a ser de fato protagonistas de seus destinos. A oportunidade e experiência das africanas com o comércio será investigada a partir dos estudos da historiadora Sheila de Castro Faria (2012), do economista ganhês George Ayittey (2013) e da socióloga Isabel Maria Casimiro (2014), dentre outros.

Acredito que este estudo, ao promover o encontro das protagonistas afro-americana Celie, afro-brasileira Ponciá, e da moçambicana Rami, mostrando realidades heterogêneas mas com pontos de confluência, possa contribuir para desconstruir a marginalização ainda vivenciada pelas mulheres negras. Marginalização essa efetivada através dos tempos e por meio da contínua opressão a que essas mulheres têm sido submetidas por discriminações arbitrárias que têm raízes no poder patriarcal e no legado colonial e escravocrata. Creio

também que o contraste entre essas protagonistas possa evidenciar que os sujeitos femininos negros apresentam tantas singularidades como qualquer outro grupo humano.

Ressalto que, se as escritoras africanas e afrodescendentes estão escrevendo, recriando ou divulgando suas vivências, dando voz a protagonistas negras para que falem por si mesmas, essas vozes só serão efetivas se nós leitores, pesquisadores e acadêmicos, promovermos a escuta/ leitura solidária. Então, além das contribuições aos estudos literários, especialmente pela pluralidade dos contextos e aspectos investigados na perspectiva comparatista, este estudo visa também a apresentar análises críticas que possam contribuir para a desconstrução de estereótipos erigidos por discursos hegemônicos, que geram preconceitos e alimentam as práticas de racismo e sexismo, especialmente contra mulheres negras.

1 IDENTIDADES & QUESTÕES DE GÊNERO EM *A COR PÚRPURA*, PONCIÁ VICÊNCIO E *NIKETCHE*

O foco desta pesquisa é a investigação dos constituintes identitários das protagonistas negras Celie, de *A cor púrpura*, Ponciá Vicêncio, da obra homônima de Conceição Evaristo e Maria Rami, da narrativa *Niketche: uma história de poligamia*, privilegiando oralidades e artes/ofícios. Neste capítulo serão abordados os sujeitos femininos negros representados nas obras em estudo, a partir do entrelaçamento entre identidade, poder e memória. Primeiramente será historicizado o feminismo a partir de Joana Pedro (2005), explicando a evolução desse movimento, conforme estudos iniciados nos Estados Unidos e Europa. Em seguida passa-se a apresentar especificidades do feminismo nos três países, cenários das narrativas selecionadas, respectivamente Estados Unidos, Brasil e Moçambique.

Nancy Fraser (1997), bell hooks (1981, 1984 e 2000) e Alice Walker (1984), dentre outros, subsidiam os estudos de gênero e feminismo nos Estados Unidos. Para tratar do feminismo no Brasil, colabora Constância Duarte (2003). No que concerne a noções de especificidades do feminismo negro no nosso país, complementam Lélia Gonzales (2011), Matilde Ribeiro (2006) e Sueli Carneiro (2003), enquanto a mesma temática no contexto de Moçambique é fundamentada pela perspectiva de Isabel Casimiro (2014), que destaca as organizações de mulheres em prol da independência do país como marco de mudanças no papel da mulher na sociedade moçambicana. Considerando que são muitos os feminismos e, especialmente, porque faz parte deste estudo uma obra africana, optei também por focalizar as principais perspectivas de feminismos africanos: o *motherism*, de Catherine Acholonu (1995), o *stiwanism*, proposto por Molaria Ogundipe (1994) e o *womanism* africano, de Chikwenye Okonjo Ogunyemi (1985), com o objetivo de verificar se a obra de Paulina Chiziane apresenta o viés específico de uma dessas abordagens.

No segundo subitem deste capítulo discute-se a questão da construção da identidade. Para definir identidade, dentre outros, contribuem: Kabengele Munanga (1994), Paul Gilroy (2001) e Stuart Hall (1996 e 2006). Foucault (1984, 1987 e 1995), Jacques Le Goff (1990) e Maurice Halbwachs (2006) também subsidiam as discussões pela relevância dos estudos sobre poder e memória no processo de constituição e/ou desconstrução da identidade. Interligando a teorização com as obras ficcionais, o capítulo culmina com as

análises das personagens: Celie, Ponciá e Rami, a partir das questões de gênero imbricadas com relações de poder, memória e identidade.

1.1 QUESTÕES DE GÊNERO E FEMINISMOS

Como movimento social visível no Ocidente, o feminismo ficou conhecido por estágios denominados “ondas”. Na explicação de Pedro (2005), o feminismo de primeira onda desenvolveu-se no final do século XIX, marcado pelas lutas pelos direitos políticos de votar e ser eleita e, também, pelos direitos sociais e econômicos: trabalho remunerado, estudo, propriedade, herança. O feminismo de segunda onda é posterior à Segunda Guerra Mundial e caracteriza-se pelas lutas pelo direito ao corpo, ao prazer, e contra o patriarcado. No início do movimento feminista de segunda onda, a categoria usada era “Mulher”, pensada como contraponto da palavra ‘Homem’, que, até então, era considerada universal, como se incluísse todos os seres humanos.

Os movimentos feministas passaram, então, a questionar a universalidade de “Homem” e defender as questões próprias da “Mulher”, tais como o direito de ter ou não ter filhos, a luta contra a violência doméstica, a divisão das tarefas domésticas, etc. As mulheres percebiam o quanto de comum permeava suas histórias e se conscientizavam – como defendia Simone de Beauvoir (1967) – de que o fato de terem se tornado tão submissas e com baixa autoestima era fruto da cultura dominada pelos homens. Ainda durante a segunda onda, quando se usava a categoria “Mulher”, foi criada a categoria “gênero”, como tributária das lutas do feminismo. A categoria ‘gênero’ tem sido geralmente usada em oposição a ‘sexo’ para descrever o que é social e culturalmente construído, contrapondo-se ao que é biologicamente dado. Segundo Joana Maria Pedro, referindo-se à realidade dos Estados Unidos e Europa:

[...] os movimentos feministas e de mulheres, nos anos oitenta, passaram a usar esta palavra ‘gênero’ no lugar de ‘sexo’. Buscavam, desta forma, reforçar a idéia de que as diferenças que se constatavam nos comportamentos de homens e mulheres não eram dependentes do ‘sexo’ como questão biológica, mas sim eram definidos pelo ‘gênero’ e, portanto, ligadas à cultura. (PEDRO, 2005, p. 78).

O objetivo de se passar a usar a categoria gênero, que ganhou visibilidade nos anos oitenta, foi reforçar a compreensão de que as diferenças que se percebiam nos

comportamentos de homens e mulheres, ao invés de serem ditadas pelo sexo biológico, manifestavam-se por questões culturais. O uso desse novo termo nasceu de reflexões ligadas aos movimentos sociais de mulheres feministas, gays e lésbicas; questionamentos que buscavam não apenas estudar e problematizar a subalternidade das mulheres, mas principalmente promover a desconstrução das relações desiguais entre essas e os homens.

Paralelamente, a categoria “Mulher” seguia sendo questionada. Argumentava-se que essa categoria não podia dar conta de reivindicações extremamente diversas de grupos que apresentavam demandas específicas, como as mulheres negras, indígenas, mestiças, pobres, trabalhadoras, etc. Essa pluralidade de anseios e de necessidades evidenciou que não havia “A mulher”, mas sim “Mulheres”, com as mais diversas experiências e reivindicações. Historicamente, as primeiras a questionar as propostas do feminismo foram as mulheres negras norte-americanas, que consideraram o movimento, em sua origem, branco, elitista e excludente, uma vez que não contemplava as diferenças, sobretudo as referentes à raça e à classe.

Segundo Nancy Fraser, filósofa e feminista norte-americana (1997), a terceira onda vem privilegiar a igualdade e a diferença, a partir de reflexões sobre tais lacunas, principalmente desde o início dos anos 90, embora denúncias da invisibilidade negra já surgissem entre as décadas de 70 e 80 com as afro-americanas Beverly Fisher, bell hooks e Patrícia Hill Collins. Essas ativistas foram precursoras na discussão da experiência de ser mulher e negra numa sociedade patriarcal e branca, clamando pelo desenvolvimento de uma consciência sobre a intersecção entre raça e classe na estruturação de gênero como dimensões indissociáveis.

Os temas que permeiam o movimento feminista negro são, segundo Fraser (1997), o legado de uma história de luta, a interligação de raça, gênero e classe, o combate aos estereótipos e aos trabalhos de baixa remuneração, que clamam por visibilidade e contemplam as vivências e necessidades específicas das mulheres negras. Pesquisas e estudos foram publicados focalizando aspectos da história feminina e negra. Na obra *Não sou eu uma mulher? Mulheres negras e feminismo*, por exemplo, bell hooks (1981) historiciza a opressão sexista e racista durante a escravidão, quando a exploração sexual das negras escravizadas se naturalizou em contraste com a repressão sexual da mulher branca.

Segundo Hooks:

[...] Enquanto os colonizadores brancos adotaram uma identidade moralista para si mesmos, ficaram ainda mais ávidos de rotular o povo negro de pagãos sexuais. Como a mulher foi designada como a causadora do pecado original, as mulheres negras eram naturalmente vistas como a personificação da maldade e da luxúria sexual. Elas foram rotuladas de Jezebeis, sedutoras sexuais e acusadas de levar os homens brancos para longe de sua pureza espiritual em direção ao pecado. (HOOKS, 1981, p.25).

Chegando ao século XX, hooks destaca as dificuldades em ser mulher negra da diáspora. A luta antirracista, brutal a ponto dessas mulheres inicialmente não se darem conta de que o sexismo poderia ser tão opressivo como o racismo, fez com que elas se agarrassem “à esperança de que a libertação da opressão racial seria tudo o que era necessário para sermos livres.” (HOOKS, 1981, p.5). Quando a opressão acontece em vários níveis e ainda não se tem noção de que esses efeitos podem ser cumulativos, é natural que a primeiro obstáculo a ser transposto seja o único a ter visibilidade.

bell hooks (1981) lembra que, apesar de as mulheres negras terem lutado em igualdade ao lado dos homens negros durante a escravatura e na era da Reconstrução⁶, só eles avançavam em todas as esferas da vida americana. Nos anos sessenta surgiu um movimento para resistir ao racismo, porém os valores patriarcais foram mantidos e os líderes políticos negros encorajavam as mulheres negras a se manterem em funções mais subservientes: “O que começou como um movimento de liberdade de todo o povo negro da opressão racista tornou-se um movimento cujo primeiro objetivo foi o estabelecimento do patriarcado negro.”(HOOKS,1981, p. 7).

O foco exclusivo do movimento contra o racismo, nos interesses dos homens negros, tornou invisível o duplo impacto da opressão sexista e racista contra as mulheres negras. hooks destaca a situação de exclusão e silenciamento dessas mulheres dizendo que “quando o **povo negro** é falado a tendência é focada nos **homens negros**; e quando as **mulheres** são faladas a tendência recai sobre as **mulheres brancas**.” (HOOKS,1981, p. 8 grifo nosso). As mulheres negras são excluídas de um e de outro grupo, prática que com frequência reverbera na escrita da história americana.

Assim como defendiam hooks e outras ativistas afro-americanas, outros grupos de mulheres foram se dando conta de que a verdadeira igualdade só poderia ser alcançada

⁶ Após a Guerra Civil, travada entre o sul e o norte dos Estados Unidos que divergiam sobre a questão da escravidão, os estados derrotados foram aos poucos readmitidos no país. O sul reconstruiu as propriedades danificadas e mudou sua economia, que passou a não mais depender de escravos. Esse período ficou conhecido como Reconstrução e durou até que as últimas tropas americanas deixassem o sul, em abril de 1877. (FONER, 2015, tradução livre)

com a aceitação das muitas diferenças, inclusive entre as próprias mulheres, sem hierarquias. Por conta dessas reivindicações múltiplas, assim como se categorizou ‘mulheres’ ao invés de ‘mulher’, tornou-se mais adequado falar de feminismos de preferência a feminismo. As mulheres negras defendiam, inclusive, que se o feminismo não pudesse contemplar suas experiências e anseios, outro termo deveria ser criado, a fim de atender às necessidades específicas dessa categoria de mulheres.

Adetunji (2012) esclarece que, nos Estados Unidos, uma alternativa ao conceito de feminismo e, possivelmente, a mais conhecida no ocidente, é o *womanism*, proposto por Alice Walker (1984). O termo *womanism* apareceu pela primeira vez, na obra *In search of our mothers' gardens* (1983), na qual, Walker explica que a origem desse termo se deve a uma expressão que a comunidade negra de mães diz às suas filhas: “Você está agindo como uma mulher” (WALKER, 1983, p. xi, tradução livre)⁷, para elogiar atitudes maduras e responsáveis, em oposição a agir como menina, que indica agir sem responsabilidade.

Walker (1983) acrescenta que essa expressão, que destaca o agir como mulher, é usada para elogiar atitudes corajosas de mulheres ou decisões delas que demonstrem amadurecimento, capacidade de assumir o controle de sua própria vida e desejo de conhecer além do que dizem ser bom para elas. Walker (1983) define *womanism* como um feminismo atento às necessidades das mulheres negras, por reconhecer que elas estão sujeitas a muito mais tipos de opressões do que as enfrentadas pelas mulheres brancas, mas defende a sororidade⁸ entre todas e quaisquer mulheres, para que cada uma possa contar com as outras.

No contexto brasileiro, a pesquisadora Constância Duarte (2003) distingue quatro ondas do feminismo no Brasil relacionadas a épocas em que as feministas estiveram mais próximas da concretização de suas reivindicações, em torno dos anos 1830, 1870, 1920 e 1970.

Enquanto os estágios do feminismo descritos anteriormente por Joana Pedro (2005), baseados em estudos realizados principalmente nos Estados Unidos, se distinguem por marcos de ampliação da agenda e especificações de necessidades e diferenças que foram se delineando a partir das discussões sobre gênero, as ondas descritas por Constância Duarte (2003) marcam pontualmente conquistas de reivindicações brasileiras.

⁷ *You act womanish”, i.e., like a woman.* (WALKER, 1983, p. xi)

⁸ O termo sororidade é um aportuguesamento do inglês *womanhood* ou *sisterhood* que, por sua vez, é uma tentativa de criar uma terminologia própria às mulheres para definir a amizade, a aliança e a solidariedade de modo diferencial à amizade masculina. (QUEIROZ, 2016).

A primeira onda teve como bandeira o direito básico de aprender a ler e escrever, até então restrito aos homens. A conquista foi efetivada em 1827 quando foi autorizada a abertura de escolas públicas para mulheres neste país. A segunda onda surge por volta de 1870, marcada pelo grande número de jornais e revistas voltados para o público feminino, editados no Rio de Janeiro, nos quais sobressaíam artigos de cunho feminista. Jornais como *O domingo* e o *Jornal das damas*, ambos de 1873, surgem para atender às solicitações das brasileiras. Além das tradicionais colunas sobre vida doméstica, culinária e moda, traziam artigos que defendiam ideias novas para as mulheres como “a dependência econômica determina a subjugação” e “o progresso do país depende de suas mulheres”(DUARTE, 2003, p. 164). Já a terceira onda, segundo a autora, caracterizou-se pelo clamor das mulheres pelo direito ao voto, ao curso superior e pela ampliação do campo de trabalho. A década de 1920 destacou-se pelas reivindicações das mulheres que ocuparam a grande imprensa, sendo que a conquista maior foi o direito ao voto, conquistado em 1932 quando Getúlio Vargas incorporou ao novo código eleitoral o direito de voto à mulher, porém como Vargas suspendeu as eleições, as mulheres só puderam exercer o direito conquistado em 1945. Na percepção da socióloga Marlise Matos (2010), a terceira fase do feminismo brasileiro praticamente nasceu ancorada na terceira onda do feminismo que acontecia no mundo ocidental.

Constância Duarte (2003, p. 165) denomina a quarta onda do feminismo brasileiro de “revolução sexual e literatura” e considera que essa fase marcou os anos setenta e oitenta. Enquanto nos demais países as mulheres tinham como foco a luta pela igualdade de direitos entre homens e mulheres no Brasil, a conjuntura histórica impôs que elas se unissem também contra a ditadura militar e a censura, pela redemocratização do país e por melhores condições de vida. Durante o período inicial da quarta onda, a representação das mulheres na política se desenvolveu timidamente, mas aos poucos foi ganhando algum espaço.

No âmbito da literatura, muitas autoras assumiram posições políticas de enfrentamento ao governo ditatorial, como Nélida Piñon, que “participou da redação do Manifesto dos 1000 contra a censura e a favor da democracia no Brasil.”(DUARTE, 2003, p.167). Até a quarta onda, as desigualdades de raça/classe não eram mencionadas. Ao buscar as razões desse “esquecimento”, Lélia Gonzales conclui: “A resposta, na nossa opinião, está no que alguns cientistas sociais caracterizam como racismo por omissão e cujas raízes, dizemos nós, se encontram em uma visão de mundo eurocêntrica e neo-

colonialista da realidade.” (GONZALES, 2011, p. 16). Segundo Gonzales, não tratar das diferenças de raças/classe se fundamenta na negação das diferenças raciais propagada pelo mito da democracia racial no Brasil.

Ativistas e pesquisadoras negras brasileiras, como Sueli Carneiro e Matilde Ribeiro preferem destacar a década de 1970 como período de ações conjuntas entre mulheres em prol da democracia, da conquista da cidadania feminina e contra as desigualdades sociais. Matilde Ribeiro (2006) elenca esse período como profícuo para o reconhecimento das especificidades nas reivindicações das mulheres brancas e negras, que se evidenciaram na participação conjunta em seminários, encontros e debates. Para Ribeiro (2006) as mulheres negras participaram tanto dos movimentos feministas quanto daqueles pela igualdade dos negros, trabalhando em prol de um e de outro. No entanto, no movimento feminista só se evidenciavam os interesses das mulheres brancas e no movimento negro os interesses dos homens negros.

Como em nenhum dos movimentos as reivindicações das negras brasileiras estavam sendo contempladas, essas mulheres decidiram criar um feminismo que as representasse. Desde 1970, portanto, as organizações femininas negras no Brasil têm trabalhado pelo direito de as mulheres negras serem sujeitos de suas próprias histórias. O feminismo caracterizado como feminismo negro tem se tornado cada vez mais visível em nosso país. Para a pesquisadora Sueli Carneiro,

Enegrecer o movimento feminista brasileiro tem significado, concretamente, demarcar e instituir na agenda do movimento de mulheres o peso que a questão racial tem na configuração, por exemplo, das políticas demográficas, na caracterização da questão da violência racial contra a mulher pela introdução do conceito de violência racial como aspecto determinante das formas de violência sofridas por metade da população feminina do país que não é branca; [...] (CARNEIRO, 2003, p. 120).

A autora considera imprescindível conjugar a questão racial ao movimento feminista, visto que as mulheres negras na maioria das vezes estão em pior situação quando comparadas com as mulheres brancas. Se em uma sociedade patriarcal as mulheres são inferiorizadas em relação aos homens, as mulheres negras são inferiorizadas por gênero, raça e frequentemente também por classe social.

Para Duarte (2003) ainda não é possível afirmar a existência de uma quinta onda a partir de 1990, porém destaca: “Com certeza vivemos outros e novos tempos, e o

movimento feminista parece atravessar um necessário e importante período de amadurecimento e reflexão. O que não se sabe é como retornará na próxima onda.”(DUARTE, 2003, 168). Contudo, a autora também destaca que as feministas continuam absorvendo novidades de estudos do exterior e nas comunidades acadêmicas o feminismo passou a dividir os holofotes com o feminismo negro e os estudos gays.

Tendo conhecido um pouco do feminismo, em linhas gerais, nos Estados Unidos e no Brasil, países em que se desenrolam respectivamente as narrativas *A cor púrpura* e *Ponciá Vicêncio*, objetos de estudo desta tese, convém focalizar especificidades do movimento feminista em Moçambique, onde se desenvolve a terceira narrativa que compõe este trabalho, *Niketche: uma história de poligamia*.

Moçambique localiza-se na costa oriental da África Austral. O país tem extensão territorial aproximada de 801 mil quilômetros quadrados. É composto por onze províncias. Passou por um processo de colonização portuguesa durante 470 anos e conseguiu sua independência em 1975 e, após uma década de independência, viveu dezesseis anos de Guerra Civil. Os movimentos feministas em Moçambique surgiram em finais de 1980 e ganharam destaque na década de 1990, congregando ativistas majoritariamente negras, porém de diferentes etnias.

A socióloga Isabel Casimiro (2014) destaca que, enquanto até a década de 70 a história oficial moçambicana foi marcada pela ausência de mulheres, entre as décadas de 1970-90, esse quadro se modifica, especialmente devido a várias organizações que surgiram em prol da independência e reestruturação do país. Segundo Casimiro (2014):

Este período está igualmente marcado pelas experiências da mulher com a criação da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), e pela Luta Armada de Libertação Nacional (LALN), entre 1962-74, onde se inicia o movimento organizado pela emancipação da mulher, com características modernas, em que a mulher participa no Destacamento Feminino (DF), como guerrilheira, e na Organização da Mulher Moçambicana (OMM). (CASIMIRO, 2014, p. 40).

A autora ressalta que o movimento para a emancipação da mulher e sua visibilidade como cidadã na vida política teve início com a sua efetiva participação na luta pela independência de Moçambique. Enfatizando a identidade cultural e nacional, o movimento nacionalista moçambicano FRELIMO propiciou que homens e mulheres se unissem contra o colonialismo. Esse movimento defendia que a participação ativa das mulheres estaria assegurando a emancipação feminina a partir do momento em que o país fosse

independente. Ainda segundo Casimiro (2014), a partir da criação do Destacamento Feminino, em 1966, as mulheres tornaram-se aptas a participar de treinos militares e combates e a assumir tarefas de segurança. Se, por um lado, as mulheres reafirmavam seus papéis sociais como esposas, mães e trabalhadoras em seus lares, sem remuneração e sem visibilidade, por outro lado, ao participarem da luta armada em igualdade de condições com os homens, fizeram com que seu status na sociedade fosse repensado.

Isabel Casimiro (2014) adverte que a motivação primeira que conduziu as moçambicanas à luta armada foi o desejo pela independência de seu país e não a busca por igualdade de direitos. Por isso, quando o processo de independência foi concretizado, a emancipação feminina ficou associada a uma conquista da FRELIMO, influenciada por movimentos feministas de outros países, e não como uma consequência direta da participação feminina na luta armada.

De qualquer forma, a visibilidade e valor conquistado pelas mulheres podem ser confirmados pelas estatísticas que mostram “Moçambique ser o primeiro país em África, em termos de porcentagem de mulheres no parlamento, 28 %, e um dos poucos a ter inscrito a dimensão de gênero no programa do Governo, saído das eleições multipartidárias de 1994.” (CASIMIRO, 2014, p.8), porém, o processo para alcançar espaço político e vivenciar uma real emancipação tem acontecido de forma gradual, pois as mulheres continuam vítimas de algum tipo de opressão.

O título da obra que embasa essa parte do estudo, *Paz na terra, guerra em casa*, remete a uma frase muito repetida por mulheres moçambicanas quando o Acordo de Paz de 1992 pôs fim à guerra em Moçambique. Esse título “sugere que, apesar da guerra ter terminado no país, há outra contenda, mais antiga, que continua a flagelar as mulheres e as crianças – a violência doméstica” (CASIMIRO, 2014, p. 9). Apesar de a questão da violência doméstica em Moçambique causar estranhamento devido ao fato de homens e mulheres terem lutado lado a lado pela independência do país e pela representatividade de moçambicanas no parlamento, é possível que a “guerra em casa”, em parte, seja a mesma que gerou violência nos lares dos afro-americanos nos Estados Unidos – a manutenção do patriarcado negro.

Segundo Casimiro (2014), na contemporaneidade, ainda que as mulheres moçambicanas tenham alcançado alguma autonomia quanto a trabalho na esfera pública, a divisão do trabalho na esfera privada é ignorada. Cuidar da casa, dos filhos e dos trabalhos da comunidade são atividades imputadas exclusivamente às mulheres, que têm que

conciliar esses serviços com quaisquer outros que venham a assumir em fábricas ou empresas. A autora assinala também que, mesmo que a constituição de Moçambique de 1990 assegure que as mulheres têm os mesmos direitos que os homens, a realidade é que elas continuam discriminadas, com menos oportunidades de trabalho e com remuneração menor do que a deles.

Ao observar algumas características dos movimentos feministas negros nos diversos contextos onde se desenrolam as tramas dos romances abordados nesta tese, constata-se tanto os avanços alcançados quanto as reivindicações que ainda urgem ser contempladas. As mulheres afro-americanas, afro-brasileiras e as moçambicanas defendem feminismos específicos, que possam acolher suas próprias necessidades. Têm algumas experiências comuns de exclusão, rejeição e desigualdade, porém cada uma enfrenta o cotidiano à sua maneira, de acordo com seu tempo e contexto social.

Considerando a pluralidade dos feminismos, inclusive daqueles que se destacam no continente africano, optei por destacar algumas concepções afrocêntricas que se constituem como alternativas ao feminismo de origem ocidental, com a intenção de avaliar se influenciam a narrativa moçambicana *Niketche: uma história de poligamia* que integra este estudo. O conceito de *motherism* foi proposto pela pesquisadora e crítica literária nigeriana Catherine Acholonu (1995). Segundo a autora, nas sociedades africanas tradicionais as mulheres não eram consideradas inferiores aos homens; a noção de inferioridade foi trazida à África pelo colonialismo ocidental e árabe, através das ideologias do cristianismo e do islamismo. Ela defende que a subalternização das mulheres foi uma estratégia do colonialismo para minar a força das sociedades africanas que se estruturavam na complementaridade e apoio mútuo entre homens e mulheres. Contudo, particularmente, considerando a imensidão do continente africano e a pluralidade de etnias, não creio que essa afirmativa seja verdadeira para a África como um todo.

Acholonu (1995) rejeita o feminismo ocidental porque o considera contrário à natureza, à maternidade e também à cultura africana, além de favorecer o amor lésbico e excluir os homens. Considera ser “inviável, quase suicida, que mulheres africanas adotem ideologias feministas ocidentais sem levar em conta as diferenças históricas, culturais e ideológicas básicas e fundamentais, visão de mundo e razão de ser de ambas as culturas.” (ACHOLONU, 1995, p. 103, tradução livre).

Para essa autora, é incoerente adotar um conceito ocidental sem maiores reflexões sobre os contextos em que poderia ser aplicado. A alternativa africana que Acholonu

propõe ao feminismo ocidental é o *motherism*, conceito que visa promover a coesão essencial da família, da sociedade e do meio ambiente, com base na complementaridade entre homens e mulheres para cuidar da vida no planeta. Acredito que a autora critique a noção de igualdade entre homens e mulheres baseada em feminismos radicais, porém creio que a busca de igualdade também considera diferenças que devem ser respeitadas, onde a emancipação da mulher seja encarada como algo positivo para a família e para a sociedade.

Outro conceito proposto como alternativa ao feminismo ocidental é o *stiwanism*, cunhado pela nigeriana Molar Ogundipe (1994) a partir do acrônimo *STIWA*, que designa *Social Transformation Including Women in Africa*. De acordo com a autora, esse termo visa promover a inclusão da mulher no processo de transformação social e política que acontece no continente africano, considerando e valorizando a tradição dos costumes de povos autóctones. Acredita que “haverá poucos homens africanos que irão se opor ao conceito da inclusão das mulheres na transformação social da África.”⁹ (OGUNDIPE, 1994, p. 229), já que as africanas como esposas e mães sempre trabalharam e lutaram junto aos seus.

O conceito de *stiwanism* foi criado, segundo Ogundipe, “para evitar o desgaste de energias de ter que constantemente responder as acusações de imitar o feminismo ocidental e, desta forma, evitar se distrair da real questão das condições das mulheres em África¹⁰.” (OGUNDIPE, 1994, p. 229). O *stiwanism*, assim como o *motherism*, faz questão de demarcar sua diferença, por entender o feminismo como causa importada com tendências de imposição imperialista ou neo-colonial, que não expressa verdadeiramente as necessidades das mulheres africanas.

Outra nigeriana, Chikwenye Okonjo Ogunyemi (1985), propõe um conceito de *womanism* inspirado naquele defendido por Alice Walker. O *womanism* de Ogunyemi aproxima-se do feminismo marxista, porém, diferentemente da proposta de Walker, exclui a mulher branca por se concentrar na consciência da condição racial e sexual da mulher negra, enquanto o *womanism* de Walker prioriza as mulheres negras e acolhe as demais, independentemente de qualquer diferença. Chikwenye Okonjo Ogunyemi (1985) admite

⁹ I am sure there will be few African men who will oppose the concept of including women in the social transformation of Africa. (OGUNDIPE, 1994, p. 229).

¹⁰ [...]to deflect energies from constantly having to respond to charges of imitating western feminism and, in this way, to avoid being distracted from the real issue of the conditions of women in Africa. (OGUNDIPE, 1994, p. 229).

que seu *womanism* é separatista a nível racial. Mais uma especificidade é que o *womanism* de Ogunyeme demonstra a obsessão de que a mulher tenha filhos e rejeita o amor lésbico, que não é tolerado naquele continente. A autora considera que essas adequações do *womanism* de Walker são necessárias para que sua aplicação seja viável na África. De modo semelhante a Ogundipe, Ogunyeme (1985) pretende vencer as hierarquias patriarcais existentes e contar com os homens para lograr a transformação necessária.

Conhecer esses conceitos alternativos aos feminismos ocidentais nos sensibiliza para diversas nuances nas abordagens feministas. Se as teóricas africanas que elenquei preocupam-se em rejeitar o termo feminismo/feminista, o mesmo se observa em declarações da escritora Paulina Chiziane, que já afirmou em entrevista:

Eu sou uma mulher e falo de mulheres, **então eu sou feminista?** É simplesmente conversa de mulher para mulher, não é para reivindicar nada, nem exigir direitos disto ou daquilo, porque as mulheres têm um mundo só delas e é isso que eu escrevi, **e espero que isso não traga nenhum tipo de problemas**, porque há ainda pessoas que não estão habituadas e não conseguem ver as coisas com isenção.(CHIZIANE, 2012).

Chiziane demonstra não apenas rejeitar o termo feminista, como fazem muitas das teóricas africanas investigadas, mas também qualquer pretensão ou exigência referente a direitos. Porém, dizer que escreve de um mundo feminino que é “só delas” não condiz com a realidade, porque as mulheres não vivem isoladas. A preocupação de Chiziane em dissociar o conceito de feminismo da temática feminina que utiliza na sua ficção evidencia-se quando ela afirma: “espero que isso não traga nenhum tipo de problemas”. Reivindicações feministas ainda são vistas com ressalvas naquele continente e ela não deseja que o termo feminismo, rejeitado na África, seja motivo para afastar leitores de sua obra.

A rejeição dos termos feminismo/feminista por parte da escritora e de pesquisadoras africanas ocorre seja devido ao desgaste da palavra, ou por ser considerado um conceito imperialista que não traduz os anseios das mulheres africanas. Daí a necessidade da atribuição de outro nome, como *motherism*, *stiwanism* ou *womanism* africano, conceitos que trazem em seu bojo ideias de promover as mulheres africanas em seu próprio espaço social, respeitando sua identidade cultural.

1.2 CONSTRUÇÕES DA IDENTIDADE

O conceito de identidade na contemporaneidade remete a uma construção que não pode ser dissociada do meio em que o indivíduo vive e transita, visto que cada pessoa se constitui na interação com fatores culturais, econômicos, étnicos, políticos e geográficos. O antropólogo Kabengele Munanga (1994) argumenta que a identificação sempre foi relevante para todas as sociedades humanas. Para o autor, todo grupo humano escolhe aspectos pertinentes de sua cultura para definir-se em comparação a outros:

[...] A definição de si (autodefinição) e a definição dos outros (identificação atribuída) têm funções conhecidas: a defesa da unidade de grupo, a proteção do território contra inimigos externos, as manipulações ideológicas por interesses econômicos, políticos, psicológicos, etc. (MUNANGA, 1994, p.177-178).

Nessa definição prevalece a preocupação com um grupo ou comunidade. Depreende-se que as pessoas agrupam-se a partir de elementos comuns que estabelecem uma identificação do indivíduo com o grupo. A identidade é construída na interação com o mundo, com a cultura que se possui, com a cultura dos outros com quem se convive, e em contraste com quem se confronta, além de depender também da história que se vive e se reelabora, assim como, dos lugares sociais e políticos que se ocupa em diferentes momentos da vida. Por tudo isso é um processo em constante devir.

Assim, a noção de identidade pode ser compreendida como um conjunto de aspectos individuais que distinguem uma pessoa, mas também como aspectos plurais construídos a partir das relações sociais que estão em constantes mudanças e que podem caracterizar grupos, como define a pesquisadora Nilma Lino Gomes (2005):

A identidade não é algo inato. Ela se refere a um modo de ser no mundo e com os outros. É um fator importante na criação de relações e de referências culturais dos grupos sociais. Indica traços culturais que se expressam através de práticas linguísticas, festivas, rituais, comportamentos alimentares, tradições populares e referências civilizatórias que marcam a condição humana (GOMES, 2005, p. 41).

Portanto, a identidade é relacional. Surge da dialética entre cada pessoa e a sociedade e pressupõe interações, pois o que valida a inserção de um indivíduo em um grupo é a resposta social a essa inserção.

Na conhecida obra *O Atlântico Negro*, o sociólogo inglês Paul Gilroy (2001) apresenta importantes considerações sobre a identidade negra. Defende que esta constituiu-se como uma construção política e histórica, caracterizada pelas diversas trocas culturais através do Atlântico. O autor argumenta que as questões relacionadas às origens e ao passado do indivíduo interessam tanto para a constituição da identidade quanto as experiências de desenraizamento, deslocamento e reelaboração da criação cultural, visto que essas vivências foram produzidas desde o tráfico negreiro até a adaptação ao novo modo de viver encontrado nos espaços que se apresentaram pelas viagens e desterramentos entre América, Europa e África.

Gilroy (2001) reflete sobre a produção literária de escritores afro-americanos precursores do nacionalismo negro e do pan-africanismo, como Frederick Douglass, Martin Delany, Du Bois e Richard Wright e defende que a experiência pessoal desses escritores com o sistema de escravidão nos Estados Unidos somou-se à formação intelectual iluminista a que tiveram acesso e à oportunidade de conviverem diretamente com a Europa, visto que viajavam com frequência para aquele continente. A produção literária desses autores apresenta, portanto, influências das diversas experiências vividas. Nessa perspectiva, Gilroy (2001) ressalta a identidade como um processo de movimento, mediação e troca cultural.

Gilroy (2001) escreve de um ponto de vista inglês, e concentra-se em processos culturais que se desenvolveram a partir da segunda metade do século XVIII, período em que o sistema escravocrata foi muito explicado considerando-se processos raciais. No entanto, é possível inferir que esses processos impactaram também outros espaços do mundo atlântico. Assim, as trocas culturais através do Atlântico são importantes para se compreender a pluralidade das identidades negras no Brasil, ou em qualquer país que tenha recebido africanos da Diáspora. Como lembra Hall, mesmo os negros escravizados “eram de diferentes países, comunidades tribais, aldeias, tinham diferentes línguas e deuses” (HALL, 1996, p. 70). O intercâmbio cultural já começava entre os africanos. Nas terras para onde foram conduzidos conviveram com outros povos e culturas e as trocas prosseguiram.

No caso de Moçambique, cenário de *Niketche: uma história de poligamia*, terceira obra literária que compõe este estudo, a historiadora Leila Leite Hernandez (2008) adverte que antes da chegada dos portugueses àquele país, já circulavam naquelas terras muitos

outros povos como árabes, persas e indianos, provenientes da costa setentrional do mar da Arábia e do Oceano Índico. Dessa maneira,

[...] Moçambique condensava a heterogeneidade própria das Áfricas, no geral. Apresentava povos falando línguas diferentes, com tradições religiosas e noções de propriedades distintas, valores diversos e vários modos de hierarquização de suas sociedades, articulando-se e rearticulando-se de acordo com seus próprios interesses, resultando em organizações políticas várias, que ora se uniam, ora entravam em disputa, definindo o ascenso ou declínio de grandes “impérios” (como o do Monomotapa e do Marave, no atual Maláui), de “reinos” (como o de Gaza) e de “Estados” (como o de Zimbábue no século XIX). (HERNANDEZ, 2008, p. 590).

Evidencia-se que a heterogeneidade da população era uma característica de países africanos como Moçambique, que era composto por muitas etnias bem antes que esse país se tornasse colônia de Portugal. Hernandez (2008) acrescenta que, ao dominarem Moçambique, os portugueses impuseram novos costumes, assim como também incorporaram outros das populações ali residentes, como em qualquer situação de proximidade ou convívio. Mesmo assim, a autora ressalta que o domínio e influência de Portugal firmaram-se predominantemente ao sul, pois o norte logrou maior resistência ao colonialismo português.

A heterogeneidade de povos, como já dito, não é uma exclusividade de Moçambique. O antropólogo irlandês Richard Jenkins (1997) lembra que historicamente a pluralidade de grupos étnicos da África, especialmente da subsaariana, não foi considerada pelo ocidente. Os inúmeros grupos étnicos africanos foram generalizados como “negros” pelos europeus e seus descendentes, que os escravizaram. Já os africanos internalizaram a homogeneização de uma identidade negra como uma racialização defensiva.

Jenkins (1997) ressalta ainda que toda forma de identidade coletiva se constrói através das relações entre a classificação interna do grupo, por aqueles que o compõem e pela categorização externa dos outros. Acrescenta que a racialização envolve a imposição de definições para o grupo categorizado como inferior pelo grupo hegemônico. O grupo dominante passa a categorizar o grupo subjugado, cuja essencialização se dá a partir de diferenças destacadas sob o ponto de vista do grupo preponderante. Nessa perspectiva, a pele escura e outras características físicas seriam marcadores impostos por Deus ou pela natureza, diferenças essas que caracterizavam os negros como um grupo amplo ou expandido, sem distinção de etnia.

Buscando evitar as perigosas obsessões com a pureza racial que circulam dentro e fora da política negra, Gilroy acrescenta que “a história do Atlântico negro fornece um vasto acervo de lições quanto à instabilidade e mudança de identidades que estão sempre inacabadas, sempre sendo refeitas.” (GILROY, 2001, p. 30). Suas ideias confluem com a perspectiva de desconstrução do conceito de identidade como uma categoria estabilizada e fixa, proposta por Stuart Hall (2006):

As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. Assim a chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudanças, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades e abalando os quadros de referências que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2006, p.7).

As antigas identidades impostas perderam a estabilidade quando, dentre outras ocorrências, os diversos grupos minoritários, especialmente negros, índios e mulheres passaram a reivindicar suas vozes e suas histórias a partir de seus próprios pontos de vista.

Hall (2006) destaca a ocorrência de cinco descentramentos¹¹ que contribuem para esse sujeito instável da pós-modernidade. Dentre eles, destacamos dois que são basilares para nosso estudo: o quarto descentramento, delineado a partir de estudos de Michel Foucault (1995), sobre a genealogia do sujeito moderno associado às relações de poder, destacando o poder disciplinar, que visa a manter tudo que se relaciona ao indivíduo sob total controle e disciplina a partir do poder dos regimes administrativos, com o objetivo de tornar o indivíduo dócil e o quinto descentramento, que trata do feminismo que, além de questionar o papel da mulher na sociedade, propiciou a reflexão sobre as identidades sexuais e de gênero.

O destaque a Foucault (1995) e às relações de poder justifica-se em face das narrativas em estudo apresentarem articulações entre o poder e questões de gênero. Na perspectiva foucaultiana, ninguém está fixo a uma posição nem detém o poder com

¹¹ “O primeiro descentramento diz respeito às tradições do pensamento marxista, segundo as quais só se faz história a partir de condições previamente dadas. O segundo funda-se na descoberta do inconsciente por Freud e que, a partir da leitura lacaniana, constrói o sujeito que “pensa onde não existe e existe onde não pensa”, tendo-se assim um sujeito cindido e fragmentado, dividido por um sentimento de falta. O terceiro descentramento está associado a Ferdinand de Saussure, para o qual “a língua é um sistema social e não um sistema individual”. Então, o indivíduo falante nunca pode fixar um significado de forma final, ou seja, ele próprio não domina os efeitos de sentido de sua fala e, por extensão, nem mesmo de sua identidade.” (HALL, 2006, p.38-40).

exclusividade, o que implica que as desigualdades são construídas e, assim sendo, são passíveis de transformação. O poder é exercido por estratégias e manobras que podem ser absorvidas, aceitas ou contestadas a partir de diferentes formas de resistência. Ao entender o poder como uma prática social, constituída historicamente, o autor defende que opressor e oprimido não são posições estáticas e argumenta que, mesmo que haja um dominante em dado momento, não significa dizer que o oponente não possa mudar essa realidade. Problematicar as relações de poder permite evidenciar que as desigualdades podem ser transformadas mediante luta e resistência, tanto individual quanto coletiva.

Além das relações de poder, ao se tratar da construção da identidade deve-se levar em consideração dois fatores de especial relevância – espaço e memória – , que em geral se apresentam intimamente ligados e integram a construção identitária. Le Goff (1990, p. 476) relaciona memória e identidade ao definir memória como “um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.” Le Goff alerta, porém, que as rememorações que prevalecem coletivamente podem expressar apenas as recordações ou tradições dos grupos dominantes:

Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, **é também um instrumento e um objeto de poder**. São as sociedades cuja memória social **é sobretudo oral** ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor **permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição**, esta manifestação da memória.(LE GOFF, 1990, p. 476).

Le Goff (1990) considera memória coletiva o conjunto de lembranças vividas e compartilhadas coletivamente, tudo o que permanece do passado nas vivências em comum de um grupo. Ao distinguir a memória como objeto de poder, esse autor destaca a relevância da história transmitida de geração a geração, sobretudo nas sociedades orais que sempre estiveram ancoradas na palavra proferida, porém adverte que, com o advento da escrita, a memória oral passa a ser questionada pelas sociedades em que a escrita predomina, podendo ser desconsiderada por grupos hegemônicos.

Le Goff explicita concordar plenamente com Leroi-Gourhan, que afirma que a partir do *Homo sapiens*, a constituição de um aparato da memória social passou a dominar todas as dificuldades da evolução humana. Para Le Goff, o objeto da história “é bem este sentido difuso do passado, que reconhece nas produções do imaginário uma das principais

expressões da realidade histórica e nomeadamente da sua maneira de reagir perante o seu passado” (LE GOFF, 1990, p. 40). Embora admita que essa história indireta não seja a única a ter vocação científica, o autor explica que isso também acontece com a memória: “Tal como o passado não é a história, mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica” (LE GOFF, 1990, p. 40). Defende, portanto, a memória como um elemento essencial no processo de historicidade.

Le Goff (1990, p. 406) identifica, sob uma memória superficial, anônima, assimilável ao hábito, uma memória profunda, pessoal, que não é analisável em termos de "coisas" mas de "progresso". Trata-se, segundo o autor, de uma perspectiva que, “realça os laços da memória com o espírito, senão com a alma e tem uma grande influência na literatura”. Esta concepção de memória profunda pode explicar a identificação com a ancestralidade africana que promove entre os africanos da Diáspora o interesse mítico do retorno à África.

Além da memória coletiva e da memória profunda, vale retomar aqui as relações entre a identidade, memória e espaço segundo a perspectiva de Maurice Halbwachs (2006), para quem espaço não consiste apenas em um espaço físico, mas em um lugar inextricavelmente imbricado com as relações e atividades humanas.

Não há grupo nem gênero de atividade coletiva que não tenha alguma relação com um lugar, isto é, com uma parte do espaço, porém isto está longe de ser suficiente para explicar que, representando-nos a imagem do lugar, sejamos conduzidos a pensar em tal atuação do grupo que a ela esteve associada. (HALBWACHS, 2006, p. 100).

Portanto, o espaço em que o indivíduo está inserido agrega informações constituintes de sua identidade e de seu grupo, ainda que devam estar articuladas com outras especificidades que formam a imagem desse lugar. Como esse estudo versa sobre mulheres negras em três diferentes países: Estados Unidos, Brasil e Moçambique, o pressuposto, então, é identificar diferentes constituições identitárias, mesmo que essas mulheres possam enfrentar alguns problemas comuns relacionados a gênero, raça ou classe social.

Halbwachs ressalta ainda a existência de uma interação entre o local e o grupo que o habita. O grupo inevitavelmente deixa suas marcas no lugar por onde passa, onde mora, seja definitiva ou temporariamente, de modo que “todas as ações do grupo podem se

traduzir em termos espaciais, e o lugar ocupado por ele é somente a reunião de todos os termos” (HALBWACHS, 2006, p. 92). As ações de um grupo, portanto, podem ser apreendidas em termos espaciais, pois “um lugar evoca sentidos unicamente inteligíveis a uma pessoa porque o espaço ocupado associa-se a aspectos da estrutura e vida do(s) grupo(s) de que fazia parte.” (p. 92). Assim, tanto os espaços compartilhados como os deslocamentos causam impactos nas constituições identitárias.

Na construção da identidade, o indivíduo se desloca, tanto no sentido geográfico quanto temporal, desloca-se de dentro de si em direção aos outros (indivíduo ou grupo) e em seguida faz o caminho de volta a si mesmo. Mas ao retornar, já não é exatamente o mesmo, pois incorporou sentimentos e sensações novas, não experimentadas antes, fazendo portanto uma reinterpretação das experiências. Esse processo evidencia-se principalmente na pós-modernidade, em que os caminhos se cruzam e se descruzam com rapidez, mostrando as características de um sujeito descentrado, em oposição ao sujeito centrado do Iluminismo.

As protagonistas das três narrativas selecionadas, Celie, Ponciá e Maria Rami, respectivamente das obras *A cor púrpura*, *Ponciá Vicêncio* e *Niketche: uma história de poligamia* desvelam, a princípio, vivências adaptadas às identidades forjadas para as mulheres nas sociedades em que vivem. Cada uma, no entanto, pela interação com o meio, com outros indivíduos e com outras realidades, passa a repensar os comportamentos que adotou em decorrência de ensinamentos culturais ou sociais e como de fato poderia se constituir para ter uma vida com mais autonomia e respeito por parte dos seus pares e/ou da sociedade. Celie se deu conta que sua identidade feminina era cerceada pelo sexismo e patriarcado, como se as mulheres devessem sempre obedecer ou se submeter aos desejos e ordens dos homens. Conheceu a violência em seu próprio lar quando menina e seguiu sofrendo abusos no casamento arranjado por seu padrasto, até que circunstâncias e pessoas surgiram em sua vida e ela pode mudar o que estava posto.

A segunda protagonista, Ponciá Vicêncio, cresceu acreditando que a mãe mandava nos homens da família, então sentia-se feliz em sua identidade feminina. Porém, a jovem desvelava a angústia de não se reconhecer em seu sobrenome por saber que esse não estava conectado a seus antepassados e era antes um registro de posse dos antigos senhores dos seus pais. A busca de sua identidade estava relacionada a conhecer a história de sua origem, as vivências de seus antepassados, que foram subtraídos da liberdade de criar, do

exercício do poder, do conhecimento, enfim, do status de humano, para serem tomados como meras peças de trabalho.

Finalmente, Maria Rami, que por morar no sul de Moçambique, foi fortemente influenciada pela colonização portuguesa, distanciando-se das tradições do seu povo. A trama a coloca em interação principalmente com mulheres do norte e com a situação de poligamia que promovem um reencontro da personagem com as tradições africanas e o confronto com o sistema patriarcal.

Dando início às análises das identidades nas obras em estudo, serão discutidos a seguir os processos de crescimento e fortalecimento de cada protagonista, centrando em questões de gênero imbricadas com poder.

1.3 O EMPODERAMENTO DE CELIE

Celie, protagonista do romance de Alice Walker, *A cor púrpura*, consegue modificar-se a partir das interações principalmente com mulheres, com quem aprende ser possível confrontar o controle masculino sobre seu corpo e voz. Ela é apresentada inicialmente completamente adaptada a uma situação de subalternidade em seu ambiente doméstico por ser negra e pobre. Também é considerada feia na concepção tanto de seu padrasto quanto de seu marido. Acostumada a maus tratos, submetia-se para não sofrer castigos corporais, para manter-se viva mas, no decorrer da narrativa, ela conhece pessoas com experiências de vida distintas das suas: mulheres que não aceitam as imposições do sistema patriarcal e fazem com que ela passe a questionar seu modo de vida. Aos poucos vai deixando de ser a escrava do lar e segue consolidando seu empoderamento na interação principalmente com mulheres, como sua irmã Nettie, a cunhada Kate, sua nora Sofia e a cantora Docí Avery.

A vida de Celie é marcada pela ausência de afeto nas relações com os homens com quem conviveu. O homem que ela conheceu como pai e mais tarde vem a ser revelado ser seu padrasto a estuprava. Albert, seu marido, apenas a usava para cuidar da casa, dos filhos dele e para seu prazer sexual. O casamento deles era uma relação baseada em opressão e dominação, como observamos pela forma como Celie se referia a ele: “Sinhô”. Ao usar essa forma de tratamento para falar com o próprio marido, ela evidencia o distanciamento entre eles e sua condição de subalternidade.

Celie cresceu em um ambiente doméstico hostil e viveu posteriormente em outro tão violento quanto o anterior, por isso não é de estranhar que não tivesse expectativas para sua vida. Ela estava acostumada a obedecer para poupar a mãe, a irmã e mesmo a si própria, não tinha noção do seu valor nem de seus direitos como ser humano. Para Celie, viver significava apenas servir – com o corpo, no ato sexual forçado, e, ainda, servir como uma empregada/escrava, assumindo sozinha todo o desgastante serviço doméstico e ainda cuidando dos filhos do homem com quem se casou por imposição do padrasto.

Já estava casada com Albert quando recebeu a visita de sua irmã Nettie, que estava fugindo da residência do padrasto. Nos poucos dias em que Nettie passou com Celie, pode observar como esta era desrespeitada pelos enteados, que pediam tudo nas mãos e nunca ajudavam, como ressaltado no diálogo em que Nettie cobra que Celie se posicione como quem manda na casa, porém esta se resigna a admitir que não tem autoridade alguma, que não tem voz naquele lar:

Num¹² deixa eles dominarem você, a Nettie fala. Você tem de mostrar pra eles quem é que manda.

Eles é que mandam, eu digo.

Mas ela cuntema. Você tem de brigar. Você tem de brigar.

Mas eu não sei como brigar. **Tudo queu sei fazer é continuar viva.**¹³
(WALKER, 1986, p. 28, grifo nosso).

Celie estava habituada a ceder para sobreviver. Admite não saber brigar e destaca que sua única estratégia era adaptar-se, aceitando ordens para evitar a morte. Posteriormente, Celie ouve de Kate, sua cunhada, conselho semelhante ao de Nettie, para corrigir seus enteados. A resposta de Celie é praticamente a mesma dada anteriormente à sua irmã:

Você tem de brigar com eles, Celie, ela fala. Eu num posso fazer isso por você. É você mesma que tem de brigar por você.

Eu num falo nada. Eu penso na Nettie, morta. Ela brigou, ela fugiu. Que isso trouxe de bom? **Eu num brigo, eu fico onde me mandam. Mas eu tô viva.**¹⁴ (WALKER, 1986, p. 32, grifo nosso).

¹² Celie era semialfabetizada. Escrevia da forma que falava. Os tradutores optaram por marcar, na tradução, o desprestígio da variante linguística usada pela personagem, empregando um dialeto caipira.

¹³ Don't let them run over you, Nettie say. You got to let them know who got the upper hand. They got it, I say.

But she keep on, you got to fight. You got to fight.

But I don't know how to fight. All I know to do is stay alive. (WALKER, 2003, p. 17).

¹⁴ You got to fight them, Celie, she say. I can't do it for you. You got to fight them for yourself.

Nesse diálogo, evidencia-se que, mesmo em novo espaço, na posição de casada, Celia permanecia condicionada a obedecer. Ela havia sido socializada para esse comportamento de subserviência em relação aos pares masculinos e se conformava. Em contrapartida, também é mostrado que em uma sociedade patriarcal os meninos são socializados de forma bem distinta. Certa vez, Kate, cunhada de Celie, ao visitar a família de Sinhô tenta convencer seu sobrinho a colaborar com a madrasta, mas ele é bastante grosseiro:

Harpo num deixa Celie carregar toda a água sozinha. Você é um minino crescido, agora. Tá na hora de ajudar um pouco.

As mulheres é que trabalham, ele fala.

Quê? Ela fala.

As mulheres é que trabalham. Eu sou homem.¹⁵(WALKER, 1986, p.32).

Ainda bem jovem, Harpo reproduz o discurso machista de que trabalho doméstico é coisa de mulher, assim como Celie também internalizou. A discriminação sexual está impregnada na casa, na família, nas instituições em geral e na própria vítima, como aponta bell hooks (1984):

Assim como acontece com outras formas de opressão, o sexismo é perpetuado pela estrutura institucional e social; pelos indivíduos que dominam, exploram ou oprimem; **e pelas próprias vítimas**, que são socializados para se comportarem de maneira que as fazem agir em cumplicidade com o status quo. (HOOKS, 1984, p. 43, grifo nosso, tradução livre).¹⁶

Hooks argumenta que a emancipação feminina depende de erradicar o sexismo. Este precisa ser o objetivo primeiro do feminismo porque, enquanto predominar a ideologia de que o homem é o protagonista e a mulher é mera coadjuvante na vida pública

I don't say nothing. I think bout Nettie, dead. She fight, she run away. What good it do? I don't fight, I stay where I'm told. But I'm alive. (WALKER, 2003, p.21)

¹⁵ Harpo, don't let Celie be the one bring in all the water. You a big boy now. Time for you to help out some. Women work, he say.

What? She say.

Women work. I'm a man. (WALKER, 2003, p. 21)

¹⁶ As with other forms of oppression, sexism is perpetuated by institutional and social structure; by the individuals who dominate, exploit, or oppress; and by the victims themselves who are socialized to behave in ways that made them act in complicity with the status quo. Male supremacist ideology encourages women to believe we are valueless and obtain value only by relating to or bonding with men. (HOOKS, p. 43, 1984, tradução livre)

ou privada, homens, mulheres e mesmo crianças e adolescentes vão continuar a reproduzir discursos e a cobrar práticas que aprenderam e naturalizaram, condicionando a mulher à subalternidade..

Se a vida de Celie foi marcada por violência física e psicológica, pior é constatar que aquilo que lhe foi dito e repetido *ad infinitum* acaba sendo absorvido como verdade, de modo que o sentimento de inferioridade interiorizou-se e a jovem se resigna a uma vida marcada por deveres e alijada de direitos. Foucault (1984) discorre sobre a produção de efeitos de verdade:

Há efeitos de verdade que uma sociedade como a sociedade ocidental, e hoje se pode dizer a sociedade mundial produz a cada instante. Produz-se verdade. Essas produções de verdades não podem ser dissociadas do poder e dos mecanismos de poder, ao mesmo tempo que esses mecanismos de poder tornam possíveis, induzem essas produções de verdades, e porque essas produções de verdade têm, elas próprias, efeito de poder que nos unem, nos atam. (FOUCAULT, 1984, p. 229).

Celie foi vítima de efeitos de verdade que afirmavam que ela era feia, não aprendia e não evoluía na escola, numa estratégia que visava justificar que fosse explorada em seu próprio lar por quem ela acreditava ser seu pai. Posteriormente, como se fosse uma mercadoria, a moça só trocou de “dono”, pois, o homem que a desposou tinha intenção de se casar com Nettie, a irmã mais nova e apenas aceitou se casar com ela, porque o pai das meninas só consentiu o casamento com a mais velha e o homem necessitava com urgência de alguém para cuidar dos muitos filhos que tinha.

Felizmente, com o passar do tempo e o trânsito de novos personagens, ocorrem mudanças na maneira de Celie apreender o mundo. Em sua nova morada, ela vem a conhecer e conviver com Sofia que se torna esposa de seu enteado e sobre ela Celie reflete: “Eu gosto de Sofia, mas ela num faz como eu de jeito nenhum. Se ela tá falando quando o Harpo e Sinhô entram na sala, **ela continua**. Se eles perguntam uma coisa pra ela, **ela fala que num sabe. E continua conversando**.”¹⁷ (WALKER, 1986, p. 48, grifo nosso).

Celie se surpreende com a altivez e independência de sua nora, que mesmo sendo bem mais jovem que ela própria, não se deixa intimidar nem pelo marido nem pelo sogro. Sofia não se priva de fazer o que quer para dar satisfação a homem nenhum, mas apesar de

¹⁷ I like Sofia, but she don't act like me at all. If she talking when Harpo and Mr. ____ come in the room, she keep right on. If they ask her where something at, she say she don't know. Keep talking. (WALKER, 1986, p. 36)

Celie demonstrar que gosta de Sofia, acaba por reproduzir o discurso machista, como se observa no conselho que ela dá a seu enteado quando esse se queixa que sua esposa não obedece:

[...] quando o Harpo pergunta pra mim o que ele deve fazer para Sofia obedecer. [...] eu penso que toda vez **queu pulo quando Sinhô me chama**, ela fica surpresa. E parece que ela fica com pena de mim. **Bate nela eu falo.**¹⁸ (WALKER, 1986, p. 48, grifo nosso).

Celie aconselha Harpo a bater em Sofia, a recorrer, portanto, ao mesmo castigo que ela sofre toda vez que contraria seu esposo. Tendo sido criada em um ambiente machista e opressor, considera legítima essa prática, mesmo sabendo o sofrimento que ela proporciona.

Para hooks, “[...] todos nós, mulheres ou homens, somos socializados desde o nascimento para aceitar o pensamento e a prática sexista. Como consequência, as mulheres podem ser tão sexistas quanto os homens.” (HOOKS, 2000, p. viii, tradução livre)¹⁹. A personagem Celie reproduz o discurso machista que defende que, para obedecer, a mulher deve sofrer castigos físicos, como se fosse natural o domínio dos homens sobre as mulheres. Além disso, Celie demonstra excessiva subalternidade quando diz que “pula” para atender prontamente a seu esposo ao primeiro chamado dele, como uma obrigação inquestionável. Quando Sofia percebe que Celie está aconselhando Harpo a bater nela e questiona a sua sogra sobre o porquê daquela atitude, ouve a seguinte explicação:

Eu falei porque sou idiota, eu disse. Eu falei porque tava com inveja de você. Eu falei porque você faz o que eu num dô conta de fazer. O que que eu faço? ela falou. Briga. Eu falei.²⁰ (WALKER, 1986, p.52).

Celie rejeita em Sofia o que na verdade gostaria de ter coragem de fazer. Sofia, por sua vez, naquele momento transforma a raiva que estava sentindo em tristeza e compara Celie com sua mãe: “[...] você me faz lembrar minha mãe. **Ela tá debaixo do polegar do**

¹⁸ [...] when Harpo ast me what he ought to do to her to make her mind [...] I think bout how every time I jump when Mr. ____ call me, she look surprise. And like she pity me. Beat her. I say. (WALKER, 2003, p. 36)

¹⁹ [...] all of us, female and male, have been socialized from birth on to accept sexism thought and action. (HOOKS, 2000, p.viii)

²⁰ I say it cause I’m a fool, I say. I say it cause I’m jealous of you. I say it cause you do what I can’t. What that? she say. Fight. I say. (WALKER, 2003, p. 40)

meu pai. Não ela tá debaixo do pé do meu pai. **Tudo que ele diz, ela faz.** Ela **nunca responde.** Ela **nunca se defende.**”(WALKER, 1986, p. 53, grifo nosso). Sofia reconhece que, em Celie, assim como em sua mãe, mulheres de uma geração anterior, a agressão física masculina é usada como estratégia de coação, mesmo no ambiente doméstico, onde deveria existir amor e colaboração.

Em uma sociedade patriarcal, alerta hooks, o lar é o primeiro espaço de opressão para as mulheres, que desde o nascimento são ensinadas a aceitar e apoiar os privilégios dos homens: “Em nossa sociedade, a opressão sexista perverte e distorce a função da família”²¹. (HOOKS, 1984, p. 36, tradução livre). Para a autora, a família deveria proteger e acolher os seus integrantes, pondo fim a essa ideologia por meio de uma educação que promovesse o reconhecimento da igualdade de direitos entre homens e mulheres.

Sofia demonstra uma consciência feminista ao dizer que toda vida brigou em seu próprio lar para não se submeter nem a pai, nem a tios e nem a primos. Chama a atenção para a violência no espaço privado ao denunciar que “uma criança mulher **não está segura** numa família de homem”²². (WALKER, 1986, p. 52, grifo nosso). Sofia tem consciência de que em uma sociedade patriarcal, o homem toma a mulher como propriedade e sente-se no direito de explorá-la, seja para o trabalho ou para seu prazer sexual, sem se importar com o que a esposa sente ou pensa.

Sofia provoca Celie, perguntando o que ela faz quando fica com raiva do marido e esta responde: “Bom, tem vez **que sinhô me bate muito mesmo. Eu tenho que me queixar ao criador.** Mas **ele é meu marido. Eu deixo prá lá.** Essa vida logo acaba, eu falo. O **céu** dura pra sempre.”²³ (WALKER, 1986, p. 54). Sofia se irrita com tanto conformismo e explode: “Você tinha era que esmagar a cabeça do Sinhô, ela falo. E pensar no céu depois.”²⁴ (WALKER, 1986, p. 54). Nessa passagem se evidencia como a religião cristã muitas vezes colabora com o patriarcado, pregando a resignação para se ganhar o céu.

Hooks adverte que “uma vez que a nossa sociedade continua a ser essencialmente uma cultura "cristã", massas de pessoas continuam a acreditar que Deus ordenou que as

²¹ In our society, sexist oppression perverts and distorts the positive function of family. (HOOKS, 1984, p. 36)

²² A girl child ain't safe in a Family of men. (WALKER, 2003, p.40)

²³ Well, sometime Mr. ____ git on me pretty hard. I have to talk to Old Maker. But he my husband. I shrug my shoulders. This life soon be over, I say. Heaven last all ways. (WALKER, 2003, p.42).

²⁴ You ought to bash Mr. ____ head open, she say. Think bout heaven later. (WALKER, 2003, p. 42).

mulheres sejam subordinadas aos homens no lar.”²⁵ (HOOKS, 2000, p. 2, tradução livre). Subentende-se na fala de Celie essa influência da cultura cristã, porém os comentários e atitudes de Sofia fazem com que Celie passe a questionar seu conhecimento do mundo. Pelo convívio com a nora, que não se submete ao marido, que reage às pancadas de Harpo com pancadas outras, Celie passa a entender que ser submissa não é da natureza das mulheres, nem é um mandamento de Deus.

Ao perceber que Harpo e Sofia brigavam como dois homens. Celie vai se dando conta de que rebelar-se, revidar ou defender-se não deve ser direito exclusivo dos homens. Que apesar das diferenças físicas, as mulheres devem ter igualdade de oportunidades e não se deixar paralisar pelas imposições. Pela convivência com Harpo e Sofia, depois de um certo tempo, Celie percebe que o relacionamento entre um casal deve ser norteado pelo amor e respeito e tenta convencer Harpo a não mais partir para a agressão física contra sua esposa. Celie explica: “Sinhô casou comigo preu cuidar das crianças dele. Eu casei com ele porque meu pai forçou. Eu num amo Sinhô e ele num me ama.”²⁶ (WALKER, 1986, p. 76).

Seu casamento com Sinhô é bem diferente do enlace entre Harpo e Sofia, jovem casal que se uniu por amor. Harpo, porém, ainda insiste na subalternidade da mulher no casamento: “Mas você é a **esposa** dele, ele falou, como Sofia é a minha. **A esposa deve obedecer.**”²⁷ (WALKER, 1986, p. 76, grifo nosso). A essa altura da narrativa, Celie já havia despertado para nuances nas relações entre homens e mulheres: “A Docí Avery **obedece** Sinhô? Eu perguntei. **Ela é a mulher com quem ele queria casar.** Ela chama ele de **Albert**, num vacila em falar pra ele que as cueca dele tão fedendo”²⁸. (WALKER, 1986, p.77, grifo nosso).

Ao dizer que a amante chama seu marido de Albert enquanto ela própria o chama de Sinhô, Celie reconhece sua sujeição aos deveres reconhecidos nessa instituição: cuidar da casa, cuidar dos filhos, atender os desejos sexuais do marido. Por outro lado, Docí o trata de igual para igual, ousando até mesmo criticá-lo pela higiene pessoal. Nessa reflexão, Celie identifica que as diferenças entre homens e mulheres não estão baseadas em

²⁵ Since our society continues to be primarily a "Christian" culture, masses of people continue to believe that god has ordained that women be subordinate to men in the domestic household. (HOOKS, 2000, p. 2)

²⁶ Mr. ____ marry me to take care of his children. I marry him cause my daddy made me. I don't love Mr. ____ and he don't love me. (WALKER, 2003, p. 63).

²⁷ But you his wife, he say, just like Sofia mine. The wife spouse to mind. (WALKER, 2003, p. 63)

²⁸ Do Shug Avery mind Mr. ____? I ast. She the woman he wanted to marry. She call him Albert, tell him his drawers stink in a minute. (WALKER, 2003, p.63).

características masculinas ou femininas específicas, mas sim, em posturas de comportamento que dependem dos indivíduos e das relações entre os pares.

Posteriormente a nora de Celie, Sofia, sai de casa, levando os filhos, descontente com a vida de casada. Celie percebe que a história das mulheres negras não tem que ser necessariamente de subjugação ao marido. Por outro lado, Celie também é testemunha de que, se na vida privada Sofia era capaz de se defender, o mesmo não acontece na esfera pública, pois, em certa ocasião, a jovem Sofia ao revidar uma provocação da esposa do prefeito da cidade, se envolve em uma confusão e acaba presa.

Esse episódio demonstra diversos níveis e espaços de opressão que as mulheres negras têm que enfrentar. No ambiente doméstico, Sofia era independente e, portanto, conseguia enfrentar o marido, não permitindo que ele a subjugasse. Porém quando se trata de enfrentar uma autoridade, seja o prefeito ou mesmo algum policial, a situação não apresenta saída. Sofia apanha até não ter forças para reagir. Naquele contexto, a nora de Celie não conseguiu se defender e foi obrigada a passar vários anos na prisão, sofrendo muitas violências físicas. Tempos depois, conseguiu a alternativa de cumprir sua pena trabalhando como empregada doméstica justamente na casa do prefeito, uma ironia que torna pior a punição que começou fragilizando o corpo de Sofia, com as surras e castigos físicos na prisão. Sobre as relações de poder sobre o corpo, Foucault defende que

as relações de poder têm alcance imediato sobre ele (o corpo); elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica. (FOUCAULT, 1987, p. 29).

Sofia foi presa porque se rebelou contra a autoridade do prefeito e da polícia, por isso os policiais a surraram e a prenderam como estratégias de fazê-la se conformar com a ordem das instituições. Segundo a análise de Foucault (1987), o poder é exercido para manter a situação conforme o desejo do dominador, mas isso não significa dizer que o dominado seja desprovido de forças. Como Sofia estava em muita desvantagem para lutar contra o sistema, ela se vê obrigada a se submeter e, tendo sido justamente ela a primeira pessoa a mostrar a Celie que havia jeito de se rebelar contra a tirania doméstica, ao ver-se subjugada em uma situação de poder disciplinar exercido pela polícia, é obrigada a obedecer e acaba se rendendo aos ensinamentos da sogra para sobreviver.

Ao visitar a nora na prisão, Celie pergunta como ela estava conseguindo sobreviver naquelas condições, ao que Sofia responde: “Toda vez que eles me mandam fazer alguma coisa, Dona Celie, **eu faço como se fosse você**. Eu me levanto e faço do jeitinho que eles querem.”²⁹ (WALKER, 1986, p.104, grifo nosso). Naquele momento, Sofia iguala-se a Celie, submetendo-se por instinto de preservação. Ela entende que tal qual uma escrava, seria morta se não se submetesse.

Essa experiência, vivida por uma mulher forte e independente como Sofia, permite ao leitor entender melhor a situação da protagonista Celie. Ela era muito jovem e, quando estuprada várias vezes pelo pai, não o denunciou por temer que ele matasse sua mãe como sempre ameaçava, o que evidencia que qualquer mulher, forte ou fraca, estando sozinha e sem amparo legal, não tem como enfrentar uma situação de desigualdade em que o dominante se ache no direito de subjugar-la.

Quanto à prática de estupro, muito presente na vida da protagonista, bell hooks (1990) a interpreta como estratégia usada pelo homem branco para impor sua dominação sobre três setores sociais: primeiro, sobre as mulheres negras, o grupo dominado e que fisicamente era sempre mais desrespeitado; segundo, sobre as mulheres brancas, considerando que a exploração sexual das mulheres negras era utilizada também para humilhar e intimidar as esposas brancas, pela imposição e por reforçar a dominação falocêntrica também no espaço privado; e finalmente sobre os homens negros, pois esta barbárie lhes fazia lembrar a subtração do poder e status social desses dentro das relações escravagistas - o estupro simbolizaria o gesto da castração.

Em relação ao estupro no ambiente doméstico, praticado por negros contra negras, seria uma reprodução do que os africanos e seus descendentes aprenderam a partir da tirania do patriarcado nas vivências da escravidão. Infelizmente os abusos sexuais não ficaram restritos à época da escravidão e, o que é pior, prevalecem inclusive nos lares, espaços privados, mesmo entre negros.

Além de Sofia, outra personagem que contribui para o crescimento e libertação da protagonista Celie é Docí Avery, cantora e, a princípio, amante de Albert, marido de Celie. Albert leva Docí Avery para morar em sua casa, pois a cantora estava muito doente. O que poderia ser mais uma forma de humilhar e castigar Celie transforma-se em uma grande oportunidade para ela própria. Celie já admirava Docí Avery pelo que ouvia falar dela e

²⁹ Every time they ast me to do something, Miss Celie, I act like I’m you. I jump right up and do just what they say. (WALKER, 2003, p. 88)

por fotos que já havia visto e, quando a vê chegando a sua casa demonstra pela primeira vez vontade de ter voz: “Entra, **eu quero gritar. Berrar.** Entra. Com a ajuda de Deus, Celie vai fazer você ficar boa. **Mas eu num digo nada. A casa num é minha.** Também **ninguém me pergunta nada.**”³⁰ (WALKER, 1986, p. 58, grifo nosso). Celie lamenta não ser reconhecida como dona da casa e o fato de não ter voz naquele lugar onde ninguém se interessa pelos seus desejos. Ela expressa seus sentimentos contra o mundo, que insiste em mantê-la invisível e sem voz por não se interessarem por sua opinião.

Com a convivência, aos poucos, Celie e Docí Avery se tornam amigas e Celie acaba por se apaixonar pela cantora ousada e independente, que a inspira e incentiva a tomar as rédeas de sua vida, rompendo com a existência de opressão a que se submetia. Docí Avery corresponde à paixão por encantar-se com a dedicação e o amor de Celie. A protagonista, incentivada pela amada, abandona seu marido e passa a se dedicar à arte da costura.

Tempos depois, Celie reencontra seus filhos, frutos dos estupros que sofreu por parte do suposto pai. Ela já havia descoberto que seu pai era, na realidade, seu padrasto, mas o fato de ele não ser seu pai biológico não tem efeito atenuador sobre os abusos sexuais sofridos, pois ela o considerava como pai e ele deveria ser o responsável por sua educação e cuidados. Importa destacar que, se o pai/padrasto de Celie não a respeitava como filha, o marido também não a respeitava como esposa. Albert revela todo o desprezo que sente quando Celie avisa que vai se mudar para Memphis com Docí Avery. Ele começa dizendo que no norte não tem nada para uma pessoa como ela: “Olhe pra você. Você é **preta**, é **pobre**, é **feia**. Você é **mulher**. Vá pro diabo, ele falou, você não é **nada**”³¹ (WALKER, 1986, p. 229, grifo nosso).

Albert, um homem branco, utiliza as palavras “preta” e “mulher” como adjetivos para desclassificar sua esposa, explicitando os sentidos negativos fixados pelos discursos do dominador/colonizador/patriarca. Ele também a chama de pobre e feia para reduzi-la a “nada”, de acordo com sua perspectiva racista e machista, evidenciando o peso da intersecção de gênero, raça e classe quando se imbricam com as questões de discriminação em geral.

³⁰ Come on in, I want to cry. To shout. Come on in. With God help Celie going to make you well. But I don't say nothing. It not my house. Also I ain't been told nothing. (WALKER, 2003, p. 45)

³¹ Look at you. You black, you pore, you ugly, you a woman. Goddam, he say, you nothing at all. (WALKER, 2003, p.206)

Como lembra Hooks (2000), historicamente as mulheres negras têm apresentado pouca mobilidade social, já que vêm se ocupando prioritariamente de serviços subalternos, o que faz com que permaneçam nas camadas mais pobres da sociedade.

A agressão verbal de Albert contra sua esposa, citada acima, acontece quando Celie já está de partida para Memphis com Docí Avery e depois que ele já tinha feito a seguinte provocação:

[...].A Docí tem talento, - ele falou. Ela canta. Ela tem garra, ele falou. Ela pode falar com qualquer um. Docí faz vista, - ele falou. Quando ela levanta as pessoa olham pra ela. Mas você, o que você tem? **Você é feia. Magricela. Você tem um jeito engraçado. Você é medrosa demais pra abrir a boca na frente das pessoas.** Tudo que você pode conseguir lá em Memphis é ser impregada da Docí. Botar o lixo dela pra fora e quem sabe fazer a comida. Você também num é nem boa cozinheira.
³²(WALKER, 1986, p.229, grifo nosso).

Albert compara Celie com Docí Avery, enaltecendo, além da vocação artística da segunda, a emancipação, a altivez, o fato de Docí ter voz e presença, enfim, tudo o que em geral os homens machistas tentam inibir nas mulheres. O paradoxo é que, enquanto defende o papel subalterno para a esposa, demonstra paixão por uma mulher que tem perfil dominante, independente, e que não se submete ao tradicional sistema patriarcal.

As diferenças entre Celie e Docí Avery são muitas. As duas mostram que há muitas diferenças entre mulheres, assim como entre homens e mulheres e que essas diferenças decorrem da forma como as pessoas são socializadas e não necessariamente de características inerentes ao sexo biológico. Ao conviver com Docí, Celie começa a perceber que homens e mulheres podem partilhar de condutas que ela acreditava caracterizar um ou outro indivíduo de diferentes gêneros, como se revela no momento em que Docí Avery ao reencontrar Sofia diz: “Minina, **você tá mesmo gostosa**”.³³ (WALKER, 1986, p. 96, grifo nosso). Celie se surpreende com essa fala de Docí e reflete:

Aí foi queu reparei como a Docí **fala e age às vezes como homem. Homem é que fala coisa assim pras mulher**, Minina você tá mesmo é gostosa. **As mulher sempre falam do cabelo e da saúde. Quantos nenê tão vivendo ou morrendo, ou tão com dente nascendo.** Num falam que

³² Shug got talent, he say. She can sing. She got spunk, he say. She can talk to anybody. Shug got looks, he say. She can stand up and be notice. But what you got? You ugly. You skinny. You shape funny. You too scared to open your mouth to people. All you fit to do in Memphis is be Shug's maid. Take out her slop-jar and maybe cook her food. You not that a good cook either.(WALKER, 2003, p. 205).

³³ Girl, you look like a good time. (Walker, 2003, p. 81).

a mulher que elas tão abraçando tá mesmo gostosa.³⁴ (WALKER, 1986, p. 97, grifo nosso).

Apesar de Celie tentar recapitular o que sempre entendeu como sendo conversa de homem ou de mulher e demonstrar surpresa com a saudação de Docí a Sofia, fica evidente que ela desconstrói essa noção porque em seguida ela complementa: “Docí, eu falo pra ela na minha cabeça, **Minina, você tá mesmo gostosa**, só Deus sabe o quanto.”³⁵ (WALKER, 1986, p.97, grifo nosso). Ao imaginar que poderia igualmente usar o adjetivo “gostosa” para Docí, ela assume que, de fato, homem ou mulher podem assim se expressar em relação a uma mulher, e pela interação com mulheres fortes e independentes como Sofia e Docí, vai ampliando sua compreensão do que é ser mulher.

Celie e Docí diferem uma da outra tanto no que se refere à personalidade, ao modo de ser, quanto no que diz respeito ao modo de se vestirem e agirem. Enquanto Celie é caracterizada como dona de casa e esposa sem voz, que nem sequer conhece de fato o prazer sexual, uma vez que as experiências de sexo que viveu foram de abuso ou de total descaso com o seu prazer, Docí é uma mulher experiente, inclusive, em sexo, com um jeito especial de se vestir, de falar de igual para igual com Albert e com qualquer outro homem. Desde o início encanta Celie por sua independência e liberdade. Pelo convívio com Docí Avery, Celie passa a aprender muito sobre seu próprio corpo, sobre o amor, sobre a vida em geral.

Uma das características mais fortes de Docí Avery é a autonomia pela independência financeira conseguida por meio da arte, porém essa personagem também evidencia muitas identidades cambiantes: por ser cantora, deixou os filhos para sua mãe criar, mas em certo momento busca conviver com um dos filhos, mostrando que a maternidade pode ser vivida de diferentes formas, dependendo da idade e das escolhas da mulher. No campo afetivo, viveu uma grande paixão com Albert, com quem teve dois filhos, mas não pode se casar por objeção do pai de Albert, que reprovava sua independência e liberdade. Viveu um grande amor com Celie, mas não deixou de ter romances heterossexuais, inclusive com um rapaz bem mais jovem quando já estava na meia idade.

³⁴ That when I notice how Shug talk and act sometimes like a man. Men say stuff like that to women, Girl, you look like a good time. Women always talk bout hair and health. How many babies living or dead, or got teef. No bout how some women they hugging on look like a goos time. (WALKER, 2003, p. 81)

³⁵ Shug, I say to her in my mind, Girl, you looks like a real good time, the good Lord knows you do. (WALKER, 2003, p. 81).

Além de todas essas vivências de Docí, testemunhadas por Celie, merece ser ressaltada a importância de Docí ser admirada pela arte de cantar, atividade importante para marcar uma identidade empoderada. Assim, os comportamentos e modo de ser de Docí mostraram a Celie que as histórias das mulheres não se resumem a servidão e apagamento. Celie aprendeu que poderia desvencilhar-se dos grilhões que a aprisionavam e que poderia usar a sua força produtiva para si mesma como profissional, como mulher, como ser humano e, ainda, que merecia conhecer seu próprio corpo, assim como poderia aprender a viver seu prazer sexual.

Assim, durante a narrativa de Alice Walker, observa-se que a identidade da protagonista passa por uma desconstrução e reconstrução a partir da interação com outras mulheres que já estavam habituadas a desafiar o sistema patriarcal. O convívio com mulheres como Sofia e Docí Avery, que não se deixaram moldar por estereótipos femininos ditados pela ordem patriarcal, em um ambiente/época em que se objetivava reduzir a mulher a o outro do homem, sem direitos e sem visibilidade, foi crucial para o crescente empoderamento que Celie conquistou e que propiciou total transformação em sua vida.

1.4 O PROTAGONISMO DE PONCIÁ

O romance *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, é nomeado a partir da protagonista, uma mulher negra que muito se parecia fisicamente com seu avô paterno. Se na trama é ressaltado que “em Vô Vicêncio faltava uma das mãos e vivia escondendo o braço mutilado para trás.” (EVARISTO, 2003, p. 15), também é dito que Ponciá quando começou a andar “andava com um dos braços escondido às costas e tinha a mãozinha fechada como se fosse cotó.” (p. 16). Quase todos se assustaram com esse fato porque quando a menina começou a andar já fazia um ano que seu avô havia morrido. Somente o pai da protagonisita “tomou como natural a aparência dela com o pai dele” (p. 16) que dizia que “Vô Vicêncio **deixava uma herança** para a menina”. (p. 15, grifo nosso).

Essa questão da herança é mencionada muitas vezes no decorrer da narrativa. A princípio causa estranhamento a menção de que Vô Vicêncio tivesse deixado algum legado para a neta porque aquele senhor havia sido escravo e vivera somente perdas – havia sofrido o drama de ter alguns de seus filhos apartados da família e vendidos (mesmo nascidos após a lei do Ventre Livre) e, por desespero, tirou a vida da esposa com uma

foice tentando, em seguida, se matar se autoflagelando com o mesmo instrumento. Como consequência desse desatino, ficou com o braço cotó, acabou enlouquecendo e morreu no mais completo desamparo. Sendo assim, o dizer de uma herança deixada para Ponciá por esse senhor configura-se como um eixo enigmático que percorre toda a narrativa com o suspense de uma promessa a ser cumprida.

Além da expectativa da missão que o avô deixou para Ponciá cumprir, a narrativa mostra a busca de Ponciá por entender seu lugar no mundo. Desde menina, Ponciá rejeitava seu próprio nome, visto que seu sobrenome não provinha de raiz familiar, já que ‘Vicêncio’, que designava todos de sua família, era meramente o sobrenome do senhor de escravos a quem seus antepassados pertenceram:

Quando mais nova **sonhara até um outro nome para si**. Não gostava daquele que lhe deram. Menina tinha o hábito de ir à beira do rio e lá se mirando nas águas, gritava o próprio nome: Ponciá Vicêncio! Ponciá Vicêncio! Sentia-se como se estivesse **chamando outra pessoa**. [...] A cabeça rodava no vazio, ela vazia se sentia sem nome. **Sentia-se ninguém**. Tinha então vontade **de choros e risos**. (EVARISTO, 2003, p.19, grifo nosso).

De tanto rejeitar seu próprio nome, Ponciá Vicêncio, a menina sonhava com outro nome em que ela pudesse se reconhecer. Para o pesquisador Eduardo de Assis Duarte (2006), ser nomeado a partir do sobrenome dos senhores de escravos é uma marca de subalternidade e reflete um resquício mínimo de cidadania dada aos escravizados, porém essa foi uma estratégia para que cada dono de escravos identificasse suas ‘peças’, assim como qualquer outra propriedade.

Esse sentimento de vazio e de não existência remete à anulação da identidade imposta aos africanos escravizados, destituídos de seus nomes de família, de sua cultura e de seus familiares ao serem reduzidos a peças de trabalho, completamente desumanizados. Os danos psicológicos decorrentes desse sistema que acometeram Vô Vicêncio também são evocados quando é dito que Ponciá “tinha vontade de choros e risos”, antítese que marca a loucura do seu avô pelo tanto que viveu e resistiu durante a escravidão: “Um dia ele teve uma crise de **choro e riso** tão profunda, tão feliz, tão amarga e desse jeito se adentrou pelo outro mundo.” (EVARISTO, 2003, p. 15, grifo nosso).

Vô Vicêncio chorava por todo o sofrimento que teve que enfrentar como escravo e por não ter conseguido se matar, mas ria por acreditar que havia libertado a esposa do sofrimento, ao lhe ter tirado a vida. Esse sentimento antagônico de alegria/tristeza e a

parecença física com o avô podem ser caracterizados como as primeiras heranças que se confirmam para Ponciá.

A ausência de um sobrenome que indicasse a origem de Ponciá marca a falta de uma identidade familiar. A situação da personagem, como a dos demais africanos e/ou seus descendentes, isolados em um povoado que demandava que eles trabalhassem nas terras do antigo senhor, também atesta uma condição social e econômica subalterna com pouquíssimas diferenças em relação à vida que levaram seus antepassados escravizados. Assim, a condição de subalternidade imposta aos negros vai se perpetuando pela marginalização dessas pessoas e Ponciá segue vivendo experiências em que predominam perdas e vazios.

Ela sonhava com um futuro melhor, inclusive porque sabia ler e escrever. A princípio, acreditava que essa competência já seria suficiente para distingui-la dos seus antepassados, a quem foi proibido o acesso à alfabetização. Então, Ponciá decide migrar do espaço rural para o urbano, passando a ser a primeira da família a usufruir o direito de ir e vir. Deixa o povoado em que cresceu, acreditando ser possível construir uma história diferente do que vinha testemunhando no povoado:

Estava cansada de tudo ali. De trabalhar o barro com a mãe, de ir e vir às terras dos brancos e voltar de mãos vazias. De ver **a terra dos negros** coberta de plantações, **cuidadas pelas mulheres e crianças**, pois os homens gastavam a vida trabalhando nas terras dos senhores, e depois a maior parte das colheitas ser entregue aos coronéis. (EVARISTO, 2003, p. 33, grifo nosso).

Ponciá estava farta da falsa liberdade da pós-abolição, pois na prática as famílias negras continuavam subordinadas aos grandes proprietários: os homens e meninos negros trabalhavam nas terras dos brancos, enquanto mães de família e filhas cultivavam seus próprios pedaços de terra. Graças a essa divisão do trabalho, Maria Ponciá, mãe da protagonista, assim como as demais mulheres do povoado, tinha autonomia para administrar sua própria casa e os recursos gerados com o que produziam em suas terras. Além disso, mãe e filha produziam e comercializavam artesanato: vasilhas e utensílios que elas criavam com barro.

Considerando que os homens passavam a semana trabalhando distante de suas residências, para onde só retornavam nos finais de semana, esses lares podem ser classificados como matrifocais, termo cunhado pelo antropólogo norte-americano

Raymond Thomas Smith (1996) para distinguir as famílias centradas nas mães, devido ao pai estar frequentemente ausente. Para o autor a matrifocalidade indica que as mães são figuras que têm o poder de decidir sobre a casa e os filhos, porém adverte que isso não indica família matriarcal³⁶, nem deve ser confundido com matrilinearidade³⁷. A antropóloga Teresinha Bernardo (2003) acrescenta que:

[...] a matrifocalidade, como forma alternativa de família, parece fazer parte dos fluxos, das trocas constituídas na diáspora. Tanto para a mulher africana, quanto para a afrodescendente, a matrifocalidade, aparentemente, não foi só uma imposição da escravidão e do pós-abolição com a consequente marginalização do homem negro no mercado livre durante as primeiras décadas do século XIX, que lhe impossibilitava assumir a chefia familiar. (BERNARDO, 2003, p.44).

A autora reconhece que, no período de pós-abolição no Brasil, as mulheres negras tiveram mais oportunidades de trabalho do que os negros e por isso era comum que sustentassem suas famílias, trabalhando como amas, lavadeiras, cozinheiras e mesmo como operárias das primeiras fábricas que surgiam. Bernardo atribui essa situação principalmente ao fato de as mulheres negras terem assumido funções para as quais os homens negros eram preteridos e também porque essas atividades não interessavam às mulheres brancas, as quais, por terem melhor nível socioeconômico, recorriam à força de trabalho de mulheres negras, enquanto se dedicavam a atividades mais lucrativas e valorizadas.

Porém a autora lembra que, anteriormente à escravidão dos africanos no ocidente, já existia um histórico de autonomia feminina em algumas regiões da África “onde as mulheres foram as principais responsáveis pela rede de mercados que interligavam todo o território ioruba, com experiência de excelentes comerciantes, atribuída também às mulheres bantas” (BERNARDO, 2003, p. 44). Assim, não se pode negar a existência de etnias africanas em que o sujeito feminino tenha tido experiências de autonomia.

De forma diferente do que se passa em *A cor púrpura* ou em *Niketche: uma história de poligamia*, na narrativa *Ponciá Vicêncio* desvelam-se vivências em um lar regido com certa autonomia por uma mulher, Maria Vicêncio, mãe de Ponciá. Essa representação

³⁶ Diz-se do regime social em que a autoridade é exercida pelas mulheres. (HOUAISS E VILLAR, 2001, p. 1870)

³⁷ Sistema de filiação e de organização social no qual só a ascendência materna é levada em conta para a transmissão do nome, dos privilégios, da condição de pertencer a um clã ou a uma classe. (HOUAISS E VILLAR, 2001, p. 1869)

positiva da figura feminina reflete-se na decisão de Ponciá que, com apenas 19 anos, parte sozinha para tentar a vida na cidade grande. Nesse contexto, a questão de gênero como construção social se evidencia porque Ponciá desde criança mostra-se feliz e orgulhosa de sua identidade feminina e a satisfação da protagonista em ser mulher é bastante marcada na narrativa.

Dentre outras, destaca-se a passagem que ressalta a crença de que aquele que passasse sob o arco-íris mudaria de sexo: “Diziam que **menina que passasse por debaixo do arco-íris virava menino**. [...] Às vezes, **ficava horas e horas** na beira do rio esperando a colorida cobra do ar desaparecer.”(EVARISTO, 2003, p. 13, grifo nosso). O apreço de Ponciá em ser mulher é marcado pelo temor e respeito àquela superstição, que a faziam esperar seguidas horas se preciso fosse para não correr o risco de mudar de sexo. Em outra passagem que lida com o mesmo tema, é dito:

Lá estavam os seinhos, que começavam a crescer. Lá estava o púbis bem plano, sem nenhuma saliência a não ser os pêlos. Ponciá **sentia um alívio imenso. Continuava menina**. Passara rápido, de um pulo só. Conseguira enganar o arco e não virara menino. (EVARISTO, 2003, p. 13, grifo nosso).

Esse momento destaca a sensação prazerosa da protagonista em conseguir enganar o arco-íris e permanecer com seu corpo de menina. Ela se sentia feliz e orgulhosa por ser mulher. O alívio de Ponciá ao perceber que continuava menina tem a ver também com efeitos de sentidos que ela constrói para a identidade mulher a partir do que testemunha da relação entre a mãe e o pai:

[...] a menina **gostava de ser mulher, era feliz**. A mãe nunca reclamava da ausência do homem. Vivia entretida cantando com suas vasilhinhas de barro. Quando ele chegava **era ela quem determinava o que o homem faria em casa naqueles dias. O que deveria fazer** quando regressasse lá para as terras dos brancos. **O que deveria dizer** para eles. **O que deveria trazer** da próxima vez que voltasse para casa. (EVARISTO, 2003, p. 27).

Maria Vicêncio tinha uma vida tão ocupada que não se ressentia das ausências do marido. Não dependia da presença dele para se sentir feliz ou protegida. Além disso, era ela quem dava as ordens quando ele chegava em casa, assim como era ela que ditava o que ele deveria fazer nos dias em que ficasse por lá. Também era a mãe quem determinava o que ele deveria fazer quando retornasse para as terras dos brancos. Enfim, era Maria

Vicêncio quem orientava o marido sobre o que fazer, dizer ou trazer para casa, demonstrando grande poder sobre seu parceiro.

O poder da mãe de Ponciá estende-se ao comércio, embalagem, destino e preço das peças de artesanato que ela e a filha produziam:

Enrolava as vasilhas de barro em folhas de bananeira e palhas secas, **apontava as que eram para vender e estipulava o preço**. Das que eram para dar de presente, **nomeava quem seria o dono**. O pai às vezes discordava de tudo. [...] A mãe repetia o que havia dito anteriormente. **O pai fazia ali o que ela havia pedido** e saía sem se despedir dela e da filha puxando o filho pela mão. (EVARISTO, 2003, p. 27, grifo nosso).

Além de Maria Vicêncio dar as ordens, ela não flexibilizava seus mandos, nem mesmo quando seu marido não concordava com ela, e assim era ele quem sempre tinha que acabar cedendo e acatando tudo conforme a mulher houvesse determinado. Por isso, Ponciá achava uma dádiva ser mulher: “O pai era **forte**, o irmão quase um homem, **a mãe mandava e eles obedeciam**. [...]. Um dia também teria um homem que, mesmo brigando haveria de fazer tudo que **ela quisesse** e teria filhos também.” (EVARISTO, 2003, p. 27, grifo nosso). A menina acreditava que as mulheres tinham muito poder, pois, mesmo os homens sendo reconhecidamente mais fortes do que as companheiras, eram as mães quem mandavam em casa. Ponciá, então, ansiava por ocupar a posição de esposa, assim como ansiava por ser mãe para ter um companheiro e filhos que fizessem o que ela determinasse.

Além do modelo de força e determinação que Maria Vicêncio foi para sua filha, cumpre destacar outra figura de poder feminino neste romance. Trata-se da autoridade sagrada também representada por uma mulher, Nêngua ³⁸ Kainda. Essas duas representações femininas são especialmente inspiradoras para o protagonismo de Ponciá.

Nêngua Kainda era ouvida e respeitada por todos no povoado negro como mulher sábia, capaz de se comunicar com os espíritos dos antepassados, conhecedora do futuro, dos mistérios da vida e capaz de curar doenças com rezas e remédios à base de ervas, conhecidos como garrafadas. A força religiosa/ espiritual das mulheres é ressaltada no momento em que Luandi, o irmão de Ponciá, se reencontra com sua mãe, que fora à sua procura na cidade. O rapaz, que atravessava um momento de grande dor pelo assassinato de Bilisa, sua namorada, ao avistar a mãe, vive uma experiência sobrenatural, pois

³⁸ Cargo hierárquico dos candomblés bantos, correspondente ao da ialorixá nagô; do quicongo némgwa, mãe, mamãe (LOPES, 1996, p. 165)

vislumbra junto à genitora, a irmã Ponciá que estava desaparecida, a namorada morta e outras mulheres que nem havia conhecido:

A mãe, Ponciá, Bilisa-estrela, a mulher que até pouco tempo enfeitava a noite escura que ele trazia no peito, **Vó Vicência, pessoa que ele nem tinha conhecido e que tinha encontrado a morte** pelas mãos de Vô Vicêncio. E ainda outras mulheres da família e do povoado, muitas que ele nunca vira e que apenas ouvira falar delas. Eram só mulheres que naquele momento se acercavam de Luandi. E, dentre elas, **uma orientando os passos da demais. Uma era a guia de todas, a velha Nêngua Kainda**. E era ela que entregava Maria Vicêncio para ele. (EVARISTO, 2003, p. 118-119, grifo nosso).

Destaca-se a força espiritual que une, protege as mulheres e transcende a morte: um exemplo de sororidade entre várias gerações guiadas por Nêngua Kainda, a quem reconheciam como autoridade religiosa e força ancestral.

Quanto ao poder religioso das mulheres africanas, Teresinha Bernardo (2003) explica:

As mulheres africanas pertencentes às etnias fons e iorubas exerceram em seus respectivos reinos um poder político importante. É claro que no presente da escravidão esse poder teve que ser ressignificado. Na realidade, é totalmente contraditório com a situação de escravo o exercício de qualquer poder no plano do real. Assim pode ter ocorrido uma transformação: se não existiam condições de exercício real, exercia-se no plano do imaginário, através da religião. (BERNARDO, 2003, p.50).

Terezinha Bernardo (2003) baseia-se em pesquisas feitas a partir do candomblé baiano para defender que o poder feminino de certas etnias africanas não teve espaço no Brasil devido à escravidão, mas sinaliza que esse poder, em terras brasileiras, foi ressignificado para o âmbito religioso. Se não era possível o exercício do poder real, ele era exercido no plano imaginário, através da religião. Na narrativa de Conceição Evaristo, o que podemos apreender é que a entidade Nêngua Kainda é igualmente respeitada por homens e mulheres, que a reconhecem como detentora de poderes especiais, por isso inspira Ponciá a acreditar na capacidade e autonomia das mulheres.

Por ter sido socializada acreditando que as mulheres mandavam no mundo, a jovem não hesita em seguir sozinha para o espaço urbano. Porém, ao chegar à cidade, pouco a pouco vê seus sonhos se desfazendo: sua vida transforma-se em “um ir e vir para a casa das patroas. Umas sobras de roupa e de alimento para compensar um salário que não

bastava” (EVARISTO, 2003, p. 82) e ela se dá conta que sua vida não era muito diferente da vida sofrida de seus antepassados: “Os pais, os avós, os bisavós sempre trabalhando **nas terras dos senhores**. A cana, o café, toda a lavoura, o gado, as terras, **tudo tinha dono, os brancos**. Os negros eram donos da miséria, do fome, do sofrimento, da revolta suicida.” (EVARISTO, 2003, p. 82).

Assim, o ir e vir das terras dos brancos atualizava-se com o servir às casas das patroas, reproduzindo a situação de baixos salários completados com as sobras da ‘Casa Grande’, que perpetuavam as péssimas condições de vida enfrentadas pelos afrodescendentes para sobreviver. Nessa passagem ela também menciona que sofreu muito quando seus sete filhos nasceram mortos, mas confessa que chegou a desejar que eles não sobrevivessem porque já havia perdido a esperança de dias melhores para si ou seus descendentes.

Outra frustração da jovem foi perceber que escrever e ler não confirmava as melhores oportunidades de vida na cidade, como sempre acreditou, pelo menos não para os que descendiam dos africanos que haviam sido escravizados. Ela só conseguiu trabalho como doméstica, por isso: “Um dia Ponciá juntou todas as revistas e jornais e fez uma grande fogueira com tudo. **De que valia ler? De que valia ter aprendido ler?** No tempo em que vivia na roça, pensava que, quando viesse para a cidade, a leitura lhe abriria meio mundo ou até o mundo inteiro.” (EVARISTO, 2003, p. 91, grifo nosso). A noção de que saber ler e escrever não era um subsídio suficiente para promover a ascensão dos afrodescendentes aplica-se a homens e mulheres, pois, Luandi, irmão de Ponciá, por experiência descobriu:

[...] que **não bastava saber ler e assinar** o nome. **Da leitura era preciso tirar outra sabedoria**. Era preciso autorizar o texto da própria vida, assim como era preciso ajudar a construir a história dos seus. E que era preciso continuar decifrando nos vestígios do tempo os sentidos de tudo que ficara para trás. E perceber que por baixo da assinatura do próprio punho, outras letras e marcas havia. A vida era um tempo misturado do antes-agora-depois-e-do-depois-ainda. A vida era mistura de todos e de tudo. Dos que foram, dos que estavam sendo e dos que viriam a ser. (EVARISTO, 2003, p. 127, grifo nosso).

Dominar a leitura e escrita fica marcado como insuficiente para conquistar mudanças de vida, tanto para Ponciá quanto para Luandi. A narrativa denuncia que, independentemente de gênero, essa questão tem que ser enxergada criticamente por

qualquer afrodescendente, e defende a leitura crítica para questionar a história escrita e ensinada até então, a qual só contemplava o ponto de vista hegemônico.

Essa narrativa de Conceição Evaristo, ao menos em relação ao núcleo familiar dos pais de Ponciá, mostra a complementaridade defendida tanto pelos feminismos negros quanto pelos feminismos africanos, que preconizam que homens e mulheres devem conviver colaborativamente. Por sua vez, além de acumular perdas e frustrações na cidade para onde migrou, Ponciá continua sofrendo com a identidade fragmentada, a ausência de um nome de família que pudesse ajudar a preencher os incompreensíveis vazios:

Uma noite ela passou todo o tempo diante do espelho chamando por ela mesma. Chamava, chamava e não respondia. [...] De manhã ela parecia mais acabrunhada ainda. Pediu ao homem que não a chamasse mais de Ponciá Vicêncio. Ele, espantado, perguntou-lhe como a chamaria então. Olhando fundo e desesperadamente nos olhos dele, ela respondeu que poderia **chama-la de nada**. (EVARISTO, 2003, p.19-20, grifo nosso).

O estranhamento de Ponciá em relação a si mesma funciona como uma metáfora para evidenciar que ela não reconhece a identidade negra construída pelos homens brancos, num sistema que reduziu os africanos escravizados a seres desumanizados e subalternos.

Através das buscas de Ponciá, que a colocam sempre entre o presente e o passado, fica evidente que para ela reconhecer sua constituição afro-brasileira seria preciso conhecer questões de sua herança étnica, o que lhe esclareceria sobre usos e costumes de raiz africana apagados ou alterados pela escravização de seus antepassados. Só assim poderia compreender e aceitar o quanto da cultura brasileira se amalgamava com sua cultura primeira.

Ponciá rejeita tanto seu sobrenome escolhido pelo senhor branco como a história dos seus, contada a partir da perspectiva dos homens brancos. A vida da personagem é marcada por vazios, pela vontade de fugir do momento presente no qual a sociedade não acolhe os descendentes de africanos escravizados. Ela, que chega à cidade cheia de disposição para trabalhar e prosperar, acaba escravizada em um subemprego e passa a morar em uma favela ao lado de um companheiro que é tão vitimizado quanto ela, que não compreende como a mulher tão trabalhadeira que conheceu aos poucos vai-se apartando da realidade.

A protagonista passa a viver entre o passado e o presente, em busca de explicações para as contínuas perdas e o vazio em que vive. Aos poucos a realidade e o exercício de

lembrar vão se tornando tão insuportáveis que ela prefere fugir do tempo e do espaço. Se quando já estava vivendo na cidade temia perder-se no buraco que se abria em si própria, com o tempo ela passa a gostar “da ausência, na qual ela se abrigava, desconhecendo-se, **tornando-se alheia de seu próprio eu.**” (EVARISTO, 2003, p.45, grifo nosso). Por não conseguir entender o que a constituía, dividida entre como era vista pelos outros e o pouco que conhece da história dos seus antepassados, a personagem protege-se da dolorosa identidade subalterna no processo de ausentar-se de si mesma e distanciar-se do presente.

Ponciá sofre para reviver pela memória o que significava a real história dos seus antepassados, lembranças que permitam que ela entenda o porquê de um presente tão sofrido e destituído de oportunidades. A personagem decide voltar ao povoado onde nasceu e cresceu, em mais uma tentativa de entender o passado, na expectativa de que a história preservada pelos relatos orais dos ex-escravizados e seus descendentes possa preencher o vazio de sua existência. Ao sentir cada vez mais que precisa completar o pouco que se lembra da história de seu povo, vai em busca dos velhos amigos do povoado negro, pois sua memória individual é cheia de lacunas e ela anseia por reconstruir sua história.

Segundo Halbwachs (2006), a memória individual encerra um caráter psicológico, podendo ser explicada como a faculdade de armazenar informações, que não pode ser desconectada dos contextos sociais em que foi produzida. O autor destaca que as mudanças que ocorrem nas relações dos indivíduos com os grupos aos quais estão ou estiveram integrados influenciam na seletividade do que lembram ou desejam lembrar e também na maior ou menor clareza destas lembranças e defende a relevância da compreensão da memória como fenômeno coletivo ao afirmar que é necessário que haja um testemunho para que um fato se perpetue e se torne memória para um grupo: “Recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós.” (HALBAWACHS, 2006, p. 29).

Para esse autor, é imprescindível que o testemunho do “eu” e do “outro” se harmonizem, visto que ambos devem se reconhecer como parte de um mesmo grupo, sendo que o evento ou eventos vividos e recordados devem ser comuns aos integrantes do grupo para permitir que a memória individual possa ser transposta de sua natureza pessoal para uma natureza coletiva que a torne mais significativa e legítima. Pode-se dizer, então, que a memória individual depende da memória coletiva, uma vez que não será possível a

legitimidade de recordações de um indivíduo em determinado contexto, se não houver identificação entre as lembranças dos participantes desse grupo:

Para que nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum.[...] É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. (HALBWACHS, 2006, p.39).

Nessa perspectiva, a constituição da memória de cada pessoa resulta da interação das memórias dos diferentes grupos dos quais ela faz parte: família, escola, um grupo de colegas de classe ou de trabalho e, ainda, da carga de influência que cada grupo impõe, por isso a memória individual não pode existir isolada e fechada. Se por um lado “na base de qualquer lembrança haveria um chamamento a um estado de consciência puramente individual” (HALBWACHS, 2006, p.42), o que implica em dizer que, mesmo integrando um grupo, uma pessoa não se descaracteriza porque, apesar de possuir um passado comum com determinado grupo, apresenta especificidades em suas lembranças, por outro lado, para Halbwachs, o que prevalece é a memória coletiva, já que a memória individual guarda uma relação intrínseca com as lembranças construídas coletivamente e é dependente destas.

Assim, ao retornar àquele território, Ponciá pode ouvir relatos sobre seus antepassados e reviver tão nitidamente cenas compartilhadas naquele espaço que ela “teve a impressão de que havia ali um pulso de ferro a segurar o tempo. Uma soberana mão que eternizava uma condição antiga.”(EVARISTO, 2003, p.49). Percebe-se que ela e os demais afrodescendentes estavam presos à uma identidade subalterna e desprestigiada, forjada por aqueles que escravizaram os africanos e que persistia, apesar do propagado mito da democracia racial.

Desse modo, nós, leitores, vamos compreendendo que a prometida herança do Vô Vicêncio é um dano psicológico pela perda do que Eduardo de Assis Duarte (2006, p. 307) denomina de “enraizamento identitário” pelas sucessivas perdas: morte do avô, do pai, dos filhos, dos sonhos e, por fim, da própria consciência. Mesmo quando esteve no povoado e

reviveu muitas lembranças, houve um momento em que “a cabeça tonteou. Sentou-se rápido num banquinho de madeira. Veio, então, a profunda ausência, o profundo **apartar-se de si mesma.**” (EVARISTO, 2003, p. 50, grifo nosso). O processo de perda de consciência repetia-se com frequência, por mais que desejasse preencher os vazios.

A impossibilidade de fazer sentido a partir do pouco que conhecia da sua origem fazia com que se sentisse uma estranha para si mesma, e por fim: “Ponciá Vicêncio não queria mais nada com a vida que lhe era apresentada. Ficava olhando sempre um outro lugar de vivências. Pouco se dava se fazia sol ou se chovia. **Quem era ela? Não sabia dizer.** Ficava feliz e ansiosa pelos momentos de sua auto-ausência.” (EVARISTO, 2003, p. 90, grifo nosso). Ponciá vai bloqueando sua consciência para uma morte em vida, na desesperança de dias melhores, pois a escravidão perdura:

A vida escrava continuava até os dias de hoje. Sim, **ela era escrava. Escrava de uma condição de vida que se repetia.** Escrava do desespero, da falta de esperança, da impossibilidade de travar novas batalhas, de organizar novos quilombos, de inventar outra e nova vida. (EVARISTO, 2003, p. 83, grifo nosso).

Como não consegue prosperar na cidade e, por perceber que só lhe restaria trabalhar como doméstica e morar em condições precárias em uma favela ainda que soubesse ler, Ponciá conclui que a liberdade dos negros na prática ainda era irreal. Somente quando abandona a vida subalterna na cidade e retorna ao povoado onde poderia retomar sua atividade criativa de modelar com o barro, a jovem se confirma como herdeira de seu avô, guardião da memória de seu povo que, mesmo tendo vivido muitas atrocidades, resistiu à tirania dos escravizadores. Só assim as memórias de seus antepassados poderiam contrapor-se às histórias propagadas sobre os negros sob o ponto de vista dos brancos.

Ponciá Vicêncio, diferentemente de Celie, protagonista de *A cor púrpura*, cresceu em um lar em que sua mãe era respeitada, desenvolvia uma atividade criativa e era um exemplo positivo. Celie foi vítima de maus tratos e desrespeito na esfera privada. Sofreu abusos e humilhações tanto no lar de sua mãe/padrasto quanto junto ao marido, porém foi capaz de reelaborar a si mesma a partir de novas compreensões do mundo, graças ao convívio com mulheres empoderadas como Docy e Sofia. Ponciá, por sua vez, só veio a ter consciência da discriminação que lhe era reservada na esfera pública quando percebeu que seu sonho de um futuro melhor na cidade não se concretizava, devido a sua herança escravocrata. Ponciá, entretanto, mostra uma trajetória de resistência ao retornar ao

povoado para preservar, por meio de sua arte, a história que o poder hegemônico queria apagar.

Assim como Celie e Ponciá, a protagonista de *Niketche, uma história de poligamia*, também vive situações que lhe proporcionam o questionamento e a gradativa desconstrução do que lhe foi ensinado e cresce em autoestima e autonomia.

1.5 O DESPERTAR DE RAMI

Ressalto a seguir as vivências que propiciaram a Maria Rami problematizar a submissão do gênero feminino ao masculino e questionar o poder do marido como patriarca, não apenas sobre ela, esposa legítima, como também sobre as outras mulheres que se envolvem com ele.

A protagonista de *Niketche: uma história de poligamia*, mostra-se uma mulher forte e decidida quando se dá conta de que seu casamento está diferente. Então, ela sai de sua casa para pessoalmente investigar o que está acontecendo com o marido Tony, que andava muito ausente de casa e da família. Até então, Rami estava acostumada a adaptar-se a quaisquer situações que se apresentassem para ela sem questionar, porque não considerava importantes suas vontades e desejos. Quando, porém, percebe as ausências recorrentes do marido, passa a se sentir abandonada e decide não se conformar com aquela situação.

Uma manhã, ao despertar, sente-se frustrada por mais uma vez estar só em seu leito e faz a seguinte reflexão: “Sou uma mulher derrotada, tenho as asas quebradas. **Derrotada? Não. Nunca combati. Depois as armas muito antes de as empunhar.** Sempre me entreguei nas mãos da vida”. (CHIZIANE, 2004, p.18, grifo nosso). Essa constatação demonstra que até aquele momento ela assumia uma postura subalterna, acatando sempre o que os outros ditavam, provavelmente como resultado de ter sido socializada para se conformar.

Por outro lado, conforme defende Foucault (1995), o poder se exerce, não se possui. As chances de mudanças em relações de poder assimétricas dependem que a pessoa ao perceber que se encontra em desvantagem, deixe de aceitar isso e passe a oferecer resistência. Até então Rami se comportava de forma condizente com o papel subserviente reservado às mulheres em uma sociedade patriarcal. Ela dispendia sua energia para atender a necessidade dos outros, especialmente dos homens: do pai, do esposo, do filho. Além disso, nunca tinha sido incentivada a conhecer seus gostos, seus desejos ou suas

necessidades conforme expressa nesse mesmo dia, na sequência de questionamentos que lhe ocorrem:

Nunca mexi nenhum dedo para que as coisas corressem de acordo com os **meus desejos. Mas será que algum dia tive desejos? A minha vida é um rio morto.** No meu rio as águas pararam e aguardam que o destino traga a força do vento.[...] Sou um ser perdido, encerrado na solidão mortal. (CHIZIANE, 2004, p. 18, grifo nosso).

Rami admite nunca ter definido metas para si, nem sabe dizer se teve aspirações próprias e recorre à metáfora do rio morto para explicar como se encontra sua vida nesse momento: completamente inerte, sem vida, sem esperança. Sente-se só e abandonada. As ausências do marido e a mudança no casamento deles fez com que ela despertasse para não se conformar com aquela situação que não lhe fazia bem. Tudo o que ela havia aprendido na cultura em que foi educada, tudo o que havia praticado, acreditando no casamento monogâmico, precisou ser revisto quando descobriu que seu marido tinha quatro amantes em distintas regiões de Moçambique.

Depois de ter viajado pelo seu país para ir ao encontro das quatro amantes de seu marido, Rami mostra-se decepcionada ao descobrir que Tony tinha filhos com todas, mas que não tinha compromisso financeiro com nenhuma delas. Então, põe-se a refletir sobre o valor do sujeito feminino e conclui que a mulher não tem nenhum valor porque “Até na Bíblia **a mulher não presta**. Os santos nas suas pregações antigas, **dizem que a mulher nada vale**, a mulher é um nutridor de maldade, fonte de todas as injustiças e querelas. (CHIZIANE, 2004, p. 68, grifo nosso).

A partir dessa alusão à Bíblia, a personagem se questiona por que Deus teria feito a mulher se ela não faz falta no mundo, e prossegue com outros questionamentos. Indaga-se sobre o porquê de Deus permitir que as mulheres sofram tanto e se Deus tem uma mulher. Chega à conclusão de que, se ele é casado, sua esposa deve ser tão invisível quanto as mulheres de Moçambique: “Deve ser tão invisível como todas nós. O seu espaço é, de certeza, **a cozinha celestial**” (CHIZIANE, 2004, p. 68, grifo nosso). Nessa passagem, Rami se vale de uma ironia para denunciar o papel secundário da mulher na sociedade moçambicana, a quem só compete servir ao homem.

Rami prossegue seu monólogo interior sobre a condição da mulher em Moçambique, dizendo que, se existisse uma deusa, esposa de Deus, as mulheres teriam a quem dirigir suas preces e rezariam:

Madre Nossa que estais no céu, santificado seja o vosso nome. Venha a nós **o vosso reino – das mulheres**, claro -, venha a nós a tua benevolência, não queremos mais a violência. Sejam ouvidos os nossos apelos, assim na terra como no céu. A paz nossa de cada dia nos dai hoje e perdoai as nossas ofensas – fofocas, má língua, bisbilhotices, vaidade, inveja – assim como nós perdoamos a tirania, traição, imoralidades, bebedeiras, insultos, dos nossos maridos, amantes, namorados, companheiros e outras relações que nem sei nomear. [...] (CHIZIANE, 2004, p.68, grifo nosso).

Ao propor uma oração endereçada à Madre Nossa, à esposa imaginada de Deus, Rami elabora uma paródia da oração “Pai Nosso” símbolo maior do Cristianismo. Rami revolta-se ao se dar conta de que o Deus do catolicismo, religião que ela assimilou por imposição dos colonizadores, é um protetor exclusivo dos homens, pois desconsidera as mulheres. Ela, então, reivindica uma protetora para as mulheres e defende que seria necessária uma divindade mulher para entender e atender as necessidades femininas.

Ao parodiar o “Pai nosso”, Rami desafia e questiona a religião que por muito tempo internalizou sem questionar. Essa atitude de parodiar o discurso dominante é apontada por Bhabha (2007) como um recurso para o subalterno validar sua voz, pois, ao subverter, ameaça a autoridade que legitimou o discurso do colonizador e é essa estratégia que Rami utiliza para subverter o que é sagrado para a cultura ocidental. A paródia de Rami prima pelo humor do principio ao fim: “[...]. **Não nos deixei cair na tentação de** imitar as loucuras deles – beber, maltratar, roubar, expulsar, casar e divorciar, violar, escravizar, comprar, usar, abusar e nem nos deixeis morrer nas mãos desses tiranos – mas livrais-nos do mal, Amém.” (CHIZIANE, 2004, p. 69, grifo nosso).

Esse efeito irônico se dá pela inversão de gênero, dirigindo-se a uma divindade mulher e não ao Deus católico. As solicitações femininas são elaboradas em contraponto ao praticado pelos homens, assim prevalecem duas vozes, a masculina e a feminina. A paródia, além de contestar os textos bíblicos, questiona o Cristianismo imposto pelos colonizadores que, apesar de defender a monogamia permitiu a poligamia de forma não oficial.

Ao finalizar sua oração, Rami acrescenta: “**Uma mãe celestial** nos dava muito jeito, sem dúvida alguma.” (CHIZIANE, 2004, p. 69, grifo nosso). Rami julga necessário recorrer a uma mãe celestial porque o Pai celestial só tem priorizado o homem, desconsiderando as necessidades e sofrimentos das mulheres. Ao conhecer as outras

mulheres de Tony, especialmente as do norte, que não assimilaram o catolicismo e outros costumes dos colonizadores, Rami desperta para questionar muito do que lhe foi ensinado, inclusive o amor monogâmico:

Amar uma vez na vida? Tretas. Só as mulheres, eternas palermas, **engolem esta pastilha.** Os homens amam todos os dias. Em cada sol partem à busca de novas paixões, novas emoções, enquanto nós ficamos a esperar eternamente por um amor já caduco. Todos os homens são polígamos. O homem é uma espécie humana com vários corações, um para cada mulher. (CHIZIANE, 2004, p. 69, grifo nosso).

Rami percebe que somente as mulheres, principalmente as do sul de Moçambique, são socializadas para acreditarem no amor único e eterno, no casamento monogâmico, enquanto os homens podem viver muitos amores, como se possuíssem vários corações, enquanto as mulheres só têm um. Ao se conscientizar da falácia do casamento monogâmico, que assimilara como um sacramento inabalável, Rami passa a rever todos os ensinamentos que lhe foram transmitidos como verdades maiores. Destaca-se, dentre esses, a maneira como o marido deve ser tratado, de acordo com os princípios ensinados pelas velhas senhoras da família do esposo:

- Devem servir o vosso marido de joelhos, como a lei manda. Nunca servi-lo na panela, mas sempre em pratos. **Ele não pode tocar na loiça nem entrar na cozinha.**

Quando servirem galinha, não se esqueçam das regras. Aos homens se **servem os melhores nacos: as coxas, o peito , a moela.**[...] o seu prato **deve ser o mais cheio e o mais completo,** para ganhar mais forças e produzir filhos de boa saúde, pois sem ele família não existe.(CHIZIANE, 2004, p.126, grifo nosso).

Nessa passagem destaca-se que o trabalho de cozinhar e lavar a louça deva ser restrito as mulheres. Além disso, reafirma-se a maior importância dos homens, razão pela qual eles seriam merecedores dos melhores pedaços de carne e dos pratos mais bem servidos. Outros dizeres evidenciam dietas distintas para homens, com base na crença em sua superioridade: “Não comam nunca a **cabeça** de peixe, nem de vaca, nem de cabrito que é **comida de homem.** A **cabeça** do animal representa a **cabeça da família. A cabeça da família é o homem.**” (CHIZIANE, 2004, p.127, grifo nosso).

É papel das mulheres mais velhas da família do marido ensinar e vigiar a esposa ou esposas de algum familiar para que a tradição seja mantida. A superioridade do homem também é enfatizada pelas senhoras quando elas dizem: “ – Na ausência do pai, toma o

comando da família o filho varão mais velho, **mesmo que seja um bebê**, é um líder, é o chefe da família por substituição.” (CHIZIANE, 2004, p. 127, grifo nosso). As mulheres, portanto, não são aceitas como líderes nem mesmo no espaço doméstico.

Rami conscientiza-se de que, até descobrir que o marido era infiel, o sentido de sua vida era ser esposa de Tony, um homem importante na sociedade por ser comandante da polícia. Em uma sociedade patriarcal como aquela em que vivia, a mulher deveria dar-se por satisfeita em ser casada, porque um marido é reconhecido como importante capital: “**Na presença de um marido**, os ladrões se afastam. Os homens respeitam. As vizinhas não entram de qualquer maneira para pedir sal, açúcar, muito menos para cortar na casaca da outra vizinha. **Na presença de um marido**, um lar é mais lar, tem conforto e prestígio.” (CHIZIANE, 2004, p. 11, grifo nosso).

Vê-se que a mulher não tem valor se não for casada, pois é o homem que confere valor e respeito a uma família. Por outro lado, com as ausências do marido, ela tinha que dar conta tanto das suas atribuições como as de seu marido, para manter a ordem no lar, e questiona: “Por que me deixas só a resolver os problemas de cada dia **como mulher e como homem**, quando tu andas por aí?” (CHIZIANE, 2004, p.10, grifo nosso). Ela sinaliza que está assumindo diferentes tarefas, que está resolvendo tudo sozinha e começa a compreender que a divisão de obrigações entre homens e mulheres não tem respaldo nas diferenças atreladas ao sexo biológico e que na verdade são construções sociais moldadas por uma sociedade patriarcal que visa distinguir o homem como a força maior na família, enquanto a mulher seria uma coadjuvante, uma força menor a ser orientada e guiada pelo esposo.

Rami exemplifica o que ela considera “resolver problemas como homem” quando narra o episódio em que um de seus filhos, o Betinho, quebra sem querer o vidro de um carro. Ao saber do ocorrido, ela lamenta: “Se o meu Tony estivesse por perto, repreenderia o filho como pai e como homem. Se ele estivesse aqui agora, resolveria o problema do vidro quebrado com o proprietário do carro, **homem com homem se entendem**, ah, se o Tony estivesse perto” (CHIZIANE, 2004, p. 11, grifo nosso). Rami entende que o responsável legítimo para repreender um filho seria o pai, porque apenas um homem tem o direito de corrigir outro; a mulher está em desigualdade de valor social e por isso não tem voz, nem visibilidade na sociedade moçambicana. Porém, ao ver-se sozinha e tendo que assumir tantas funções, pensa que as mulheres devem ser respeitadas e questiona sua vida de casada e a própria instituição do casamento.

Posteriormente, quando já está, oficialmente, vivendo um casamento poligâmico, ela descobre uma nova amante do marido e reflete: “O casamento é isso mesmo. **Aceitar apagar a tua vela, para usar a tocha do companheiro**, que decidirá a quantidade de luz que te deve ser fornecida, as horas, os momentos.” (CHIZIANE, 2004, p. 245, grifo nosso). Rami ressalta que as mulheres aceitam serem subalternizadas pela tradição que lhes impõe servir e nunca contestar seus maridos, seja em um casamento monogâmico ou plural.

Ao dizer que casar, para a mulher, seria abdicar da própria luz para ficar eternamente dependente não só da luz do marido, como também da vontade dele quanto a quando e por quanto tempo poderia usufruir dessa dádiva, Rami desconstrói o que lhe foi ensinado – que o casamento é o que distingue e dá valor social as mulheres. Nesse momento da narrativa, mais uma vez ela pensa em abandonar o marido e em pensamento explicita que passou a compreender que mulheres e homens vivenciam o casamento de formas bem distintas:

No casamento as mãos das mulheres são conchas abertas sobre a areia do mar, mendigando amor, pão, sal e sabão. O casamento significa subir para um trono de lenha e aguardar a hora da fogueira.[...] **Nos homens** inspira mel e doçura. Inspira felicidade e ternura. **Nas mulheres** inspira lágrimas, mágoas, desterro e morte. (CHIZIANE, 2004, p. 245, grifo nosso).

Enquanto para as mulheres o casamento só pode garantir obrigações, dependência e sofrimento, para os homens o matrimônio assegura direitos, cuidados, amor e privilégios. Muitas vezes, Rami questiona seu destino, outras vezes defende que a mulher tem que obedecer, discurso que sempre ouviu e internalizou. Por isso surpreende-se com a força da rival Luísa, que nunca se submete e durante um almoço em que combinou exclusivamente com essa, pergunta-lhe qual é a fonte de sua força. Durante o almoço das duas desenvolve-se o seguinte diálogo:

- Aos homens ensinam a amar a si mesmos e só depois ao próximo. Às mulheres se ensina a amar ao próximo, mas nunca a amarem-se a si próprias. **Eu amo a mim mesma e depois aos outros, tal como os homens.**
- Mas és mulher, Lu.
- Mulher e filha de Deus. Com o direito de ser feliz.
- **Tens que obedecer!**
- **Cumpristes a regra de obediência a vida inteira. O que ganhaste tu?** (CHIZIANE, 2004, p. 252-253, grifo nosso).

Luísa denuncia que os ensinamentos são diferentes para meninas e meninos, mas subverte a ordem e aprende a amar a si mesma em primeiro lugar. Mais uma vez fica evidente que as diferenças entre homem e mulher têm mais a ver com a socialização do que com características natas ou relacionadas a diferenças sexuais. A princípio, Rami repete o discurso a que está acostumada “Mas és mulher, Lu. Tens que obedecer!” e Luísa a desafia a responder o que Rami já ganhou por ser obediente. As palavras de Luísa causam grande impacto na protagonista, que já admirava aquela rival pela ousadia, iniciativa e independência. Rami admite:

Aos rapazes ensino o amor-próprio, nunca disse nada sobre o amor ao próximo. Às minha filhas ensino o amor ao próximo e pouco digo sobre o amor-próprio. **Transmito às mulheres a cultura da resignação e do silêncio, tal como aprendi da minha mãe.** E a minha mãe aprendeu da sua mãe. [...] Como podia eu imaginar que estava a paralisar as asas da meninas à boca de nascença, a vendar os seus olhos antes de conhecerem as cores (CHIZIANE, 2004, p. 256, grifo nosso).

Rami reconhece que Luísa tem razão em relação às abordagens diferentes de amor. Reconhece que ensina aos filhos sobre amor de forma bem diversa do que ensina as filhas. Só então percebe que está a silenciar e imobilizar as filhas, repetindo o processo de subalternização das mulheres que vem se perpetuando de geração em geração, fazendo com que a mulher sirva de algoz para outras mulheres, assim como ela mesma percebe que está a fazer com as próprias filhas. Como argumenta hooks,

A aceitação da ideologia de sexismo se evidencia quando as mulheres ensinam aos filhos que existem apenas dois possíveis padrões de comportamento: o papel do ser dominante ou submisso. O sexismo ensina as mulheres a odiarem as demais, e consciente e inconscientemente agimos com esse ódio no nosso contato diário umas com as outras. (HOOKS, 1984, p. 47).

Hooks (1984) adverte que as mulheres devem ser conscientizadas a romperem com a ideologia do sexismo para que meninas e meninos sejam colaborativos e não perpetuem a dicotomia: homens opressores e mulheres oprimidas e, assim como Foucault (1995), hooks reconhece que as mulheres têm poderes, ainda que nas interações com os homens esses busquem miná-los. Além disso, muitas mulheres se submetem ao poder masculino por aceitar que assim deva ser, simplesmente por absorverem a ideologia do patriarcado sem criticidade.

O despertar de Rami sobre a condição feminina em seu país acontece de forma gradativa e sempre com muitos questionamentos – ela vai desenvolvendo nova consciência sobre a sua existência a partir da interação com mulheres que tiveram outras vivências. Mesmo Julieta, que era do sul de Moçambique assim como a protagonista, ao descrever diferenças criadas para socializar um filho ou filha, faz com que Rami passe a perceber que tudo é construído para perpetuar a supremacia masculina sobre as mulheres:

[...] Ao nascer a menina é **anunciada com três salvas de tambor**, o **rapaz com cinco**. O nascimento de uma menina é celebrado **com uma galinha**, o do rapaz celebra-se **com uma vaca** ou **com uma cabra**. [...] filho homem **mama dois anos** e mulher apenas um. Meninas **pilando, cozinhando**, rapazes **estudando**. O homem **é quem casa**, a **mulher é casada**, o homem dorme, a mulher é dormida. A mulher fica viúva, o homem só fica com menos uma esposa. (CHIZIANE, 2004, p. 161, grifo nosso).

Até mesmo o número de salvas de tambor para anunciar o nascimento de um menino é superior ao número de salvas que anunciam a chegada de uma menina. O banquete para celebrar o nascimento de um filho é maior do que aquele que é realizado para celebrar o nascimento de uma menina. Ao serem amamentados, os meninos são contemplados com o dobro do tempo destinado às mamadas das filhas. Além disso, os meninos podem se dedicar aos estudos, enquanto as meninas se ocupam das tarefas domésticas. Por fim, as mulheres não são nunca agentes de suas histórias, apenas se adaptam à vida do homem.

Em *Niketche: uma história de poligamia*, constata-se reflexões claramente feministas porque Rami e várias outras mulheres da narrativa passam a questionar muitas das diferenças entre homens e mulheres, desde a forma de acolher um filho ou uma filha até as relações entre os cônjuges, seja no casamento monogâmico ou poligâmico. Nessa narrativa predomina a tomada de consciência contra o sexismo, o que, segundo hooks (1984), é basilar para a emancipação feminina.

Não se identifica em Chiziane uma abordagem feminista exclusivamente por um viés africano. Se o *motherism* de Catherine Acholonu (1995) advoga que nas sociedades africanas tradicionais as mulheres não eram consideradas inferiores aos homens, Chiziane não defende esta temática. Ainda que as mulheres do norte mostrem maior consciência do corpo e do prazer sexual, seus ritos de puberdade (discutidos no próximo capítulo)

revelam-se como práticas destinadas mais em proporcionar prazer ao homem do que à própria mulher.

A crítica de Acholonu (1995) ao feminismo ocidental de favorecer o amor lésbico e excluir os homens reitera a concepção de que o termo feminismo ainda é pouco compreendido em suas vertentes, complexidade e pluralidade. Hooks (1984) admite que existem no ocidente feminismos radicais, mas explica que não se deve considerar o feminismo como um movimento anti-homem e defende, inclusive, que a participação do homem é muito importante para o êxito da desconstrução da ideologia do patriarcado. Então, observa-se que a autora defende a complementaridade igualmente defendida pelo *stiwanim* da nigeriana Molar Ogundipe (1994).

Em relação à valorização dos costumes e da tradição africana para promover a inclusão das africanas no processo de transformação social e política do continente, que é basilar para o *stiwanim*, pode-se dizer que essas questões têm destaque nesta obra, porém a tradição nesta narrativa é tratada como passível de mudança. Um exemplo é o próprio sistema de poligamia que Rami buscou viver de acordo com a tradição, mas percebeu que esse formato de casamento precisava ser reelaborado, porque as mulheres de hoje não se conformam mais com aquele modelo de matrimônio.

Já o *womanism* de Ogunyeme (1985) tem muito em comum com o feminismo ocidental na perspectiva de bell hooks (1984), pois tem como prioridade desconstruir as hierarquias patriarcais. Tanto o *womanism* de Ogunyeme quanto o de Walker preocupam-se com a ideologia patriarcal, porém existem três preocupações que caracterizam exclusivamente o *womanism* africano: a obsessão por filhos, a exclusão da mulher branca deste feminismo e a rejeição ao amor lésbico. Neste romance encontra-se menção clara sobre a obsessão por filhos e alguns indícios de rejeição à mulher de cor de pele mais clara. Sobre amor lésbico não há menções, mas há um caso de amor homoafetivo. Uma tia de Rami vive um aparente casamento com dois maridos quando, na verdade, são os homens que vivem uma relação amorosa.

Sobre a obsessão por filhos, as mulheres do norte demonstram essa determinação ao mencionarem a vontade de serem mães como justificativa para aceitarem ser amantes dos homens dos sul. Elas explicam que em suas aldeias só havia crianças e velhos, pois os jovens haviam migrado para outros espaços em busca de trabalho, e uma vida sem filhos seria uma vida sem propósito. No entanto, na narrativa há também espaço para a desconstrução do imperativo de ser mãe. Em dado momento Rami posiciona-se contrária à

maternidade: “Tenho **inveja das mulheres estéreis**, cujo ventre quebrou o ciclo de sofrimento. Não pariram mulheres para chorar, nem homens para fazer chorar.”(CHIZIANE, 2004, p. 296, grifo nosso). Rami rejeita a maternidade como forma de resistência à perpetuação do sistema patriarcal. Face aos questionamentos quanto à maternidade e mesmo a rejeição à maternidade, o feminismo presente neste romance não se alinha com o *womanism africano*.

Quanto à questão separatista do *womanism* de Ogunyeme (1985), por defender exclusivamente a condição racial e sexual da mulher negra, ainda que essa temática não apareça plenamente desenvolvida nesta narrativa, há um episódio que propicia desvelar que, em uma sociedade majoritariamente negra, ocorre o preconceito contra as mulheres brancas ou mesmo contra as negras de pele mais clara. Trata-se do momento em que Rami descobre a existência de Eva, uma nova mulher de Tony. Rami e as demais esposas ficaram mais revoltadas ao descobrirem que a nova amante de Tony não era negra como elas.

Eva é uma mulata do norte, advogada, independente, mas amaldiçoada nas culturas moçambicanas, e abandonada pelo marido por ser estéril. Porém, as mulheres de Tony apesar de reconhecerem que, pela tradição, a mulher estéril está condenada à marginalidade, se preocupam mais com a certeza de que “Mulher estéril é sempre jovem e sempre bela” (CHIZIANE, 2004, p.137). As mulheres se preocupam porque reconhecem que uma mulher que não pode gerar filhos terá mais tempo para seu homem.

Além disso, o fato de Eva não ser negra, soma-se a sua independência e sucesso financeiro para que ela se diferencie ainda mais de Rami e das outras mulheres de Tony: “- **Tem dinheiro esta mulher**, manda chuva. Tem estatuto. **No emprego dela, é chefe. Manda nos homens. Conduz um carro** que é um paraíso.” (CHIZIANE, 2004, p. 137, grifo nosso). Além de não ser negra, Eva chama atenção pela diferença de classe social. Pode-se inferir que os recursos financeiros da família dela lhe permitiram o acesso aos estudos e assim, ela tornou-se advogada, o que contrasta com as esposas de Tony, reconhecidas no casamento poligâmico: negras e pobres. Então Eva serve de contraponto para a questão raça e classe social, evidenciando a desvantagem das negras de pele mais escura.

Porém, ao encontrar-se com Eva, Rami percebe que esta sexta amante de Tony foi mais uma vítima dele. Eva lhe conta que Tony já lhe havia traído com outra, a Gaby. Rami e Eva se solidarizam e fazem amizade. A rejeição inicial de Rami contra Eva,

principalmente por ela ser mais clara, acaba se desfazendo. Por essas questões discutidas, percebe-se que a perspectiva feminista presente em *Niketche: uma história de poligamia* não se baseia em uma corrente específica dos feminismos africanos, podendo ser tratada pelo viés do feminismo negro de perspectiva ocidental.

Celie, Ponciá e Maria Rami, respectivamente protagonistas das obras *A cor púrpura*, *Ponciá Vicêncio* e *Niketche: uma história de poligamia*, são mulheres negras com vivências e experiências em diferentes países. Celie e Ponciá descendem da diáspora mas têm infância e adolescência completamente diferentes. Celie cresceu tão coagida pela ideologia patriarcal que achava que seu destino era sobreviver aos maus tratos para servir, primeiramente ao seu padrasto e depois a seu marido e família. Ponciá, ao contrário, cresceu acreditando que as mulheres é que mandavam, visto que os homens de seu povoado estavam sempre ausentes e eram as mães que mandavam em seus lares, nos filhos e nos maridos. Ponciá, criança, já se sentia empoderada como menina. Gostava de ser mulher e ansiava em ter marido e filhos que a obedecessem.

Comparando-se Celie e Ponciá na infância e adolescência, pode-se perceber que as duas apresentam interações bem distintas com seus pares. Enquanto Celie submetia-se, aceitando o controle por parte dos homens do seu núcleo familiar, Ponciá teve uma vivência de criatividade, criando utensílios domésticos moldados no barro e brincando na beira do rio com liberdade. Celie foi proibida de continuar os estudos, Ponciá foi incentivada a estudar. Não se trata de dizer que Ponciá tinha poder e Celie não, pois de acordo com Foucault (1995), o poder não é algo a ser apropriado, pois constitui-se nas relações. Segundo o autor, nas interações que envolvem poder, prevalece a premissa de que todo controle gera resistência. Para Foucault (1995), as relações de poder sempre estão presentes na vida cotidiana e ninguém está completamente destituído dele, o que acontece é que um dos polos em dado momento exerce seu poder com mais vigor, restando a quem está sofrendo a oposição, a contestação ou a submissão.

Assim no decorrer de *A cor púrpura* desvela-se que Celie conformava-se com os abusos dos homens porque tinha sido socializada de forma sexista e, portanto, era condicionada a permanecer submissa ao sistema patriarcal, porém, ao conhecer mulheres com outras experiências de vida, ela gradativamente passa a ter outra consciência e começa

a exercer seu poder de escolha. Vive uma experiência homoafetiva, que pela primeira vez em sua vida lhe proporciona prazer sexual, passa a enfrentar o marido com palavras, resolvendo por fim abandoná-lo para seguir para Memphis com Docí. Cada atitude de Celie contra o marido demonstra a consciência que ela vai adquirindo de que é possível mudar sua história de vida.

A trajetória de Ponciá muito se distingue da história de vida da personagem Celie, pois Ponciá cresce observando as interações entre seus pais e entre os demais moradores do povoado e internaliza que as mulheres mandavam nas casas, nos filhos e nos maridos. Esta maneira de compreender o poder tornava a vida de Ponciá prazerosa porque ela via na mãe uma representação de força que acreditava que teria também por ser mulher.

Assim, aos 19 anos se aventura a mudar-se para o meio urbano. Chega à cidade cheia de sonhos, mas não consegue concretizá-los e aos poucos vai-se dando conta de que o principal entrave a sua ascensão social é sua herança escrava, então a problematização maior na obra Ponciá Vicêncio diz respeito às relações de poder dos brancos, que tentam manter os negros submissos e em desvantagem por não lhes permitir acesso a melhores oportunidade de trabalho. A jovem Ponciá, então, retorna ao povoado, como atitude de resistência, para ser guardiã da memória de seu povo, para que os negros possam conhecer vivências dos seus antepassados e não mais aceitem as identidades forjadas pelo homem branco, que tentam fixá-los como eternos escravos e seres inferiores.

A terceira protagonista analisada, Maria Rami, da obra de Paulina Chiziane, assim como Celie de *A cor púrpura* vive em uma sociedade extremamente machista. Rami, porém, só percebe o quanto é explorada e subjugada quando observa que seu casamento não estava mais correspondendo às expectativas do que entendia por matrimônio. Ela, que até então vivia exclusivamente para ser esposa de Tony, ao se perceber destituída da presença e atenção do marido, passa a se questionar sobre qual o sentido de dedicar sua existência a servir um marido que não a ama nem respeita.

Ao descobrir que o marido tem outras mulheres, Rami tenta restaurar a poligamia nos moldes da tradição africana como modelo de casamento para os envolvidos. Ela passa a questionar o papel das mulheres na sociedade moçambicana e se dá conta que ela e muitas outras mulheres acabam perpetuando a ideologia patriarcal, privilegiando os filhos e subtraindo cuidados e ensinamentos às filhas, que poderiam promover mudança nas relações de poder.

Em muitos momentos da narrativa as três personagens recorrem ao passado para compreender o presente. A via de acesso ao passado para Ponciá e Rami são as lembranças e os relatos dos mais velhos. Para Celie a compreensão da história dos seus antepassados chega a ela através das cartas recebidas de sua irmã que, sendo missionária na África pesquisou e muito descobriu sobre a história daquele continente, tanto a partir de suas vivências na África como também através de estudiosos africanos.

A memória, como fonte de saber, independentemente de se fazer presente via relatos orais ou via registros escritos, como defende Le Goff (1990), é uma manifestação de poder que permite a compreensão de vivências passadas que influenciaram a vida presente. Essa noção de domínio dialoga com considerações de Foucault (1995) que teoriza que as relações de poder são exercidas com base em conhecimentos que se impõem, assim a memória configura-se como um instrumento de poder que se constitui como forma de resistência, por isso é um recurso de luta.

No caso de Celie e Ponciá, a escravidão deixou uma lacuna sobre os modos de ser e de viver dos muitos grupos negros que foram trazidos para as Américas como se não tivessem história, como se tivessem surgido a partir da escravidão. Percebe-se, então, por parte dos afrodescendentes ou africanos, uma grande ansiedade por conhecer mais sobre suas origens, sobre as histórias dos seus povos apagadas pelo processo escravagista. Em relação a Maria Rami, a personagem busca uma conexão com o passado na tentativa de recuperar valores e saberes da tradição africana que foram rasurados pela experiência da colonização.

Hall explica que: “As ‘histórias ocultas’ desempenharam papel fundamental no surgimento de muitos dos mais importantes movimentos sociais de nossa época – o feminismo, o anti-colonialismo, o anti-racismo” (HALL, 1996, p. 69), porém problematiza a noção de “busca profunda” da identidade, sugerida por Franz Fanon (1963) para reaver a identidade que a experiência colonial ou a escravidão rasurou. Hall questiona :

Será apenas uma questão de exumar o que a experiência colonial enterrou e cobriu, trazendo à luz as continuidades ocultas reprimidas por ela? Ou existe aí uma prática totalmente diferente – **não a redescoberta, mas sim a produção da identidade?** Não uma identidade que se baseie na arqueologia, mas sim em re-contar o passado (Hall, 1996, p.69, grifo nosso).

Hall acredita que desenterrar o que foi encoberto é essencial, mas alerta que esse processo não ocorre com isenção de contribuições da imaginação e exemplifica mencionando o trabalho fotográfico do jamaicano Francis de pessoas do Triângulo Negro - na África, Caribe, Estados Unidos e Reino Unido. As imagens criadas por Francis representam o continente africano como a mãe de todas essas civilizações diferentes, o triângulo está centrado na África, e o autor completa: “África é o nome do termo ausente, a grande aporia, que jaz no centro de nossa identidade cultural e dá-lhe um sentido que ela, até recentemente, não tinha.” (Hall, 1996, p.69). Para o autor, a perda da identidade só é passível de ser superada quando as conexões com as origens são reestabelecidas. Concordando com Le Goff (1990), Hall (1996) admite que tais conexões demandam memória como recurso de resistência necessário para confrontar as representações impostas pelos regimes dominantes.

Hall (1996), porém, defende uma segunda perspectiva: “Esta segunda posição reconhece que, assim como muitos pontos de similaridade, há também pontos críticos de diferença profunda e significativa que constituem ‘o que nós realmente somos’; ou melhor – **já que a história interveio – ‘o que nós nos tornamos’**.” (HALL, 1996, p. 69, grifo nosso). Para esse autor, não se pode falar em identidade sem considerar as rupturas e descontinuidades vividas, pois estas particularidades é que vão singularizar, por exemplo, os caribenhos – é o povo que motiva sua análise, porém se entende-se que essa reflexão se aplica a qualquer povo que viveu experiência de colonialismo ou escravidão.

O que Hall (1996, p. 69) ressalta nesta segunda perspectiva é que a identidade é uma experiência de “ser”, mas também de “se tornar”. Não é algo pronto que transcende a lugar, tempo, cultura e história. Se as identidades culturais possuem histórias, como tudo que é histórico, estão em constantes transformações. As identidades não podem ser recuperadas do passado como constituições essencialistas que vão garantir uma percepção definitiva e imutável de nós mesmos.

Hall (1996, p. 70) explica que identidade cultural “não é uma origem fixa à qual possamos fazer um retorno final e absoluto”, pois todas as vivências já impactaram o indivíduo que tenha passado por uma experiência traumática de rupturas, seja por escravização ou por colonização. Ele acrescenta que mesmo os negros escravizados que cruzaram o Atlântico não constituíam um grupo homogêneo. Os africanos vinham de diferentes países, de comunidades tribais diversas, tinham línguas e deuses diversos, então a busca pela origem é sempre uma volta mítica à África. Cada grupo ou indivíduo que se

deslocou ou foi conduzido para diferentes espaços não pode desconsiderar o contínuo de suas experiências.

As protagonistas estudadas nesta tese são mulheres negras que, conforme observado por Hall (1996) se singularizam por vários fatores. Mesmo a afro-americana e a afro-brasileira, sendo descendentes de escravos, viveram em espaços diferentes e apresentaram históricos de vida igualmente diversos. O conhecimento de aspectos identitários genéricos positivos da África ajudou a Celie a se reconectar consigo mesma e a melhorar sua autoestima. Pelo conhecimento compartilhado com sua irmã e com sua amada, Celie foi capaz de se afastar do cristianismo e se aproximou da natureza como força divina, conforme valores africanos.

Quanto a Ponciá, ainda que ela opte por voltar para o povoado para ser guardiã da memória de seu povo, isso não implica em um retorno a uma identidade essencial. O objetivo dela é resistir, para que no futuro possam ocorrer mudanças. É a consciência da necessidade de desvelar as histórias ocultas sobre seu povo para que os negros não mais se submetam e se reconheçam como importante parte da nação brasileira, sabendo que não têm do que sentir vergonha, ao contrário, que merecem o respeito e políticas de reparação social para que possam ter condições dignas de viver.

Maria Rami também recorre ao retorno ao passado através de questionamentos a sua mãe e a outras mulheres da família para compreender as tradições africanas que deixou de conhecer pela colonização. No entanto, ela questiona muitos aspectos da tradição, porque considera que só privilegiam os homens. Conhecer a tradição depois de vivenciar outro tipo de socialização a torna crítica, pois adquiriu outros parâmetros de comparação. Compara as tradições que embasaram a socialização das mulheres do norte com a forma com que ela foi criada e ora fica do lado da tradição ora prefere o estilo contemporâneo no qual vive, bastante influenciado pela colonização.

Dando continuidade ao estudo das identidades de mulheres negras, no próximo capítulo serão analisadas as oralidades utilizadas como recursos para reconstruir importantes traços culturais e identitários dos africanos e dos afrodescendentes.

2 ORALIDADES EM WALKER, EVARISTO E CHIZIANE

Neste capítulo, será apresentada uma revisão bibliográfica sobre as tradições orais africanas para subsidiar o estudo das oralidades como constituintes identitários das protagonistas de Walker, Evaristo e Chiziane respectivamente, Celie, Ponciá e Maria Rami.

As experiências vividas são bastante valorizadas nas tradições orais africanas porque criam ensinamentos a serem passados de geração a geração e o repertório de formas orais de transmissão de conhecimento é bastante diversificado. Nessa perspectiva ensinamentos se processam pela música, contação de histórias (contos, lendas ou mitos), ritos, provérbios e outras manifestações. Ana Mafalda Leite (2012) justifica o uso do termo “oralidades” no plural, lembrando que as tradições orais africanas, se configuram em tradições múltiplas, pois diferem de país para país e até mesmo dentro de cada país.

Após o estudo sobre as tradições orais africanas, serão apresentadas as análises das selecionadas oralidades a partir da textualidade formal manifesta (uso de epígrafe, provérbios, dedicatórias, cantos, detecção de técnicas narrativas específicas como contos, lendas, mitos, ritos etc.) ou com textualidade não manifesta (exploração de temas e valores das tradições orais africanas que apresentem ao leitor os sentidos culturais dessa visão de mundo). As análises das marcas de expressão oral selecionadas serão elencadas por obra, seguindo a ordem em que as respectivas autoras vêm sendo apresentadas desde a introdução: *A cor púrpura*; *Ponciá Vicêncio*; e *Niketche: uma história de poligamia*. Quando se fizer necessário o estudo de tipos de narrativas tais como contos, lendas ou mitos dentro das narrativas orais africanas, será adotado o termo genérico “histórias” sem distingui-las, conforme sugere o professor e pesquisador nigeriano Obiechina (1992). Ele chama a atenção para a dificuldade de classificar por gênero os textos que são transmitidos de geração em geração, pois embora o termo “gênero”, na literatura escrita, implique categorias relativamente bem definidas, o mesmo não acontece com as formas orais.

2.1 TRADIÇÕES ORAIS DE MATRIZES AFRICANAS

As tradições orais de matrizes africanas apresentam como principal característica a transmissão de conhecimento de geração para geração, verbalmente, e pelos ensinamentos propiciados pela iniciação pelos mais velhos, pela vivência e pela experiência. A palavra

falada é reconhecida como um elemento místico, capaz de criar ou destruir, que só pode ser compreendida em sua totalidade quando se conhecem os fundamentos dessas tradições. Considerando a amplitude do conceito de tradições orais africanas, opto por apresentar as características principais dessas tradições: a fala humana como poder de criação, o compromisso com a verdade, a prática de testemunhar o que viu ou viveu, a compreensão de que, no universo, tudo fala – tudo é voz que adquiriu corpo e forma; a palavra como detentora de valor moral, sagrado e mágico; o fato de o material e o espiritual não se dissociarem, dentre outras qualidades que distinguem essas tradições.

Segundo o etnólogo Amadou Hampaté Bâ (1982), as tradições orais africanas se constituem ao mesmo tempo como religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação; visto que todo e cada detalhe sempre permitem voltar à Unidade Primordial. Essas tradições pressupõem uma específica concepção de homem, do seu lugar e do seu papel no universo e tem como base a iniciação e a experiência. O objetivo principal da mesma é conduzir o homem à sua totalidade. Por essa natureza holística, as tradições são constituintes desse indivíduo particular que representa a alma africana.

Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a “cultura” africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou melhor dizendo, uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um Todo, onde todas as coisas se religam e interagem. (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 169).

As palavras de Hampaté Bâ (1982) destacam que as tradições orais africanas acreditam em uma interação plena do homem e de sua comunidade, com tudo e com todos. Essa perspectiva de apreender o mundo em sua totalidade pela cultura e por propor ensinamento por vivência implica que o comportamento dessa população esteja em sintonia com essa visão de mundo. A natureza das tradições orais africanas, portanto, não se restringem a histórias, lendas, relatos mitológicos ou históricos; nem os difusores das tradições orais, conhecidos como *griots*³⁹, são os únicos guardiões e transmissores reconhecidos e qualificados para essa missão.

³⁹ Segundo Hampaté Bâ (1982) o griot é um “[...] poeta, cantor, músico ambulante pertencente a uma casta especial que, além de cronista e detentor da tradição oral do grupo, frequentemente exerce atribuições mágico-religiosas, estão longe de ser seus únicos guardiões e transmissores qualificados”(HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 172).

Hampaté Bâ (1982) explica que, de modo geral, as tradições africanas apresentam uma visão religiosa do mundo. Nesse mundo cósmico, está tudo conectado, todos os mundos devem ser solidários e harmônicos: mundo mineral, vegetal, animal e a sociedade humana, ainda que o comportamento do homem em relação a si próprio e em relação ao mundo em que está inserido esteja submetido a uma regulamentação ritual muito específica, cuja forma sofra variações segundo as etnias ou regiões que abarcam. Por outro lado, mesmo que não haja distinção entre os minerais, vegetais e animais, há o reconhecimento de um poder especial do homem – o poder da fala, que é visto como magia. Esse etnólogo destaca, porém, que, enquanto a palavra “magia”, na Europa, é prioritariamente tomada no mau sentido, na África, tal termo expressa simplesmente o controle das forças, que podem ser negativas ou positivas, a depender do direcionamento imposto conforme o adágio popular: “Nem a magia nem o destino são maus em si. A utilização que deles fazemos os torna bons ou maus” (HAMPATÉ BÂ, 1982, p.173). Essa concepção destaca a responsabilidade do homem ao recorrer às forças mágicas, assim como em qualquer outra interação.

Em geral, os iniciados e os mestres do conhecimento se valem da magia boa para purificar os homens, os animais e os objetos e, assim, colocar as forças em equilíbrio. Para isso, valem-se do poder da fala. É pelo poder da fala humana que as forças que estão estáticas nas coisas se animam e entram em movimento. Para que a fala produza um acontecimento, são necessárias algumas condições: primeiramente, as palavras devem ser entoadas ritmicamente, porque movimento pressupõe ritmo, a fala carece reproduzir o vaivém que caracteriza o ritmo.

A fala seria a materialização da cadência que tem o poder de agir sobre os espíritos, exatamente porque sua harmonia é capaz de gerar movimentos, que, por sua vez, vão gerar forças, as quais serão capazes de agir sobre os espíritos, as genuínas potências da ação. Pela natureza sagrada da fala, a maior parte das sociedades orais tradicionais rejeita totalmente a mentira: “Na África tradicional, aquele que falta à palavra mata sua pessoa civil, religiosa e oculta. Ele se separa de si mesmo e da sociedade. Seria preferível que morresse, tanto para si mesmo como para os seus” (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 174). Ao verbalizar algo sem compromisso com a verdade, esta pessoa separa-se de si mesma, e a unidade sagrada se rompe, dando lugar à desarmonia dentro e ao redor de si própria. Este respeito pela verdade se evidencia ainda mais quando se trata de transmitir as palavras geradas de ancestrais ou de anciãos, pois a herança ancestral merece todo apreço e respeito

na África tradicional, conforme se pode constatar nos adágios “Aprendi com meu Mestre”, “Aprendi com meu pai”, “Foi o que suguei no seio de minha mãe” (HAMPATÉ BA, 1982, p. 174).

O respeito aos velhos é um arraigado fundamento das tradições orais africanas, pois, nas culturas predominantemente orais, como os conhecimentos são passados de boca a ouvido, acredita-se que, quanto mais tempo uma pessoa tenha vivido, mais ensinamentos ela terá a compartilhar. O etnólogo português José Redinha (1966) discorre sobre a honra da condição de velhice em culturas africanas, nas quais, frequentemente, verifica-se o desejo de envelhecer ou mesmo de aparentar ser velho, devido aos privilégios que daí lhe advém, e explica a relevância e o saber dos mais velhos:

O velho fala, conta e reconta. Ele sabe que a repetição é um processo didático, e é verdadeiramente notável a rede de conhecimentos e a sobrecarga de nomes que a sua memória suporta. Daí ser o velho o detentor da tradição, a voz da história, o seu natural arquivista. Por este motivo, desempenha no grupo uma importante função cultural, que é a de difundir, em palestras e narrações, tudo o que viu, ouviu e aprendeu, no decurso duma longa vida. (REDINHA, 1966, p.51).

A velhice representa, portanto, acúmulo de experiências vividas, e o ancião, como natural arquivista, é respeitado pelo tanto que tem a ensinar. O respeito e os cuidados com os ancestrais constituem outra questão cultural muito relevante para as culturas africanas. A ancestralidade está relacionada à morte e ao seu significado como “passagem”, conforme se entende nessas culturas. A morte é considerada uma passagem para outra etapa da vida, e se relaciona com a visão de porosidade entre o mundo físico e o mundo espiritual, uma vez que, para os africanos, tradicionalmente, tudo está conectado no universo, sem separação real entre os mundos físico e espiritual. Diferente do preconizado no Ocidente, onde a morte marca o fim da vida, nas culturas africanas, o morto ou antepassado permanece “vivo”, podendo intervir na vida de seus descendentes. Tais descendentes têm responsabilidades e obrigações com seus ancestrais e correm o risco de perder a proteção ou de receber algum malefício caso venham a desrespeitá-los ou decepcioná-los. A relevância dada à ancestralidade agrega maior valor aos mais velhos, pois são estes que, por ter mais experiência de vida, estão mais próximos dos ancestrais. E tantos os mais velhos como os ancestrais são os que guardam a cultura e os valores da comunidade, conforme explica Laura Cavalcante Padilha na obra *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*:

Portanto são os velhos, nesta forma de organização de mundo, aqueles que estão mais próximos dos ancestrais, sua palavra permanece tendo o peso que os grupos autóctones sempre lhe conferiram. Para um mais novo não há como contestar frontalmente a palavra do velho. (PADILHA, 1995, p. 159).

Como as tradições não separam o mundo físico do espiritual é compreensível que a ancestralidade seja, por ordem natural, o nível seguinte à velhice em culturas que tradicionalmente valorizam os ensinamentos pela oralidade e o poder criador da fala. Por uma questão de respeito ao vivido, já que os ensinamentos nessas tradições se desenvolvem na perspectiva de se aprender pela experiência, os mais velhos são reconhecidos como grandes mestres.

Jan Vansina (1982), historiador e antropólogo belga que se dedicou a estudos sobre a África, corrobora para a compreensão da força das tradições orais na África, ao descrever que as civilizações africanas, tanto no Saara quanto ao sul do mesmo, eram prioritariamente civilizações baseadas na palavra falada. Segundo o antropólogo, até mesmo na África Ocidental (que já fazia uso da escrita a partir do século XVI), predominavam civilizações orais, pois poucos sabiam escrever, e o ato de escrever ficava relegado a um segundo plano pela sociedade como um todo. Vansina (1982), no entanto, adverte que seria um grande erro considerar que a civilização africana seja primitiva por priorizar a comunicação oral em detrimento da escrita. Fábio Leite (2008), cientista social, pesquisador da linha de Sociologia da África Negra na USP, complementa as considerações de Vansina, explicando que, a partir de uma visão interna, considerando África-sujeito, não se toma a ausência de escrita como analfabetismo.

O conceito de analfabetismo é estrangeiro às sociedades da África profunda onde o conhecimento é elemento estruturador da realidade, construído a partir de valores próprios: na verdade, nessas sociedades a escrita é considerada um fator externo à pessoa e por essa razão impacta negativamente os processos de comunicação. (LEITE, 1992, p. 36).

Ao dissociar o valor da escrita do valor da palavra falada por questões culturais, pode-se entender que, nas práticas sociais, em um universo que desconhece o conceito de analfabetismo, a palavra falada constitui um elemento vital da personalidade. Vansina (1982) defende que, para que as tradições orais de uma civilização sejam bem entendidas, faz-se necessário conhecer a atitude da mesma em relação ao discurso. Diferente das civilizações que registram de forma escrita todas as mensagens importantes, uma sociedade

oral faz o uso da palavra como uma maneira de preservar a sabedoria ancestral, por meio do testemunho verbal. Para o pesquisador, a valorização das oralidades representa uma atitude face à realidade dos fatos vividos e não uma ausência de habilidade para reproduzir os acontecimentos decorridos. Vansina ressalta o papel da tradição como testemunho e destaca a atitude do povo Dogon:

A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra. Quase em toda parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas. Isso, pelo menos, é o que prevalece na maioria das civilizações africanas. Os Dogon sem dúvida expressaram este nominalismo da forma mais evidente; nos rituais constatamos em toda parte que o nome é a coisa, e que “dizer” é “fazer” (VANSINA, 1982, p. 140).

Ao entender o uso das oralidades como atitudes a partir da vivência e que nada tem a ver com a apreensão ou não da escrita, é possível compreender que, enquanto um texto escrito pressupõe leitura e interpretação, um registro oral, pelo menos quando se trata de uma elocução relevante, demanda ser executado, internalizado e, para tanto, frequentemente, exige um retorno constante à fonte até que seu sentido seja apreendido.

Muitos aspectos orais das tradições africanas são representados nas literaturas africanas ou de matrizes africanas. Para o estudo das oralidades materializadas nas obras que constituem o *corpus* desta pesquisa – a obra africana *Niketche: uma história de poligamia* (2004), a obra afro-brasileira *Ponciá Vicêncio* (2003) e a obra afro-americana *A Cor Púrpura* (1986) – primeiramente, é preciso entender o papel das oralidades e como essas ocorrências se manifestam nas literaturas africanas ou de matrizes africanas. Como contraponto, inicialmente, serão apresentados, em termos gerais, aspectos do reconhecimento da relevância do estudo das oralidades nos textos literários do Ocidente.

Até o momento em que a escrita se estabeleceu e passou a ter um maior alcance na Europa, a literatura não se manifestava dissociada do campo da oralidade. Antes da disseminação da imprensa, por toda parte, o uso da escrita era bem restrito e, no Ocidente, estava concentrado na Igreja Católica. Nesse contexto, a literatura, prioritariamente os poemas, bem como outras artes da linguagem, como teatro, canto e jogral, eram produzidas para ser cantadas, recitadas ou lidas em voz alta: “Uma forma qualquer de oralidade precede à escritura, ou então é por ela intencionalmente preparada, dentro do objetivo performático” (ZUMTHOR, 2001, p. 109). Mesmo a literatura escrita era lida em voz alta, já que pouquíssimos sabiam ler. Na obra *A letra e a voz*, Paul Zumthor (2001) apresenta

todo o processo de cisão entre oralidade e escrita, evidenciando como originalmente a literatura e o universo da oralidade, na Idade Média, eram associados e interdependentes. No entanto, a preocupação e a atenção com a oralidade pelos teóricos da literatura só foram retomadas em meados do século XX, especialmente quando historiadores passaram a defender que a obra *Odisseia*, de Homero, poderia vir da oralidade.

Além dos trabalhos de Zumthor, destacam-se os estudos de Walter Ong. Na obra *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*, Ong (1998), defende a importância da oralidade e identifica que a relação desta com a escrita literária é de fundamental importância. O autor apresenta uma revisão bibliográfica sobre os estudos da oralidade na literatura, além de descrever características que, a seu ver, marcam a oralidade desde a funcionalidade da memória e das fórmulas, apontando que, no texto oral, destacam-se mais aditivos do que subordinativos, mais agregativos do que analíticos, pelo fato de esses serem mais redundantes e, também, mais próximos ao cotidiano.

A antropóloga britânica, Ruth Finnegan, é outra autora que muito contribuiu para o estudo das manifestações orais. Finnegan (2006) apresenta algumas características da oralidade, como a mutabilidade (movência, para Zumthor), a aliteração e o ritmo, a existência de padrões e a questão da *performance*, associada ao texto oral. Ela lembra, ainda, o quanto perdemos com o hábito moderno de ler literatura clássica simplesmente com os olhos, quando essa literatura foi criada em forma oral, para ser falada e ouvida.

Os épicos de Homero – tomando um exemplo bem conhecido – seriam aceitos por todos (incluindo Aristóteles) como esclarecedores de nossos conhecimentos sobre o homem e sobre o universo por meio literário; e já é largamente aceito que esses poemas foram compostos oralmente, e não originalmente na forma escrita (FINNEGAN, 2006, p. 71).

Tanto para Zumthor (2001) quanto para Finnegan (2006), a expressão oral não pode ser pensada como oposta à escrita, nem deve ser associada ao analfabetismo: “oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna” (ZUMTHOR, 2001, p.36).

Antes de passar para as considerações sobre oralidades em literaturas africanas ou afins, é importante destacar que as marcas de expressões orais existentes nas obras literárias focalizadas nesta tese podem ser analisadas pelas características desenvolvidas por Zumthor (2001) ou por Ong (1998), porque as especificidades descritas por esses estudiosos se aplicam à materialização oral de forma geral, como ritmo, som, memória,

recursos linguísticos que promovam a representação de uma escrita mais próxima da fala. Cumpre destacar, porém, que, no estudo de literaturas africanas, o conceito de oralidades tem a particularidade de estar associada à intenção de um *continuum* com as tradições orais africanas. A professora e pesquisadora portuguesa Ana Mafalda Leite, em sua obra *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*, esclarece que o poeta senegalês Leopold Sédar Senghor foi:

[...] um dos primeiros africanos a **expressar a ideia de continuidade entre as tradições orais e literatura africana**, não só praticando na sua escrita poética os recursos reclamados, mas também doutrinando sobre o assunto em vários textos ensaísticos. (LEITE, 2012, p. 17, grifo nosso).

Leite (2012) também destaca que, a partir dos mestres africanos conhecidos como *griots*, a herança oral propiciou o surgimento da noção de continuidade entre tradições orais e a literatura africana. Ela defende, porém, que é preciso distinguir o que é fato e o que é mito ao abordar a questão da oralidade nas literaturas africanas:

A predominância da oralidade em África é resultante de condições materiais e históricas e não uma resultante da “natureza” africana; mas muitas vezes este fato é confusamente analisado e, muitos críticos partem do princípio de que há algo ontologicamente oral em África, e que a escrita é um acontecimento disjuntivo e alienígena para os africanos. (LEITE, 2012, p. 20).

A pesquisadora reafirma que é inegável a relevância das oralidades em África, mas alerta que considerar que essa importância se deva à inexistência da escrita antes do contato com os europeus é desconsiderar a obra *African languages literature*, de Albert Gérard, que revela a importância da escrita desde o século XIII na região que hoje corresponde à Etiópia, bem como em outras partes da África, além dos estudos de Cheik Anta Diop, em *Nations nègres et cultures*, os quais demonstram que a civilização e a escrita egípcia muito contribuíram para a cultura africana. Leite (2012) explica ainda que tem preferência pelo termo plural “oralidades”, uma vez que as tradições orais diferem de país para país e mesmo dentro de cada país, destacando ainda que a urbanização alterou as tradições rurais, modelando-as ou recriando-as. Segundo a autora, o estudo dos gêneros como processo de representação da literatura oral africana em textos literários tem priorizado a especificação do que ela classifica como uma textualidade formal manifesta, que pode ser observada pela:

[...] detecção de técnicas narrativas características, como o uso da máxima, do conto, de lendas e de mitos, pela presença de certas expressões, como as fórmulas, ou ainda através de declarações de intenção nas introduções, dedicatórias, títulos ou subtítulos. (LEITE, 2012, p. 166).

Ana Mafalda Leite adverte, porém, que, ao mesmo tempo, faz-se necessário captar uma textualidade não manifesta, passível de revelar atitudes mentais e característica das tradições orais africanas, para tornar os leitores sensíveis aos sentidos culturais subjacentes a essa representação. A textualidade não manifesta pode ser exemplificada pela preferência de temas caros às tradições orais africanas como o respeito aos velhos e aos ancestrais, a não separação do material e espiritual, o poder de criação pela palavra, a conexão entre todos os seres deste mundo, dentre outros.

Em relação à prática de analisar as oralidades em literatura africana, o professor e pesquisador nigeriano, Emmanuel Obiechina (1992), adverte sobre a necessidade de agrupar os vários tipos de textos orais como “histórias orais”, sem as diferenciar, devido à dificuldade de classificar tais textos, que são transmitidos de geração em geração. Obiechina (1992), inclusive, cunhou o termo “provérbio narrativo” para enquadrar um variado conjunto de textos orais, como as “histórias” encaixadas que distinguem os romances africanos:

Um aspecto bem importante desta interação das tradições orais e literárias do romance africano é o fenômeno da história dentro da história, ou o provérbio narrativo como devemos nos referir mais insistentemente na presente discussão. Refletindo o hábito de oralidade na vida e na literatura, o autor do romance introduz histórias orais – mitos, contos populares, contos de fadas, fábulas de animais, anedotas, baladas, contos cantados e assim por diante - dentro das matrizes narrativas de suas obras, no desenvolvimento de seus enredos e temas, e na formulação de seus princípios artísticos e formais. Essas histórias embutidas são chamadas de provérbios narrativos, porque eles executam funções orgânicas e estruturais de provérbios no discurso oral e na literatura criativa. (OBIECHINA, 1992, p. 199, tradução livre).⁴⁰

⁴⁰ *One major aspect of this interplay of the oral and literary traditions in the African novel is the phenomenon of the story, or the narrative proverb as we shall more insistently refer to in this discussion. Reflecting a habit of orality in life and literature, the novelistst introduce oral storys – myths, folktales, fairytales, animal fables, anecdotes ballads, songtales and so on – within the narrative matrices of their works, in the development of their plots and themes, and in the formulation of their artistic and formal principles. These embedded stories are referred to as narrative proverbs because they perform organic and structural functions of proverbs in oral speech and in creative literature. (OBIECHINA, 1992, p. 199).*

Obiechina (1992) opta por não diferenciar os textos orais, justificando que, enquanto o termo “gênero”, na literatura escrita, implica categorias relativamente bem definidas, o mesmo não ocorre com as formas orais. Ele generaliza os gêneros, sob a nomenclatura de “provérbio narrativo”, considerando que, de modo geral, contos, lendas e mitos têm a natureza de ensinamento ou conselhos próprios de provérbios.

Outro pesquisador que destaca a dificuldade em classificar os gêneros orais africanos é o professor ganense Ato Quayson (1997). Ele recorre à polissemia que envolve os textos orais Yorubá para exemplificar que a noção de gênero, na perspectiva da teoria crítica ocidental, não é efetiva para essas materialidades:

Como na maioria dos contextos de oralidade, as tradicionais formas orais Yoruba apresentam um elevado nível de polissemia em termos de materiais empregados em cada gênero. A noção de "gênero" como empregado pela teoria crítica ocidental só pode servir como recurso heurístico, devido aos altos níveis de intercâmbio e transferência de materiais entre os vários modos tradicionais discerníveis. (QUAYSON, 1997, p. 13, tradução livre).⁴¹

Constata-se, então, que os gêneros orais apresentam relações porosas e podem incorporar características de vários outros gêneros conforme a classificação utilizada no ocidente. Além disso, segundo Vansina (1961), as populações da África, que sempre conviveram ouvindo todas essas narrativas, apenas fazem a distinção empírica entre elas, o que dificulta falar de um rigor na classificação desses gêneros na oralidade. Concordando com Obiechina (1992), Quayson (1997) e Vansina (1961), os textos ou intertextos orais abordados neste estudo também não serão particularizados; serão chamados de “histórias”.

Passo a apresentar, a seguir, as distintas marcas ou representações de oralidades em cada um dos romances que compõem essa tese: *A cor púrpura*, *Ponciá Vicêncio* e *Niketche: uma história de poligamia*. As três obras apresentam diversas manifestações orais, como epígrafes, ritos, histórias, cantos, provérbios dentre outras. Devido ao grande número dessas ocorrências observadas, optei por destacar apenas os tipos mais expressivos e /ou recorrentes por obra que exemplificam como esses textos literários se constituem de

⁴¹ As in most contexts of orality, Yoruba traditional oral forms exhibit a high level of polysemy in terms of the materials employed in each genre. The notion of “genre” as employed by western critical theory can only serve as heuristic device due to the high levels of interchange and transference of materials between the various discernible traditional modes. (QUAYSON, 1997, p. 13).

marcas de oralidades, de intertextos orais ou ainda de temas caros às tradições orais, para posteriormente articular a presença dessas oralidades com a constituição identitária das protagonistas das obras elencadas.

2.2 VOZES, SONS E RITOS EM *A COR PÚRPURA*

Ao ler o romance *A cor púrpura*, de Alice Walker, observam-se várias expressões de oralidades inscritas no texto por meio de muitas estratégias utilizadas pela autora. Walker habilmente articula a letra e a voz, tornando a leitura dessa obra uma experiência também sonora. Dentre esses recursos destacam-se o uso de epígrafes, onomatopeias, ritos e histórias a partir de intertextos orais; a materialização do *black English*; a narração de um episódio marcado pela profecia e por efeitos que, ao menos para nós ocidentais, soam como sobrenaturais, mas que, por outro lado, remetem a crenças embasadas nas tradições orais africanas.

Os recursos de linguagem que trazem marcas de oralidades serão apresentados na sequência, precedidos de numeração romana, sendo que os recortes que apresentam as ocorrências serão precedidos de números arábicos. Quando houver mais de um exemplo do mesmo tipo, repetiremos o número arábico acompanhado de (') ou ('').

Primeiramente abordo a presença de epígrafe, que na África, segundo Ruth Finnegan (1970), sempre foi considerada importante para atrair a atenção dos interlocutores e introduzir o que seria narrado, sendo que tradicionalmente as epígrafes frequentemente eram selecionadas entre provérbios daquele continente.

I Epígrafe

Segundo Reis e Lopes (2000), epígrafe “do grego *epi-*, ‘sobre’, ‘por cima de’, *graphein*, ‘escrever’” é um texto, geralmente curto, que se inscreve antes de se iniciar a narrativa propriamente dita, uma das suas partes ou um dos seus capítulos. Este recurso, quanto à função, pode servir para apresentar a temática do texto, invocar valores de caráter ideológico, ou ser meramente reverencial – “[...] privilegiar um autor com inequívoco ascendente sobre aquele que cita.” (REIS; LOPES, 2000, p. 125). Ruth Finnegan (1970), em seus estudos sobre a literatura oral africana, destaca que a tradição dos africanos em recorrer a provérbios é muito valorizada por indicar sabedoria. Considerando que os

provérbios refletem vozes da sabedoria popular, pode-se compreender que os autores privilegiados pertencem a um coletivo ancestral.

A cor púrpura apresenta três epígrafes no início da obra, dispostas separadamente em páginas consecutivas distintas. Alice Walker não recorre a provérbios na abertura desse romance. A escritora se vale de três epígrafes que mantêm uma relação nítida com a voz e a oralidade. Primeiramente, a autora cita versos de uma canção popular contemporânea; em seguida faz um agradecimento a assistência de um Espírito como força vital, remetendo a forças ancestrais tão caras às tradições africanas e por fim desvela uma ameaça a que foi submetida.

- 1) “Me mostre como fazer igual você / Me mostre como fazer”⁴² (WALKER, 1986, p.5), versos de Steve Wonder.

Esta epígrafe aparece em inglês, na publicação brasileira, e a tradução segue pequena, embaixo, na mesma página. Trata-se do refrão de uma música de Steve Wonder, que expressa a vontade e a disposição de alguém em aprender, via exemplo, via ensinamento que este alguém solicita.

- 2) Para o Espírito:

Sem cuja assistência

Nem este livro

Nem eu

Poderíamos ter sido escritos.⁴³ (WALKER, 1986, p.6)

Nessa segunda epígrafe, a autora, ao estruturar o texto como um agradecimento ao espírito, remete o leitor à gratidão, à crença e ao respeito, possivelmente a ancestrais que emanam proteção e saber de acordo com as tradições orais africanas, além de sugerir fluxo

⁴² Show me how to do like you
Show me how to do it
Stevie Wonder (WALKER, 2003, p. 5).

⁴³ To the Spirit:
Without whose assistance
Neither this book
Nor I
Would have been
Written (WALKER, 2003)

com a força vital tanto na elaboração deste romance quanto na escrita do ‘eu’ narrador. Assim sendo, esta epígrafe também se constitui marca de oralidade por questões temáticas.

3) “É melhor você nunca contar pra ninguém, só pra Deus. Isso mataria sua mamãe”.⁴⁴ (WALKER, 1986, p.7).

Essa terceira epígrafe, em princípio, pode soar como um ensinamento ou uma advertência que visa a impedir uma grave consequência, assemelhando-se à função de um conselho/provérbio. Logo nas primeiras páginas, porém, entende-se que esta fala foi uma ameaça feita à jovem protagonista Celie pelo padrasto, com o objetivo de silenciá-la sobre o abuso sexual por parte dele, quando ela ainda o via como seu pai biológico. Visando a proteger a mãe, Celie se calou, mas sabiamente achou uma estratégia para driblar a ordem do “pai”. Submeteu-se ao irônico conselho de só contar seus infortúnios a Deus, mas o fez por escrito. Além de ser uma estratégia de desabafo, era uma maneira de praticar a escrita, cujo acesso também lhe era negado e, ainda, devido ao suporte material que utiliza, proporciona a outros a chance de tomar conhecimento do seu sofrimento.

Das epígrafes escolhidas por Walker, ao menos a segunda, remete diretamente a tradições orais particularmente pela menção de um Espírito criador que ‘escreve’ pessoas e livros, sendo que as demais, de qualquer forma, funcionam como uma provocação para instigar o leitor/ouvinte.

Outro recurso estilístico que valoriza o oral no texto de Walker é o uso de onomatopeias conforme se constata ao longo de todo o texto da autora.

II Onomatopeias

É bastante frequente em *A cor púrpura*, a representação gráfica de sons diversos, por meio de onomatopeias. O filólogo dinamarquês Krystoffer Nyrop (1968) explica que onomatopeias são:

[...] palavras imitativas, ou seja, palavras que pretendem imitar a partir de fonemas que compõem alguns sons, como o canto ou gritos de animais, o som de instrumentos musicais, o ruído das máquinas, o ruído que acompanha os fenômenos da natureza, etc. A onomatopeia é sempre uma

⁴⁴ *You better not never tell nobody but God. It'd kill your mammy.* (WALKER, 2003, p. 1)

aproximação, jamais uma reprodução exata. (NYROP, 1968, p. 13, tradução livre)⁴⁵.

Ainda que as onomatopeias sejam consideradas apenas uma aproximação do efeitos sonoros do que se pretende representar, são bastante efetivas porque funcionam como um complemento expressivo, vivo e dinâmico que remete à experiência de som produzido ou ouvido que se quer compartilhar. Destaco a seguir exemplos de onomatopeias encontradas em *A cor púrpura*, na tradução brasileira, que segue a estratégia utilizada por Walker no texto original, conforme se pode observar na versão em inglês em notas de rodapé.

- 1) “Cumida, tá com gosto de cumida pra você esses dias, **argh**, eu falo, escutando ele mastigar.”⁴⁶ (WALKER, 1986, p.74, grifo nosso).

Celie, ao ver seu enteado comendo compulsivamente, demonstra seu nojo e sua repulsa pelo excesso de comida, emitindo um som gutural, que ela registra graficamente pela onomatopeia “argh”.

- 2) “Oh, **ai ai**, e **ai ai**. Ele tava com a cabeça entre as mãos, lágrima e moco correndo pra baixo no queixo.”⁴⁷ (WALKER, 1986, p.75, grifo nosso).

2’) “Eu tentei bater nela, ela me acertou no olho. Oh, **ai ai**, ele chorava. **Ai ai ai**.”⁴⁸ (WALKER, 1986, p.76, grifo nosso).

As onomatopeias destacadas imitam o lamento de quem chora e geme de dor, pois Harpo estava ferido duplamente, no olho, já que levava um soco de Sofia, sua esposa, quando tentou bater nela, e no orgulho, por ter apanhado de uma mulher.

⁴⁵ [...] *des mots imitatifs, c'est-à-dire des mots qui prétendent imiter par les phonèmes dont ils se composent certains bruits tels que le cri ou le chant des animaux, le son des instruments de musique, le vacarme des machines, le bruit qui accompagne les phénomènes de la nature, etc. L'onomatopée est toujours une approximation, jamais une reproduction exacte.* (NYROP, 1968, p. 13).

⁴⁶ *Food tasting like food to you these days* **huh**, I say, listening to him chew. (WALKER, 2003, p. 61, grifo nosso).

⁴⁷ *Oh, boo-hoo, and boo-hoo. He got his head in his hands, tears and snot running down his chin.* (WALKER, 2003, p. 62, grifo nosso).

⁴⁸ [...] *I try to beat her, she black my eyes. Oh, boo-hoo, he cry. Boo-hoo-hoo.* (WALKER, 2003, p. 63, grifo nosso).

3) “Tudo que a gente escuta vindo de lá de dentro é o **pam, pam, pam** de pés grande e firme. Todas as irmãs de Sofia mexendo de lá para cá juntas ao mesmo tempo faz a casa tremer.”⁴⁹ (WALKER, 1986, p.82, grifo nosso).

3’) “[...] e ele tava batendo na calçada com a bengala dele, **tap-tap**. Parecia que ele tava era pensando em bater nela com a bengala.”⁵⁰ (WALKER, 1986, p.198, grifo nosso).

As onomatopeias **pam, pam, pam** pretendem imitar o barulho de pés grandes e firmes se deslocando, pois se referem ao movimento de Sofia e suas irmãs, descritas como mulheres grandes e fortes que, naquele momento, estavam arrumando a mudança de Sofia. Já o **tap-tap** imita o som produzido pela bengala de Sinhô quando ele a batia na calçada. Ambos os tipos de onomatopeia visam a reproduzir o som repetido seja pelas pisadas ou pelo bater da bengala contra algo.

4) “Ela falou, Toma, pega esse espelho e dá uma olhada em você lá embaixo. Aposto como você nunca olhou lá, já? **Nãaaao**.”⁵¹ (WALKER, 1986, p. 92, grifo nosso);

4’) “Tampinha ficou branca que nem lençol. **Nãaaao**, ela falou. **Nãaaao** nada eu falei. Sofia derrubou o homem.”⁵² (WALKER, 1986, p. 101-102, grifo nosso).

4’’) “Docí fala para Tampinha, quer dizer Mary Agnes. Você devia cantar em público. Mary Agnes fala, **Nãaaao**.”⁵³ (WALKER, 1986, p. 132, grifo nosso).

Nesses três recortes (4, 4’, 4’’), a palavra “não” teve a vogal “a” repetida para indicar como a palavra foi dita, alongada, para enfatizar a negativa.

5) “Docí fala, **uh, uh** e aponta com o queixo, alguma coisa tá pra acontecer ali.”⁵⁴ (WALKER, 1986, p.98, grifo nosso).

⁴⁹ [...] All us hear from inside is the thump, **thump, thump** of plump and stout feet. All Sofia sisters moving round together at one time make the house shake. (WALKER, 2003, p. 67, grifo nosso).

⁵⁰ [...] and he was standing over her **tap-tap-tapping** on the gravel with his cane. Look like he was thinking about hit her with it. (WALKER, 2003, p. 178, grifo nosso).

⁵¹ She say, Here, take this mirror and go look at yourself down there, I bet you never seen it, have you? **Naw**. (WALKER, 2003, p. 126, grifo nosso).

⁵² **Naw** nothing, I say. Sofia knock the man down. (WALKER, 2003, p. 85, grifo nosso).

⁵³ Shug say to Squeak, I mean Mary Agnes, You ought to sing in public. Mary agnes say, **Naw**. (WALKER, 2003, p. 115, grifo nosso).

⁵⁴ Shug say, **uh-oh**, and point with her chin, something bout to blow right there. (WALKER, 2003, p. 82, grifo nosso).

Pelo contexto, a onomatopeia **uh, uh** expressa por Docí, ao apontar com o queixo para um local, mostra que ela associa esse movimento ao som produzido **uh, uh**, para indicar o local em que algo está para acontecer.

6) “**Uhm**, ela falou como se tivesse ficado surpresa. Eu beijei ela de volta, falei, **uhm**, também”⁵⁵ (WALKER, 1986, p. 130, grifo nosso).

Docy usa a onomatopeia **uhm** para expressar o prazer e a satisfação ao beijar Celie, e esta, ao retribuir o beijo, manifesta-se também prazerosamente com outro **uhm**.

7) “Sinhô começou a gaguejar. **MasMasMasMasMas**. Parecia um tipo de motor.”⁵⁶ (WALKER, 1986, p. 222, grifo nosso).

A onomatopeia criada com a repetição de cinco “mas” consecutivos, sem espaço entre eles, imita Sinhô gaguejando. A narradora completa, ainda, com a comparação da fala gaguejada de Sinhô com o barulho de um motor.

8) “Henrietta, ele falou. Ela falou, Sim **senhooooor**...como eles falam na rádio.”⁵⁷ (WALKER, 1986, p. 223, grifo nosso).

O acréscimo pela repetição da vogal “o” final, na palavra “senhor”, visa a representar como essa palavra foi proferida, dando-lhe maior ênfase pelo prolongamento do último fonema, e a narradora confirma a ideia de ênfase, ao dizer que a palavra foi pronunciada como se fala na rádio.

9) “[...] Um pouquinho depois a gente escutou Dona Eleanor soluçando. Depois ela começou mesmo a **buáauáaa**.”⁵⁸ (WALKER, 1986, p. 226, grifo nosso).

9’) “Henrietta falou, **Probleeeemasss**... como alguém na rádio.”⁵⁹ (WALKER, 1986, p. 226, grifo nosso).

⁵⁵ *Um, she say, like the surprise. I kiss her back, say, um. too.* (WALKER, 2003, p. 113, grifo nosso).

⁵⁶ *Mr. _____ start to sputter. ButButButButBut. Sound like some kind of motor.* (WALKER, 2003, p. 20, grifo nosso).

⁵⁷ *Henrietta, he say.*

She say, Yesssss...like they say it on the radio. (WALKER, 2003, p. 201, grifo nosso)

⁵⁸ *[...] A few minutes later us hear Miss Eleanor sniffing. Then she really boo-hoo.* (WALKER, 2003, p. 203, grifo nosso).

⁵⁹ *Henrietta say, Prob-limbszzzz... like somebody on the radio.* (WALKER, 2003, p. 203, grifo nosso).

Na primeira frase, em vez de completar com o verbo “chorar”, a narradora verbaliza a onomatopeia “buáuáaaa”, que insere o som do choro. Ao responder o motivo do choro, Henrietta prolonga as duas sílabas finais da palavra “problemas”, enfatizando a questão, sem explicitar as dificuldades pelas quais estava passando.

10) A próxima onomatopeia ocorre em um trecho mais extenso:

A gente ficou bem quieto escutando, Bem clarinho, a gente escutou **uhmmmmmmmmmmmmmmmmmm**.
De onde vem? Sofia perguntou. Ela levantou e foi olhar lá fora. Num tinha nada. O som foi ficando mais forte. **Uhhmmmmmmmmmmmmmmmm**.
Harpo foi olhar pela janela. Nada lá fora, ele falou. O sonzinho falou **UHMMMMMMMMMMMM**.
Eu acho que sei o que é, eu falei.
Ele falaram, O quê?
Eu falei, Tudo.
É, eles falaram. Isso faz muito sentido.⁶⁰ (WALKER, 1986, p. 244, grifo nosso).

Essa passagem acontece quando Celie está na casa de Harpo e Sofia. Harpo comenta como Mary Agnes está diferente e Celie revela que o motivo da mudança é por estar fumando maconha. Celie acende um cigarro da droga e o passa para Harpo, e Sofia experimentarem. Em seguida, eles escutam um som que nunca ouviram antes, que é expresso na narrativa pela onomatopeia “uhmmmmmmmmmmmmmm”, que aparece duas vezes grafado com letra minúscula e, na terceira, com letra maiúscula, parecendo indicar que o som soou mais forte. Como Harpo procurou a pessoa ou o que fazia o barulho e nada encontrou, os três acabaram concluindo misticamente que se tratava de tudo, da totalidade em integração.

11) “[...] Ela vai e dá um beijo na cabecinha dele. Ele passa a mãozinha na cabeça e fala **buuuu**.”⁶¹ (WALKER, 1986, p. 289).

A onomatopeia “buuu” imita o balbucio do Reynoldinho, o bebê de Eleanor Jane.

⁶⁰ *Us git real quiet and listen. Sure enough, us hear **uhmmmmmmmmmm**.*

What it come from? Ask Sofia. She git up and go look out the door. Nothing there. Sound git louder.

***Ummmmmmmmmm**.*

*Harpo go look out the window. Nothing out there, he say. Humming say **UHMMMMMMMM**.* (WALKER, 2003, p. 220, grifo nosso).

⁶¹ [...] *She haul off and kiss him up side the head. He hub his head, say **Yee**.* (WALKER, 2003, p. 263, grifo nosso)

Entendemos que o uso de onomatopeias é um recurso que valoriza a experiência sonora na narrativa e nesta obra de Walker é bem recorrente como mostram os achados, evidenciando a importância do som para se apreender a realidade. Esses muitos exemplos de onomatopeias deixam claro a intenção de não apenas descrever uma situação, mas de inserir a *performance* do narrador ao promover uma atmosfera por efeitos sonoros.

As onomatopeias se destacam por serem muito recorrentes ao longo do texto. Além desses traços orais, destacam-se também ritos que transmitem fórmulas, segredos, ensinamentos específicos de um povo que são transmitidos de geração por geração, tema do próximo subitem.

III Ritos em *A cor púrpura*

Em *A cor púrpura* serão focalizados os ritos que marcam a vida dos Olinka, tribo africana que se distingue nesta narrativa. Segundo o antropólogo Victor Turner (1974), rito é uma manifestação religiosa ou ligada a certo grau de sacralização, tomada em sentido mais amplo, que, por via de representações simbólicas, provoca um estado liminar nas pessoas. É, ainda segundo Turner uma ocorrência que suscita uma reelaboração simbólica do espaço e tempo, que são relativizados. O autor considera que neste espaço liminar o indivíduo está apartado de seu status social e essa condição de igualdade, sem hierarquização de poder fortalece a unidade de cada pessoa em seu grupo. Para o autor, o rito se manifesta povoado de símbolos e representações que podem estar relacionados a uma cosmogonia ou a elementos diretamente relacionados ao cotidiano de uma sociedade e afirma que a presença de aparatos simbólicos como movimentos, máscaras e / ou objetos, são indispensáveis para caracterizar essa experiência.

Conceição Osório e Eduardo Macuácuá⁶², pesquisadores integrantes da organização não governamental WSLA, Moçambique [Women and Law in Southern African Research and Education Trust] acrescentam que ritos, de modo geral, são “estruturados por grande aparato material e simbólico, eles (os rituais) ‘dizem’ quem nós devemos ser, o que é lícito pensar, falar e experienciar” (OSÓRIO e MACUÁCUA, 2013, p. 105). Os rituais são tradições transmitidas de geração a geração, que cristalizam conceitos, perpetuam discursos, ensinam comportamentos e organizações sociais a partir de regras que são compartilhadas em um momento preestabelecido. Por outro lado, Osório

⁶² Desenvolveram e publicaram ampla pesquisa sobre ritos em Moçambique.

e Macuácu (2013) consideram que essas práticas podem ser nocivas em especial para as mulheres, por reafirmar a condição de inferioridade e submissão já que as meninas crescem aceitando todas as imposições passivamente como ordem natural. Os mencionados autores advertem ainda que em certas culturas da África, a mulher só adquire valor social ao passar pelos rituais de iniciação.

Em *A cor púrpura*, os ritos muito revelam sobre a cultura dos Olinka, tribo africana com quem Nettie, irmã de Celie, vai conviver juntamente com outros missionários afro-americanos na África. Dentre os ritos praticados pela mencionada tribo, destaca-se a circuncisão feminina que marca a passagem da menina para a fase adulta. Nettie, irmã de Celie que estava vivendo na África como missionária, lamenta que “o único ritual que eles tenham para celebrar a condição de mulher seja tão sangrento e dolorido” (WALKER, 1986, p. 209)⁶³ e por isso proíbe sua sobrinha Olivia de pensar naquela prática. Nettie deixa claro que repudiava aquele ritual, pois, naquele procedimento em que os Olinka enxergavam identidade de seu povo por preservar essa tradição, ela só consegue ver violência. Pelo mesmo motivo, a jovem rejeitava também a tradição dos Olinka em promover escarificações⁶⁴, também conhecidas como cortes tribais. Porém apesar de Nettie e demais missionários tentarem demovê-los daquelas práticas, os Olinka continuavam a marcar os rostos de suas meninas com cortes.

Durante uma conversa com sua sobrinha Olívia, Nettie expressa sua decepção ao constatar que os Olinka não abriam mão daqueles ritos: “Uma das coisas que nós pensamos que tivéssemos ajudado a parar era a **marcação ou corte tribal** nas faces das jovens mulheres”⁶⁵ (WALKER, 1986, p. 262, grifo nosso). Percebe-se também que a missionária, apesar de estar convivendo com uma tribo, com outros valores culturais, mantém-se inflexível na sua compreensão daquele modo de viver, julgando a partir de seus próprios valores e noção de violência. Diferente de sua tia, a menina Olívia mostra-se capaz de compreender as especificações culturais dos Olinka e defende a postura dos mesmos:

Essa é a maneira como os Olinka podem mostrar que ainda conservam suas antigas tradições, Olivia falou, mesmo tendo o homem branco tirado

⁶³ Although “[...] the one ritual they do have to celebrate womanhood is so bloody and painful. (WALKER, 2003, p. 188).

⁶⁴ “A escarificação é uma incisão superficial na pele com o propósito de deixar uma cicatriz.” Procedimento para produzir cicatrizes usando material cortante para inscrever na pele um rito de passagem. (TURNER, 1995, p. 146).

⁶⁵ One of the things we thought we’d helped stop was the **scarring or cutting of tribal marks** on the faces of young women. (WALKER, 2003, p. 239, grifo nosso).

quase todo o resto. Tashi não queria isso, mas para fazer seu povo se sentir melhor, ela estava resignada. Ela também vai passar pela cerimônia de iniciação feminina, ela falou. (WALKER, 1986, p. 262).⁶⁶

Olivia explicita que Tashi mesmo dividida, já não desejando passar por esses ritos pretendia se submeter tanto a escarificação quanto a circuncisão feminina, como prova de resistência e pertença a sua tribo. Levi-Strauss (1963) esclarece que muitos povos adotam a escarificação como rito e explica que marcar o corpo tem como principal objetivo transmitir tradições e filosofia que particularizam cada grupo destacando que as marcas mais recorrentes se manifestam através de pintura corporal, tatuagem ou escarificação. Terence Turner (1995) explica como é feita a escarificação:

A escarificação é uma incisão superficial na pele com o propósito de deixar uma cicatriz. Após a incisão, passa-se um elemento natural para se conseguir alívio. A escolha desta prática é facilmente justificada, a tatuagem não é tão visível na pele escura.[...]. Essas práticas combinam fogo e sangue. Na cultura tradicional africana o sangue possui um considerável poder simbólico. (TURNER, 1995, p. 146).

Neste contexto, o sangue por ser um fluido vital está relacionado à renovação de forças e sela a condição de se estar apto para viver uma nova etapa na comunidade. Turner (1995) evidencia o propósito de inscrever no corpo tanto dos homens quanto das mulheres uma marca de etnia específica e/ou uma marca que se deseja bem visível para evidenciar um status social como, por exemplo, a condição dos meninos ou meninas terem adentrado a vida adulta ou terem se casado.

Em *A cor púrpura*, observa-se essas ocorrências, no rosto das meninas Olinka, as incisões na face indicavam não só o rito de passagem para a puberdade, como também a pertença a aquele grupo uma vez que o autor menciona que cada tribo produz um tipo singular de corte tribal.

A circuncisão feminina é uma prática inaceitável no ocidente, tanto que essa intervenção passou a ser oficialmente rotulada como “mutilação genital feminina” e a Organização Mundial de Saúde⁶⁷ (2008) distinguiu quatro tipos principais:

⁶⁶ It is a way the Olinka can show they still have their own ways,said Olivia, even though the white man has taken everything else. Tashi didn't want to do it, but to make her people feel better, she's resigned. She's going to have the female initiation ceremony too, she said. (WALKER, 2003, p.239).

⁶⁷ Organização Mundial de Saúde (2008). Eliminação da Mutilação genital Feminina: declaração conjunta

- Tipo I – Remoção total ou parcial do clítoris e/ou do prepúcio do clítoris (clitoridectomia).
 - Tipo II – Remoção total ou parcial do clítoris e dos pequenos lábios, com ou sem a excisão dos grandes lábios (excisão).
 - Tipo III – Estreitamento do orifício vaginal com a criação de uma membrana selante, com o corte e aposição dos pequenos lábios e/ou os grandes lábios, com ou sem excisão do clítoris (infibulação).
 - Tipo IV – Todas as outras intervenções nefastas sobre os órgãos genitais femininos por razões não médicas, por exemplo: punção/picar, perfuração, incisão/corte, escarificação e cauterização.
- (OMS, 2008, p. 207).

Se para o ocidente este procedimento não se justifica, para muitos grupos da África não seguir as tradições seria bem pior, pois condenaria quem rejeita sua cultura à uma vida de discriminação e estranhamento no seio de sua própria família e comunidade. Acrescenta-se que esse rito, além de se impor pela questão identitária e, portanto, pela necessidade de sentimento de pertença ao grupo, é também valorizado por algumas comunidades africanas como ato de purificação. Assim sendo, é muito difícil que as meninas cogitem se esquivar deste ritual, visto que são socializadas para acatar as tradições de seu povo e crescem aguardando por esses ritos que lhes distinguem e atribuem valor.

Na narrativa em estudo, Olívia, sobrinha da missionária Nettie, especialmente por entender que Tashi pretendia se submeter à circuncisão mais como uma forma de resistência pela marca identitária, tenta dissuadi-la:

[...] Eu falei para ela que ninguém na **Europa ou América** corta pedaços do próprio corpo. E de todas as maneiras ela deveria ter feito isso quando tinha onze anos, se fosse mesmo fazer. Ela já está muito velha para isso agora.

Bem, alguns homens são circuncidados, eu falei, mas isso é só a remoção de um pedaço de pele (WALKER, 1986, p. 262-263, grifo nosso).⁶⁸

Olívia, ao recorrer a Europa e América como modelos a serem seguidos pela África, desconsidera que a resistência de Tashi e de seu povo seria em parte devido ao descontentamento desses com a tendência dos missionários afro-americanos, de outros visitantes estrangeiros e principalmente dos construtores que estavam abrindo uma estrada

OHCHR, ONUSIDA, PNUD, UNECA, UNESCO, UNFPA, ACNUR, UNICEF, UNIFEM, OMS. Edição OMS/APF

⁶⁸ [...] I told her nobody in in America or Europe cuts off pieces of themselves. And anyway, she would have had it when she was eleven, if she was going to have it. She's too old for it now. Well, some men are circumcised, I said, but that's just the removal of a bit of skin (WALKER, 2003, p. 239).

no meio da aldeia deles, se colocarem como superiores que só teriam a ensinar, desconsiderando outros saberes e valores que eram caros aos povos autóctones. Além disso, os Olinka já estavam se sentindo traídos pelos ingleses que estavam abrindo uma estrada na região, pois como conta Nettie a Cellie: “O território inteiro, incluindo a aldeia dos Olinka, agora pertencia a um comerciante de borracha da Inglaterra” (WALKER, 1986, p.188).⁶⁹ Com essa realidade, a comunidade Olinka havia perdido suas casas, suas plantações de folhas sagradas e viram muito da floresta ser substituída por seringais.

Os Olinka estavam muito insatisfeitos com as intervenções dos estrangeiros em suas terras e não estavam dispostos a abrir mão de rituais que muito significavam para eles. Se por um lado, a prática da circuncisão feminina chocava os missionários afro-americanos, por outro, fazia parte da cultura desse povo. Em *A cor púrpura* o procedimento da intervenção na genitália feminina é mencionado, sem muitos detalhes. A natureza deste rito só se estabelece como contraponto com a circuncisão dos meninos. Olivia menciona que a circuncisão masculina é praticada por alguns no ocidente, porém, explica que este tipo de intervenção nos homens, não tem os riscos e consequências da circuncisão feminina, uma vez que se limita a remover parte da pele.

Outro argumento usado pela jovem Olivia para tentar convencer sua amiga a não se submeter à circuncisão foi o fato de Tashi já ter passado da idade ideal para se submeter ao ritual. A constatação de que Tashi já estava velha para vivenciar aquela prática, indica que a vida da nativa, já havia sido alterada pelo convívio com os missionários afro-americanos. Percebe-se que os novos ensinamentos aprendidos com esse grupo que passou a viver entre os Olinka promoveram rupturas no modo de viver dessa tribo. Destaca-se, por exemplo, que com a chegada dos missionários e devido à amizade desenvolvida com Olivia, Tashi, a garota Olinka, não mais se conformou com o costume de as meninas de sua tribo não terem acesso ao estudo e aos poucos ela conseguiu vencer a resistência dos pais e conseguiu permissão para frequentar a escola. Assim ela, conseqüentemente, passou a dominar a leitura e escrita que não eram considerados habilidades desejáveis para meninas Olinka. Porém, mesmo dividida entre sua cultura e os novos ensinamentos, a certa altura, Tashi opta por ser fiel à tradição de seu povo conforme Nettie conta a Celie por carta:

⁶⁹ The whole territory, including the Olinka's village, now belongs to a rubber manufacturer in England.(WALKER, 2003, p. 169)

[...] Os seus amigos contaram que enquanto nós estávamos fora ela passou tanto pelo **sacrifício facial quanto pelo rito da iniciação feminina**.

Mas foi só no domingo que vimos Tashi. Ela tinha emagrecido muito, e parecia apática, de olhos vazios e cansada. Seu rosto ainda estava inchado **com meia dúzia de incisões pequenas e fundas**, no alto de cada face. (WALKER, 1986, p.264-265, grifo nosso).⁷⁰

O emagrecimento, a apatia e as marcas esculpidas no rosto de Tashi evidenciam o sofrimento físico e psicológico que dominam a personagem que já se sente deslocada em sua própria tribo. A jovem reconhece que será ainda mais rejeitada caso decida seguir com os amigos e com o namorado para os Estados Unidos, “[...] por causa das cicatrizes no seu rosto, os americanos vão considerá-la uma selvagem, vão marginalizá-la, e também as crianças que ela e Adam vierem a ter.” (WALKER, 1986, p. 304).⁷¹ Tashi tem noção que as escarificações prezadas por sua tribo serão motivo de escárnio e segregação e teme tanto por sua exclusão da sociedade americana quanto pela marginalização de seus descendentes. A preocupação de Tashi, assim como as reações de Nettie e Sofia ora repudiarem, ora tentarem entender os rituais dos Olinka reforçam que mudança cultural e de mentalidades não acontece de uma hora para outra.

A interação entre a tribo Olinka com os três missionários afro-americanos e ainda com as crianças Olívia e Adam mostra a possibilidade de diálogo e negociação entre culturas. Evidencia-se que um diálogo intercultural pode propiciar que diferentes culturas se conheçam melhor e possam trocar visões de mundo que enriqueçam a todos. Ainda que a tribo Olinka clamasse por respeito às suas crenças e tradições, deve-se ponderar que algumas práticas culturais podem comprometer o desenvolvimento integral dos indivíduos por causar sofrimento e dor ou colocá-los ainda em situação de risco de vida por realizar, por exemplo, a circuncisão ou escarificação sem condições de higiene adequadas. Não se trata de querer impor uma ou outra cultura, mas para se chegar a um consenso seria desejável que um diálogo respeitoso fosse desenvolvido, valorizando as diferenças mas promovendo reflexões quanto às consequências de certas práticas realizadas em condições de risco, pois mesmo as tradições não devem ser estáticas e podem ser reelaboradas.

⁷⁰ Her friends said while we were away she'd undergone both the facial scarification ceremony and the rite of female initiation. It was not until Sunday that we saw Tashi. She'd lost a considerable amount of weight, and seemed listless, dulleyed and tired. Her face was still swollen from half a dozen small, neat incisions high on each cheek. (WALKER, 2003, p.241-242).

⁷¹ [...] because of the scarification marks on her cheeks Americans would look down on her as savage and shun her, and whatever children she and Adam might have.(WALKER, 2003, p.278).

A seguir destaco e analiso histórias presentes no decorrer da narrativa *A cor púrpura* que se assemelham a contos que se agregam ao eixo principal da mesma.

IV Histórias diversas

Mais uma importante marca de oralidade é que várias histórias são contadas onde, muitas inclusive, a partir de intertextualidade com textos orais de matrizes africanas. Em cartas que escreve a Deus, a elementos da natureza ou à sua irmã, Celie não só tem a oportunidade de contar seu dia-a-dia, como se escrevesse um diário, como também explicita sofridas vivências. É por meio de cartas, também, que a sua irmã, Nettie, lhe conta da África, que passamos a conhecer algumas “histórias” no sentido amplo, na perspectiva defendida por Obiechina (1992), conforme explicamos anteriormente, que defende não classificar por gêneros os textos transmitidos de geração para geração, limitando-se a generalizá-los como “histórias”.

Permeiam a narrativa, diversas histórias que remetem a interessantes intertextos com textos orais da África. Considerando a riqueza dos achados, serão apresentadas três a seguir e outras três podem ser conferidas no Anexo A.

1) História das Folhas-de-teto

Esta história é contada na primeira carta de Nettie a Celie. Nettie descreve a chegada à aldeia africana, Olinka, na qual ela e os demais missionários afro-americanos iriam se estabelecer:

A maior parte da cerimônia de boas-vindas foi sobre as folhas-de-teto, que Joseph ia traduzindo para a gente enquanto um deles contava a história. O povo desta aldeia acredita que eles sempre viveram exatamente no lugar onde a aldeia está agora. (WALKER, 1986, p. 171).⁷²

As folhas-de-teto destacam-se, em princípio, por fazer parte da cerimônia de boas-vindas, e a importância dessa árvore é evidenciada pelo tempo dedicado a ela naquele ritual. Os Olinka, tribo africana com a qual iriam conviver, moravam em cabanas redondas

⁷² *The biggest part of the welcoming ceremony was about the roofleaf, which Joseph interpreted for us as one of the villagers recited the story that it is based upon. The people of this village think they have always lived on the exact spot where their village now stands.* (WALKER, 2003, p. 152).

cobertas por folhas nativas da região que, depois de secas, eram usadas sobrepostas de maneira que o teto ficasse à prova d'água.

A história se inicia com a ênfase de que o povo daquela aldeia sempre havia vivido naquele mesmo lugar através dos tempos, e que vivia da plantação de mandioca, inhame, algodão e milho, respeitando onde nascia naturalmente a folha-de-teto, uma árvore de folhas imensas, que eles usavam como telhado para cobrir suas moradas. “Mas uma vez, há muito tempo atrás, um homem da aldeia quis mais do que sua parte de terra para plantar. [...] como sua ganância ia aumentando, ele também começou a cultivar a terra onde crescia a folha-de-teto.” (WALKER, 1986, p.172).⁷³ As esposas deste homem ganancioso que trabalhavam no plantio se queixaram, mas não foram ouvidas; ele continuou avançando tanto com suas plantações, que chegou a invadir as áreas onde naturalmente cresciam as folhas-de-teto. Esse excesso começou a preocupar os homens mais velhos, porém já era tarde. Na estação das chuvas, veio uma terrível tempestade que destruiu todos os tetos das cabanas da aldeia, e foi nesse momento que o povo se deu conta de que não havia mais nenhuma folha-de-teto. Toda a área que, anteriormente, era reservada para aquela planta tão vital para aquela comunidade, estava plantada com mandioca, milho e amendoim.

A chuva caiu ininterruptamente por seis meses, acabando com o barro das paredes. Depois, choveu granizo que, além de ferir muitas pessoas, provocou uma febre que dizimou metade da aldeia. O povo rezava a seu deus, pedindo o fim das chuvas. Quando finalmente a chuva cessou, eles correram para o local, onde anteriormente crescia a folha-de-teto, para procurar as raízes remanescentes da planta vital para sua sobrevivência. Encontraram umas poucas das quais cuidaram, para que as árvores renascessem. Levou cinco anos para que a folha-de-teto se tornasse abundante outra vez. Nesse período, morreram muitos. O homem ganancioso que provocara a tragédia foi expulso, suas esposas foram dadas a outro homem, e a história se completa, dizendo: “No dia em que todas as cabanas estavam outra vez cobertas com a folha-de-teto, o povo celebrou cantando e dançando e contando a história da folha-de-teto. A folha-de-teto se tornou, então, a coisa que eles adoram.” (WALKER, 1986, p. 173).⁷⁴

Contar a história da folha-de-teto passou a ser tradição para aquele povoado, tanto que esse ritual ocupou a maior parte da cerimônia de boas-vindas aos missionários. Pelo

⁷³ *But once, a long time ago, one man in the village wanted more than his share of land to plant. [...] As his greed increased he also began to cultivate the land on which the roofleaf grew.* (WALKER, 2003, p. 153).

⁷⁴ *On the day when all the huts had roofs again from the roofleaf, the villagers celebrated by singing and dancing and telling the story of the roof. The roofleaf became the thing they worship.* (WALKER, 2003, p. 154)

forte componente didático-moralizante, é uma narrativa que serve de ensinamento aos mais jovens e aos visitantes, para que a folha-de-teto seja respeitada e preservada.

A história contada exemplifica a crença de uma tribo no poder da natureza e em poderes sobrenaturais. Esse conto tem fundo moralizante e promove o respeito à natureza e à manutenção do equilíbrio, ensinando a dispor dos recursos naturais, garantindo a preservação do meio ambiente e, principalmente, das espécies que lhes são vitais, dialogando, portanto, com os preceitos das tradições orais. Ao devastar a natureza por ganância, o infrator e toda a comunidade foram penalizados, possivelmente, para lembrar que tudo e todos estão ligados, como preconizado pelas matrizes culturais.

2) História do poder da palavra

Destaca-se uma passagem na vida de Celie, contada à sua irmã via correspondência, que remete a contos orais africanos pela intervenção do sobrenatural, associado ao poder da palavra e da profecia. Trata-se do episódio em que Celie diz a Sinhô que vai a Memphis com Docí, e ele desdenha dela, dizendo que uma mulher feia, medrosa e sem quaisquer habilidades só poderia servir para ser empregada de Docí. Para piorar a situação, Celie enfrenta seu marido, questionando se havia chegado mais alguma correspondência de Nettie, pois ela acabara de descobrir que Sinhô vinha interceptando as cartas que sua irmã lhe enviava. Ao ouvir Sinhô dizer que, mesmo se tivesse chegado, ele não entregaria nada a ela, Celie se inflama e diz :

Eu **amaldiçoo** você, eu **falei**. [...] Eu **falei**, Até você num me fazer mais mal, tudo que você tocar vai apodrecer. [...] Até você num me fazer mais mal, eu **falei**, tudo que você até pensar num vai dar certo. Eu **falava** direto pra ele, como vinha pra mim. E parecia que era das árvore que vinha pra mim. (WALKER, 1986, p.229, grifos nossos).⁷⁵

A maldição pela palavra se destaca pelas quatro vezes em que o verbo “falar” é usado. A força da natureza também se faz presente, porque Celie sente ser apenas intermediária, lançando aquela maldição para Sinhô, já que ela diz que falava “como vinha” para ela e que parecia que o poder vinha das árvores.

⁷⁵ *I curse you, I say.[...]I say, Until you do right by me, everything you touch will crumble. [...]Until you do right by me, I say, everything you even dream about will fail. I give it to him, just like it come to me. And it seem to come to me from the trees.* (WALKER, 2003, p. 206).

Sinhô se surpreende, porque, pela primeira vez, Celie o enfrenta; mesmo assim prossegue, tratando-a com desdém, e a provoca ainda mais, quando diz que ela está sendo rebelde porque ele não a surrou suficiente. Celie permanece firme e diz: “[...] É melhor você parar de falar porque **tudo queu tô dizendo procê num vem só de mim**” (WALKER, 1986, p.229)⁷⁶. Sinhô continua a insultá-la, contrariando até o pedido de Docí para que parasse e quando tenta pular para cima de Celie, dizendo que vai dar um jeito nela, uma situação sobrenatural acontece:

Um redimuinho vuou pela varanda no meio da gente, encheu minha boca com pó. O pó falou. Tudo que você fizer prá mim, já tá feito prá você. Quando eu vi, a Docí tava me sacudindo. Celie, ela falou. E eu voltei a mim. Eu sou pobre, eu sou preta, eu posso ser feia e num saber cuzinhar, **uma voz falou** pra toda coisa que tava escutando. Mas eu tô aqui. (WALKER, 1986, p.230, grifo nosso).⁷⁷

Celie é protegida pela força de um redemoinho que levanta uma poeira que se faz voz e reitera a maldição profetizada por Celie para Sinhô. Celie narra que Docí a sacudia quando ela voltou a si o que evidencia que outras forças falavam através dela.

3) Histórias de Tashi

Dentre as muitas histórias contadas em *A cor púrpura*, são mencionados contos populares do povo Olinka, narrados por Tashi, menina desta tribo que logo faz amizade com as crianças Adam e Olivia, sobrinhos de Nettie quando esses chegaram para se estabelecer na aldeia desses africanos.

Devido a uma questão de tradução que faz diferença para a nossa análise, excepcionalmente, neste momento, será posto em evidência também o recorte em inglês.⁷⁸

Sometimes Tashi comes over and tells stories that are popular among the Olinka children. I am encouraging her and Olivia to write them down in

⁷⁶ [...] *You d’ better stop talking because all I’m telling you ain’t coming just of me.* (WALKER, 2003, p. 206).

⁷⁷ *A dust devil flew upon the porch between us, fill my mouth with dirt. The dirt say, Anything you do to me, already done to you.*

Then I feel Shug shake me. Celie, she say. And I come to myself.

I’m pore, I’m black, I may be ugly and can’t cook, a voice say to everything listening. But I’m here. (WALKER, 2003, p. 207).

⁷⁸ Aparentemente, os tradutores substituíram uma referência aos contos de Tio Remus, pouco conhecido no Brasil, por história do Pai Tomás, um livro famoso, que muitos reconheceriam. Ocorre que a publicação *Pai Tomás* não é constituída por contos, nem tem origem afro-americana, portanto não produz os sentidos da escolha da versão em inglês.

Olinka and English. It will be good practice for them. Olivia feels that compared to Tashi, she has no good stories to tell. One day she started in on an “Uncle Remus” tale only to discover Tashi had the original version of it! Her little face just fell. But then we got into a discussion of how Tashi’s people’s stories got to America which fascinated Tashi. (WALKER, 2003, p.165, grifo nosso).

Às vezes Tashi vem e nos conta histórias que são populares entre as crianças Olinka. Eu estou encorajando ela e Olivia a escreverem essas histórias em Olinka e em inglês. Seria um bom exercício para elas. Olivia acha que comparada com Tashi, ela não sabe contar nenhuma história tão boa. Um dia ela começou a contar a história do “pai” Tomás só para descobrir que Tashi tinha a sua versão original! Sua carinha caiu Mas aí nós começamos a conversar sobre como as histórias do povo de Tashi foram para na América, e isso fascinou Tashi. (WALKER, 1986, p.184, grifo nosso).

Nessa passagem, acontece a alegria do intercâmbio de contos de cada cultura e ainda a descoberta de versões diferentes para uma mesma história. Por meio do lúdico, da brincadeira de contar histórias, a diáspora é percebida pelo olhar infantil. A menina Olívia reconhece a fonte de histórias ouvidas em seu país e as versões pela voz de Tashi lhe parecem melhores do que aquelas que lhes haviam sido apresentadas anteriormente e se sente alegre em perceber que a cultura dela se interliga com a da nova amiga. Nesse episódio, porém, ainda que sejam mencionadas diferentes versões de histórias de Tio Remus, nenhuma delas é narrada. A força dessa alusão está no intertexto, a partir do título da obra e os muitos contos que podem evocar para quem já tenha lido esta publicação. Para quem não conhece, ressalto que *Os contos de Tio Remus* são narrativas que enfatizam a esperteza afro-americana e as façanhas de personagens animais como o irmão Coelho, o irmão Raposo, e outras criaturas que foram recriadas em dialeto regional negro por Joel Chandler Harris (2002), um nativo de Eatonton. Além de escritor de livros infantis, ele era comediante literário, jornalista do periódico *Novo Sul* e folclorista amador.

Bickley (2013) explica que Tio Remus é um narrador fictício criado por Harris, inspirado em vários contadores de histórias negros que ele conheceu em uma área rural de Putnam, sul dos Estados Unidos. Apesar de o nome desse narrador ter sido cunhado a partir da lenda romana de Rômulo e Remo, acredita-se que o maior inspirador na criação desse contador de histórias tenha sido um velho jardineiro negro que Harris conheceu em Forsyth, Geórgia, onde trabalhou como editor no período de 1867 a 1870. Quando Tio Remus começou a contar as histórias do irmão Coelho em uma variedade linguística conhecida como *black English*, que se trata de uma variante rural do inglês negro norte-

americano, a popularidade desses contos aumentou significativamente. Acredita-se que apenas um terço desses contos tenha suas raízes no folclore europeu e/ ou na cultura popular americana, sendo que, na maior parte dos contos, as estruturas profundas e os motivos primários derivam de contos populares africanos que foram trazidos para o Novo Mundo e que, por sua vez, foram recontadas pelos afro-americanos escravizados que viviam no sul dos Estados Unidos.

Os *contos de tio Remus* representam o maior acervo de contos populares afro-americanos publicados no século XIX, sendo que as histórias do irmão Coelho foram traduzidas em, aproximadamente, trinta línguas estrangeiras. De modo geral, trata-se, sobretudo, de lendas de animais que são recontadas pelo tio Remus a um menino branco pequeno, filho do mestre de uma plantação. Na introdução do primeiro volume desta coletânea, Harris discorre sobre o significado alegórico dessas histórias. O irmão Coelho, especificamente, representa o alter ego do escravo negro e se destaca como herói pela esperteza, enquanto os animais mais fortes representam os proprietários de escravos. Se, por um lado, o papel inicial do Tio Remus era iniciar seu jovem ouvinte branco para as complexas realidades da vida adulta, por outro lado, o Tio Remus pode educar gerações inteiras de leitores de diversas idades e etnias. Além disso, Bickley (2013) destaca que os contos do irmão Coelho muito têm influenciado famosos escritores norte-americanos:

[...] Escritores em dívida com Harris incluem Mark Twain, Charles Chesnutt, Zora Neale Hurston, Flannery O'Connor, William Faulkner, Ralph Ellison, Toni Morrison, e Van Dyke Parks e Julius Lester (que recontou os contos Tio Remus em conjuntos de vários volumes ricamente ilustrados). Outra personalidade literária famosa de Eatonton, no entanto, Alice Walker, apenas a contragosto, reconhece a influência de Harris, argumentando que ele, na verdade roubou uma parte importante do legado popular negro de seus autênticos criadores afro-americanos. (BICKLEY, 2013, p.3, tradução livre).⁷⁹

É inegável a importância de Joel Chandler Harris ter registrado tantos contos de origem africana e, principalmente, por ter usado *black English* em seus livros. Essa atitude de Harris propiciou tanto a preservação e a disseminação dessas histórias, como deu

⁷⁹ [...] Writers indebted to Harris include Mark Twain, Charles Chesnutt, Zora Neale Hurston, Flannery O'Connor, William Faulkner, Ralph Ellison, Toni Morrison, and Van Dyke Parks and Julius Lester (who have retold the Uncle Remus tales in richly illustrated multivolume sets). Eatonton's other famous literary personality, however, Alice Walker, only begrudgingly acknowledges Harris's influence, arguing that he in effect stole a major part of the black folk legacy from its authentic African American creators. (BICKLEY, 2013, p. 3).

visibilidade ao *black English*, porém é compreensível que Walker não admita de bom grado sofrer influência de Harris, pois, de fato, os verdadeiros criadores dos contos destacados foram os afro-americanos e seus antepassados, não o autor que os compilou em coleções. Talvez por isso, Walker, por meio da personagem Nettie, incentive os africanos e seus descendentes de africanos a registrar suas histórias “Às vezes Tashi vem e nos conta histórias que são populares entre as crianças Olinka. Eu estou encorajando ela e Olivia a escreverem essas histórias em Olinka e em inglês.” (WALKER, 1986, p. 184).⁸⁰ Ao encorajar Olivia e Nettie a escrever as histórias dos Olinka tanto na língua materna de Tashi quanto em inglês, língua de Olivia, Nettie busca preservar tradições nas duas culturas que estavam em contato naquele momento, respeitando ambas e incentivando assegurar aquele patrimônio cultural dos Olinka antes que outros se apropriassem daquele conhecimento.

Fechando os estudos de oralidades na obra *A cor púrpura*, o próximo subitem é dedicado ao dialeto *black English* que caracteriza a fala de Celie, a protagonista afro-americana.

V *Black English*

A história de Celie é conhecida através das cartas que a mesma escreve a Deus e à sua irmã caçula Nettie. Nettie, por sua vez completa a narrativa com correspondências outras endereçadas à Celie. A irmã caçula por ter completado os estudos escreve suas cartas em inglês padrão. Celie, adolescente, foi proibida pelo padrasto de prosseguir com os estudos, então escreve informalmente, da maneira como fala.

Comparando com os contos de Tio Remus, registrados por Harris, em que as histórias são contadas na variedade linguística *black English*, marcando a identidade linguística do “tio Remus”, um negro contador de histórias, em *A cor púrpura*, Walker promove, ao longo da narrativa, o uso de duas variedades da língua inglesa. Nas correspondências trocadas entre as irmãs, Celie, a protagonista, usa uma variação rural do inglês negro norte americano – *black English* – enquanto Nettie recorre ao inglês padrão. Essas particularidades entre as escritas de Celie e Nettie refletem a diferença entre as irmãs em relação ao grau de escolarização.

⁸⁰ Sometimes Tashi comes over and tells stories that are popular among the Olinka children. I am encouraging her and Olivia to write them down in Olinka and English. (WALKER, 2003, p. 165).

Nettie, além de ser uma jovem alfabetizada, teve a oportunidade de seguir para a África como missionária e prosseguiu evoluindo na escrita do inglês padrão. Celie, ao contrário, se constitui como uma jovem semialfabetizada, trabalhadora rural, oprimida primeiramente pelo padrasto que ela acreditava ser seu pai biológico e, posteriormente, pelo marido violento. A protagonista, então, se comunica em uma variedade desprestigiada do inglês, por preconceito linguístico que, na maioria das vezes, só é admitida na fala, já que historicamente a escrita demanda o uso do inglês padrão. A narrativa desta obra apresenta, em contraste com o inglês padrão expresso por Nettie, a naturalidade da fala popular da comunidade negra dos Estados Unidos, sendo que as diferenças linguísticas compõem a estética da narrativa e o emprego do *black English*, ou inglês afro-americano se configura como uma forma de dar visibilidade e voz aos afrodescendentes que assim se comunicam.

O *black English* é considerado um dialeto resultante de conflitos étnicos e raciais nos Estados Unidos. Por diversas razões históricas, muitos negros americanos falam essa variedade de inglês que difere da norma culta pelo vocabulário, pela pronúncia e pela gramática. O sociolinguista inglês, Peter Trudgill (1979), esclarece que, desde o período da colonização americana, muitas diferenças eram observadas entre a forma de falar dos brancos e dos negros. E devido ao desprestígio imposto aos negros, o falar destes era considerado inferior. Esse estudioso critica essa ocorrência, pois, sob a luz dos conhecimentos linguísticos, uma variedade da língua não pode ser considerada melhor que a outra. Todos os dialetos, de modo geral, são organizados de forma complexa, governados por um sistema de regras e adequados às necessidades dos falantes.

A personagem Celie se expressa em *black English*, e Alice Walker o representa estruturado conforme as características principais dessa variação linguística descrita por Trudgill (1979)⁸¹. Naturalmente, será necessário recorrer à versão original em inglês para destacá-las. Enfatizamos, porém, que o brasileiro, pesquisador de tradução Elias Ribeiro da Silva (2011), ao analisar a tradução de *The Color Purple* para o português brasileiro, ressalta:

A principal característica da escrita da Celie brasileira é a presença de elementos da oralidade, como se pode notar em (1) Observe-se, por exemplo, a ocorrência da forma abreviada **estar** em frases como *Eu tô grávida*. (primeira pessoa do singular do presente do indicativo) e *Na hora **queu** volto do poço, a água **tá** morna* (terceira pessoa do singular do

⁸¹ Vide Anexo B

presente do indicativo). Também ocorre o fenômeno da aglutinação (como na forma **queu** / que eu) e a substituição da forma comida por **cumida**. (SILVA, 2011, p. 14, grifo nosso).

É relevante que Silva (2011) chame atenção para a influência da oralidade nas cartas de Celie, porém os tradutores, ao optarem por marcar, na tradução, o desprestígio da variante linguística usada pela personagem Celie, empregando um dialeto caipira sem qualquer nota explicativa sobre essa ocorrência, exclui o caráter de resistência que o dialeto *black English* representa para a comunidade afro-americana, pois Walker, ao usar essa linguagem nas cartas de Celie imprime mais uma marca da africanidade na identidade da personagem.

Ao usar o *black English*, a autora promove um reencontro com as raízes africanas e materializa a vontade de dar visibilidade às mulheres negras silenciadas pela opressão e falta de oportunidades. Como professora universitária e escritora, Walker ousa ao utilizar uma língua não padrão, porém essa escolha não é gratuita. Walker é descendente de africanos, filha de agricultores simples, mas, conscientes do processo de escravização de seus antepassados, e cresceu nos arredores do sul dos Estados Unidos, palco de muitos conflitos entre brancos e negros. Sua escrita é, pois, uma prática ativista pelo empoderamento de seu povo, com um olhar especial para as mulheres negras, a quem incentiva a falar e desafiar os pilares do estado patriarcal, branco e capitalista.

No anexo B, acrescento um estudo que desenvolvi a partir das características principais do *black English*, conforme descritas pelo sociolinguísta britânico Peter Trudgill, que podem ser reconhecidas na escrita das cartas de Celie. Tal linguagem caracteriza e constitui essa protagonista, inserindo a voz dela por ela mesma. Creio que especialmente para os estudantes de língua e literatura inglesa, tal análise colabore para estudo e compreensão do funcionamento dessa variante linguística.

Após elencar e analisar os muitos aspectos de oralidades na obra *A cor púrpura*, entende-se que o *black English*, as onomatopeias, as epígrafes e os intertextos de histórias orais que permeiam a narrativa – seja como fragmentos, histórias completas ou mesmo alusão a alguma história como conhecemos no Ocidente – são relevantes, por materializar oralidades como importantes características identitárias, por estar relacionados às tradições orais africanas e, sendo assim, mostram-se como um ato de resistência.

Embora na superfície as histórias encaixadas se destaquem por entreter, em um nível mais profundo promovem a prática reflexiva, especialmente, por trazer os discursos das margens para o centro, como na versão dos contos dos Olinka, em contraponto com as histórias dos missionários ingleses ou mesmo dos contos de Tio Remus, que foram registrados por um homem branco.

Compreende-se também que as histórias curtas contadas ao longo da narrativa também têm papel educativo, porque a maioria delas chegou a Celie, como resgate de aspectos culturais da vida de seus ancestrais. Esse conhecimento desperta o interesse da personagem em saber cada vez mais de suas raízes e ela passa a ter orgulho de sua herança cultural africana. Além disso, as histórias vindas da África através das cartas de sua irmã evidenciam a possibilidade de outros pontos de vista e a chance de Celie reconhecer seu direito à voz e passar a contar sua história para quem ela quiser.

Acrescenta-se, ainda, o rico conhecimento cultural transmitido, visto que muitas dessas pequenas narrativas inseridas na trama são tematizadas a partir da tradição oral, que considera a unicidade do universo e acredita nas forças da natureza, como na história da folha-de-teto ou no conto do poder da palavra, além de outras crenças e ensinamentos que Celie conheceu via correspondências de sua irmã. Enquanto Nettie conheceu a África pela vivência, Celie conheceu pelas histórias contadas, ainda que por carta. Essas experiências possibilitaram que as irmãs conhecessem um pouco da história e do legado africano que as constituem como afro-americanas. Na próxima seção, passo à investigação dos aspectos orais na segunda obra que integra esse estudo, *Ponciá Vicêncio*.

2.3 CANTOS, RITUAIS E HISTÓRIAS EM *PONCIÁ VICÊNCIO*

No romance de Conceição Evaristo, *Ponciá Vicêncio* (2003), as marcas de expressão oral que mais se destacam são: a dedicatória, cantos afrodescendentes, histórias e mitos universais. As manifestações de oralidades selecionadas serão apresentadas precedidas de numeração arábica, como nas partes anteriores.

Essa obra inicia-se com uma dedicatória, recurso elencado na perspectiva de Ana Mafalda Leite (2012) como mais um elemento de oralidade.

1) **Dedicatória** – A dedicatória, assim como a epígrafe, apesar de não ser um recurso exclusivo das tradições orais africanas se configura como marca de oralidade manifesta, de acordo com Leite (2012), por frequentemente estar presente nas narrativas

orais africanas. A dedicatória também se constitui de um texto curto que, ao prestar homenagem a alguém, evoca sentidos, no intuito de preparar a escuta para o que vai ser narrado:

Este livro é de uma de minhas irmãs, a mais velha a que talvez nunca irá lê-lo, pois há anos que Maria Inês se assemelha a Ponciá Vicêncio, e se guarda em seu mundo.
É de Ainá, minha filha especial, aquela que veio com seus mistérios para engrandecer a minha vida.
É de minha mãe, que tanto sabe do tempo de espera.
É de minhas irmãs e irmãos, testemunhos de tantas histórias [...] (EVARISTO, 2003, p.5).

Essa dedicatória antecipa o quanto das memórias da própria autora permeia a narrativa que vai ser apresentada. Além disso, enfatiza a força familiar, a sabedoria materna, as histórias testemunhadas e compartilhadas pela família, vivências que também perpassam a cultura africana e remetem à oralidade.

No próximo subitem destaca-se a presença de cantos afrodescendentes nesta narrativa.

2) **Cantos afrodescendentes** – Em seu texto, Conceição Evaristo registra o canto como prática genuína no povoado dos negros, onde vivia a família de Ponciá. O canto caracterizava o dia a dia da família da protagonista, acompanhando as tarefas de trabalho, na casa ou na roça. Segundo Aires da Mata Machado Filho (1985), trabalhar entoando canções específicas tem origem na prática de negros escravizados desenvolverem seu labor cantando músicas próprias, geralmente relacionadas ao ofício desenvolvido. Este autor, em *O negro e o garimpo em Minas Gerais* (1985) publicou o resultado de suas pesquisas sobre cantos de tradição banto, especificamente, os vissungos, como são chamadas cantigas de trabalho em língua africana, ouvidas nos serviços de mineração, principalmente na época da escravidão. No capítulo dedicado ao estudo de cantigas afro-brasileiras, Machado Filho destaca:

Esses cantos de trabalho ainda hoje são chamados vissungos. A sua tradução sumária é o “fundamento”, que raros sabem hoje em dia. Pelo geral, dividem-se os vissungos em **boiado**, que é o solo, tirado pelo mestre sem acompanhamento nenhum, e o **dobrado**, que é a resposta dos outros em coro, às vezes, com acompanhamentos de ruídos feitos com os próprios instrumentos usados na tarefa. (MACHADO FILHO, 1985, p. 65, grifo nosso).

Os cantos de trabalho, normalmente, seguem a estrutura de uma parte da canção ser entoada por um mestre, enquanto os demais participam respondendo em coro. Ainda que Machado Filho tenha estudado as cantigas ouvidas na mineração, ele identifica que essa prática se estende a outras atividades como as tradicionais cantigas das colheitas de uva em Portugal, das fiandeiras, dos capinadores de roças, dos mutirões, dentre outras.

Na narrativa de *Ponciá Vicêncio*, o canto é uma constante. Ponciá cantarolava sozinha ou cantava com sua mãe, assim como Luandi, seu irmão, também cantava sozinho ou coletivamente, com o pai e/ ou com os demais companheiros de trabalho na roça. Maria Vicêncio, mãe de Ponciá, vivia criando vasilhas de barro e cantando:

A mãe nunca reclamava da ausência do homem. Vivia entretida **cantando** com suas vasilhinhas de barro. [...] A mãe, da soleira da porta, abençoava o filho e desejava em voz alta que eles seguissem a caminhada de Deus. Voltava depois **cantarolando** para o interior da casa. (EVARISTO, 2003, p. 27, grifo nosso).

A atitude de Maria Vicêncio de estar sempre a cantar, sem nunca reclamar da ausência do marido, indica que ela se sentia feliz absorvida nos afazeres do seu cotidiano e que a atividade que ela desenvolvia com o barro preenchia sua vida de forma prazerosa.

A música frequentemente acompanhava a labuta em diferentes contextos, caracterizando-se como uma *performance*, já que o som se associava a gestos repetidos da rotina de trabalho, sempre em sintonia com os movimentos dos trabalhadores / cantores. Essa harmonia também se faz presente na descrição de como o corpo do pai de Ponciá, no momento da morte, seguia o ritmo das cantigas de trabalho entoadas pelos companheiros:

E numa tarde clara, em que o sol cozinhava a terra e os homens trabalhavam na colheita, enquanto todos **entoavam cantigas ritmadas** com o movimento do corpo na função do trabalho, naquela tarde, o pai de Ponciá Vicêncio foi **se curvando, se curvando** ao ritmo da música, mas não colheu o fruto da terra, apenas à terra se deu. Os companheiros, entretidos na lida, não perceberam. E só momentos depois, no meio **da toada**, escutaram um tom, um acento diferente. Eram os soluços do irmão de Ponciá deitado sobre o corpo do pai, de bruços, emborcado no chão. (EVARISTO, 2003, p.30-31, grifo nosso).

O pai de Ponciá morreu durante o trabalho de forma lenta e ritmada, se curvando aos poucos como se voltasse a terra. Ele que trabalhava colhendo os frutos da terra agora retornava a mãe terra. Essa descrição de morte evoca a crença africana de que no universo

está tudo conectado conforme defendem as tradições orais africanas. A morte acontece tão naturalmente que os companheiros de lida absortos na música e nos movimentos repetidos não perceberam o acontecido até que Luandi, o irmão de Ponciá adicionou um tom diferente à toada, seus soluços de lamento pela perda do pai. A partir de então, Luandi foi se tornando mais calado, porém não deixou de cantar, hábito que havia aprendido com o pai:

A cada retorno falava bem menos e depois que o pai se foi, era como se o encanto falante do irmão tivesse partido também. Porém, **cantava** muito como o pai. O homem **entoava umas cantigas** bonitas e o filho acompanhava sempre. Às vezes, o pai **cantava** uns versos e ele respondia **cantando** com outros. A mãe falava muito, mas gostava de **cantar** também. (EVARISTO, 2003, p.56-57, grifo nosso).

No trecho citado acima, reconhece-se o canto dobrado ou canto resposta, onde um comanda e os demais respondem em coro: “Às vezes, o pai **cantava** uns versos e ele respondia **cantando** com outros”. Ainda que neste momento estivessem apenas o pai e o filho, possivelmente, eles estavam reproduzindo cantigas de trabalho que praticavam na labuta da roça. No fim deste recorte, destaca-se que Maria Vicêncio, a mãe, ainda que falasse demais, também apreciava cantar, evidenciando que a música fazia parte da rotina familiar. A musicalidade também caracterizava Ponciá. Quando ela começou a namorar, seu eleito observou que “Ela era uma pessoa muito ativa. Estava sempre a lidar. Era bonita. Tinha um jeito estranho que ele não sabia bem o que era. Gostava de **cantar**. Tinha uma voz de ninar criança e de deixar homem feliz.” (EVARISTO, 2003, p. 65, grifo nosso). Ao destacar que Ponciá estava sempre a lidar e que ela gostava de cantar, mais uma vez, temos o canto associado ao trabalho.

A prática de canto solo/ resposta também está marcada nos cantos entoados por Ponciá e sua mãe.

Em suas peregrinações, trabalhava em tudo que era preciso, menos o barro. Nunca mais tocou na massa, mas continuava **cantando** muito, como no tempo em que as duas **entoavam** juntas as **canções**. **Cantava** as **músicas** de sua infância, aquelas que tinha aprendido dos mais velhos, no tempo que era criança. **Cantava** as que tinha aprendido com a mãe e que tinha oferecido depois mais tarde à filha. E nestas **canções** havia muitas que eram dialogadas e quando chegava na parte em que entraria a **voz** da filha, a mãe de Ponciá se calava. Fazia silêncio para escutar lá do fundo de sua memória a **voz**-menina que mesmo tendo crescido, mesmo estando distante, se presentificava **cantando** em suas lembranças. (EVARISTO, 2003, p. 84, grifo nosso).

Nesse recorte, evidencia-se o caráter da tradição. Maria Vicêncio havia aprendido com sua mãe aqueles cantos, que, por sua vez, ensinara a Ponciá. Evidencia-se também o poder do canto, capaz de promover a sensação de presença de Ponciá pela memória de sua voz no seu turno de cantar. Por outro lado, a partida de Ponciá foi tão profundamente sentida por sua mãe, que esta se sentiu mutilada: “Quando a filha se foi, ela se sentiu meio aleijada. Foi como se tivesse perdido uma parte de seu corpo. A menina era a sua filha mulher. Falavam, trabalhavam e **cantavam** juntas.” (EVARISTO, 2003, p.77, grifo nosso). Maria Vicêncio sente a falta da filha, companheira em todas as atividades vitais: falar, trabalhar e **cantar**. A parceria de canto entre mãe e filha e pai e filho atesta o caráter funcional da música, atrelado à divisão de tarefas entre homens e mulheres.

No próximo trecho é reiterada a tradição “que os velhos mais velhos ensinam aos mais novos” (EVARISTO, 2003, p.87), e se faz uma referência ao rito do retorno, “uma cantiga de voltar”:

Eles diziam ser uma **cantiga** de voltar que os homens, lá na África, **entoavam** sempre quando estavam regressando da pesca, da caça ou de algum lugar. O pai de Luandi, no dia em que queria agradar à mulher, costumava **entoar** aquela **cantiga** ao se aproximar de casa. Luandi não entendia as palavras do **canto**, sabia , porém que **era uma língua que alguns negros falavam ainda, principalmente os velhos**. (EVARISTO, 2003, p. 87 grifo nosso).

Essa passagem antecede a descrição do retorno de Luandi, irmão de Ponciá ao povoado. O rapaz se aproximava de sua casa cantando e tocando com as mãos um atabaque imaginário. Ele vestia uma farda surrada que ele pediu ao soldado Nestor, a fim de voltar ao povoado “feito gente de mando”, aproximou-se da casa de sua mãe, cantando alto uma cantiga que havia aprendido com o pai, na época em que eles trabalhavam na propriedade dos brancos. Conforme registrado no recorte anterior, essa cantiga de regresso se originou de cantos na África e exemplifica que havia um tipo específico de cantiga para cada atividade desenvolvida. Destaca-se ainda que essas cantigas possibilitavam preservar a língua materna dos negros escravizados.

Neide Freitas Sampaio (2008), pesquisadora dos cantos vissungos, esclarece que, para as comunidades afro-brasileiras, o costume de cantar usando palavras de origem africana, por serem desconhecidas de seus senhores, funcionava não só como uma forma de resistência como também era uma estratégia de manutenção do elo com as culturas de

tradições bantu a fim de manterem a conexão com os seus antepassados. Se, em sua origem, a cantiga de volta ao lar marcava o retorno da pesca ou da caça, evidenciam-se, também, lembranças preservadas dos tempos de liberdade lá na África, pois, na época de escravidão, não faria sentido cantá-la, pois nunca voltavam para a casa, no sentido de “lar”. Já no período de pós-abolição, no povoado próximo à propriedade em que os negros trabalhavam, a cantiga de retorno volta a fazer sentido, porque, a partir de então, os ex-escravizados passam a ter um território, sua casa ou a vila em que vivem. Sobre a música cantada por Luandi no romance de Evaristo, é dito:

Era uma **cantiga** alegre. Luandi além de **cantar**, acompanhava o ritmo batendo com as palmas da mão em um atabaque imaginário. Estava de regresso à terra. Voltava em casa. Chegava **cantando**, dançando a doce e vitoriosa cantiga de regressar. (EVARISTO, 2003, p. 87, grifo nosso).

Luandi canta ao retornar à sua casa porque está cheio de sonhos e expectativas. Acredita que logo vai ser soldado de fato, e estar usando uma farda já o diferenciaria, pois um negro de uniforme militar seria uma grande novidade no povoado. Chegar em casa, lar ou pátria, entoando música alegre acompanhada de dança e ao som de um atabaque imaginário é a celebração tão sonhada do retorno para todos que viveram ou/e vivem uma experiência diaspórica.

Além da menção aos cantos afrodescendentes que revelam heranças de matrizes africanas, nessa obra também são abordadas práticas ritualísticas afro-brasileiras transmitidas de geração em geração.

3) Práticas ritualistas em *Ponciá*

Como as matrizes africanas são plurais, as práticas ritualistas divergem entre as diversas etnias negras. Essas práticas são constituintes de muitas culturas negras e de seus descendentes, seja em África, ou em outros espaços que acolheram africanos e seus descendentes pela diáspora. Na narrativa *Ponciá Vicêncio* são mencionadas duas práticas ritualistas, a primeira consiste em banhar o recém-nascido com sangue de tatu visando proteção para o mesmo e a segunda preconiza que o cordão umbilical de cada um deva ser enterrado no lugar em que a pessoa nasceu a fim de selar a comunhão desse indivíduo com seu local de nascimento e assim marcar o *continuum* do homem com a terra como sua mãe.

A narradora destaca o fato de Ponciá ao nascer ter sido imediatamente banhada em sangue de um animal: “[...] Ela nunca tivera nada de pele. Ao nascer, **o primeiro banho tinha sido em sangue de tatu**, o que deixou Ponciá imunizada para qualquer mau nesse sentido.” (EVARISTO, 2003, p. 74, grifo nosso). A imersão da menina em sangue desse típico mamífero do América do Sul para prevenir doenças de pele indica fé popular neste procedimento que tem origem na transmissão de cuidados de geração para geração.

Ainda que pouco tenha sido dito sobre este tipo de banho no romance para destacar sua finalidade ritualística de proteção, podemos inferir a força ritual deste primeiro banho por estar relacionado a sacrifício de um animal. Para Leão (2010), muitos ritos envolvendo banho de sangue de animais tem origem na crença popular de que a força do bicho pode ser transferida para o homem; o sangue é considerado uma substância vital que pode ser passada de um ser vivo para outro e, que a energia mística do animal sacrificado seria capaz de proteger contra doenças ou curá-las.

Leão (2010) assim explica as recordações do ritual de imersão no sangue de tatu pelo personagem Miguilim de Guimarães Rosa na narrativa *Campo Geral*, que são confirmadas por Nhanina, ao explicar que o menino estivera debilitado por doença “e que o banho no sangue vivo do tatu fora para ele poder vingar” (ROSA, 2001, p.31 apud Leão, 2010, p.76). Embora no caso de Miguilim, o banho em sangue de tatu tenha sido um expediente para curar, no caso de Ponciá destaca-se como o primeiro banho e assim sendo se configura como um rito de iniciação, como defende Mircea Eliade (2008) que entende o banho em sangue como um batismo de iniciação e purificação.

Outro rito que se destaca na narrativa *Ponciá Vicêncio* é a prática de enterrar o umbigo no próprio solo onde cada indivíduo nasceu, como descreve a narradora, ao mencionar que Maria Vicêncio, mãe de Ponciá intencionava seguir para a cidade à procura dos filhos:

[...] preparava-se para se afastar do lugar onde havia nascido. Da terra que **guardava o seu umbigo, que ali fora enterrado, selando, pois a filiação dela com o solo do povoado**. [...] No ventre da terra, pedaços do ventre deles também haviam sido enterrados. Maria Vicêncio repetira com os filhos o mesmo gesto antigo e benéfico que a mãe dela tinha feito com ela um dia. (EVARISTO, 2003, p. 106, grifo nosso).

Quando se evidencia que o gesto de Maria Vicêncio de enterrar pedaços do ventre dos filhos fora aprendido com sua mãe, destaca-se o rito ensinado entre gerações de valorizar a terra como mãe e de honrar o solo onde se nasceu. Mircea Eliade, esclarece que:

A crença de que os homens foram paridos pela Terra espalhou-se universalmente. Em várias línguas o homem é designado como aquele que nasceu da terra.[...] e esta experiência fundamental – de que a mãe humana é apenas a representante da grande Mãe telúrica deu lugar a inúmeros costumes. (MIRCEA, 1992, p.70).

Guardar o umbigo na terra em que cada ser humano nasceu, justifica-se então como uma reverência, pois, sela a filiação da pessoa como sua terra natal e mostra como é forte a simbologia da Terra como mãe também dos homens e mulheres e como o planeta é valorizado como ventre da humanidade nas culturas de matrizes africanas.

Após compreender o sentido dessas práticas ritualistas transmitidas de geração para geração, importa partir para a análise de algumas das várias histórias presentes no decorrer da narrativa que se assemelham a contos que se agregam ao eixo principal da mesma.

4) **Histórias** – Dentre várias narrativas curtas encaixadas na narrativa de *Ponciá Vicêncio*, selecionamos a *história do arco-íris* e as *histórias de escravidão*. A primeira, pela intertextualidade com uma narrativa das tradições africanas, e as demais agrupadas como histórias de escravidão, por terem preservado na oralidade o que viveram como pessoas escravizadas, já que elas não tinham acesso à escrita, nem permissão para realizá-la.

a) *História do Arco-Íris* – A narrativa no romance *Ponciá Vicêncio* começa com a personagem Ponciá se lembrando da história do arco-íris que ela tanto temeu na infância e se surpreende em perceber que, mesmo já adulta, a imagem da “cobra celeste” mexe com ela:

Quando Ponciá Vicêncio viu o **arco-íris** no céu, sentiu um calafrio. Recordou o medo que tivera durante toda a infância. Diziam que **menina que passasse por debaixo do arco-íris virava menino**. Ela ia buscar o barro na beira do rio e lá estava a **cobra celeste** bebendo água. Como passar para o outro lado? Às vezes ficava horas e horas na beira do rio esperando a **colorida cobra** do ar desaparecer. Qual nada! O **arco-íris** era teimoso! (EVARISTO, 2003, p. 13, grifo nosso).

Ponciá menina acreditava na história do arco-íris ter o poder de mudar o sexo de quem se atrevesse a passar por baixo dele, e se ela temia que isso acontecesse consigo, indica que gostava de ser menina, por isso ficava muito tempo esperando o arco-íris sumir para, só

então, continuar sua jornada. Porém, às vezes, a cobra colorida se demorava tanto, que a menina, preocupada com a mãe que a esperava, tinha de vencer o medo:

Juntava, então, as saias entre as pernas tampando o sexo e, num pulo, com o coração aos saltos, passava por debaixo do **angorô**. Depois se apalpava toda. Lá estavam os seinhos, que já começavam a crescer. Lá estava o púbis bem plano, sem nenhuma saliência a não ser os pelos. Ponciá sentia um alívio imenso. Continuava menina. Passara rápido de um pulo. Conseguira enganar o arco e não virara menino. (EVARISTO, 2003, p. 13, grifo nosso).

A descrição de como ela enfrentava a questão “com o coração aos saltos” mostra que ela ousava passar sob o arco-íris por necessidade, mas seu medo era enorme, tanto que se apalpava para checar se havia ocorrido alguma mudança em seu corpo. Se, no primeiro recorte, o arco-íris foi chamado de “cobra celeste” e “cobra colorida”, neste segundo recorte, aparece o vocábulo “angorô”, que tem origem africana: “nos terreiros de origem banta, entidade correspondente ao Oxumarê nagô (OC); do quimbundo hongolo, arco-íris” (LOPES, 2003). A presença deste termo africano sugere intertextualidade com histórias de origem africana.

Pesquisando o tema, constata-se que existem muitos contos míticos na cultura africana em que elementos da natureza são protagonistas. É possível encontrar várias narrativas de origem africana nas quais o arco íris é protagonista. Dentre as histórias envolvendo arco-íris que pesquisamos, a que mais apresentou elementos que indicam intertextualidade com a história do arco íris – como aparece na narrativa Ponciá Vicêncio – foi a referente a divindade yoruba, Oxumaré, registrada por Verger (1981):

Oxumaré é a serpente-arco-íris; suas funções são múltiplas. [...] Oxumaré é, ao mesmo tempo, macho e fêmea. Esta dupla natureza aparece nas cores vermelha e azul que cercam o arco-íris. Ele representa também a riqueza, um dos benefícios mais apreciados no mundo dos iorubás. (VERGER, 1981, p.78).

Ao conhecer que Oxumaré é uma serpente-arco-íris, as denominações “cobra celeste” ou “cobra colorida” não parecem ser puramente analogias de criança com a imagem de um arco-íris, mas sim recriações a partir de histórias ouvidas. Por outro lado, a ideia do poder de Oxumaré de mudar o sexo das pessoas deve ser decorrente de sua natureza bissexual. Acrescenta-se à natureza complexa desse deus o fato de ele representar:

[...] a mobilidade e a atividade. Uma de suas obrigações é a de dirigir as forças que produzem o movimento. Ele é o senhor de tudo o que é alongado. **O cordão umbilical**, que está sob seu controle, **é enterrado, geralmente com a placenta**, sob uma palmeira que se torna propriedade do recém-nascido, cuja saúde dependerá da boa conservação dessa árvore. (VERGER, 1981, p. 78, grifo nosso).

A partir do momento em que se conhece a história de Oxumaré, sabendo-se que ele é o senhor do cordão umbilical, é possível perceber outra intertextualidade da crença nesse deus com uma tradição ritualística da família Ponciá e dos demais moradores desse povoado negro:

Entretanto, preparava-se para se afastar do lugar onde havia nascido. Da terra que guardava o seu umbigo, que ali fora enterrado, selando, pois a filiação dela com o solo do povoado. [...] No ventre da terra, pedaços do ventre deles também haviam sido enterrados. Maria Vicêncio repetira com os filhos o mesmo gesto antigo e benéfico que a mãe dela tinha feito com ela um dia. (EVARISTO, 2003, p. 106).

Pela narradora, ficamos sabendo o quanto era difícil para a mãe de Ponciá deixar o povoado negro para seguir até a cidade, em busca de seus filhos, pois se sentia conectada àquelas terras pelo seu cordão umbilical, lá enterrado. E pelo mesmo motivo, achava que seus filhos deveriam retornar, já que os cordões umbilicais deles também foram enterrados lá, por tradição. A história de Oxumaré se confirma também como um intertexto oral na história do arco-íris, recriado na obra Ponciá Vicêncio, ao se tomar ciência de que Oxumaré “é o símbolo da continuidade e da permanência e, algumas vezes, é representado por uma serpente que se enrosca e morde a própria cauda.” (VERGER, 1981, p.78). Essa ideia de continuidade está materializada na narrativa Ponciá, porque este texto começa com o arco-íris e finaliza com ele:

Lá fora, no céu cor de arco íris, um enorme angorô multicolorido se diluía lentamente, enquanto Ponciá Vicêncio, elo e herança de uma memória reencontrada pelos seus, não se perderia jamais, se guardaria nas águas do rio. (EVARISTO, 2003, p.128).

Assim como Ponciá retorna para sua casa, para as terras que guardam seu umbigo, fechando o elo que recupera sua memória e herança, o arco-íris surge mordendo sua própria cauda e finalizando a trama.

b) Histórias de Escravidão – A narrativa *Ponciá Vicêncio* rememora a escravidão por meio de histórias compartilhadas sobre castigos impostos aos familiares de Ponciá. “Ponciá se recordou de uma história contada por seu irmão. [...] Era a história do braço cotó de Vô Vicêncio.” Ele havia nascido perfeito, e o braço foi decepado em um momento de revolta.

No tempo do fato acontecido, como sempre os homens e muitas mulheres trabalhavam na terra. O canavial crescia dando prosperidade ao dono. Os engenhos de açúcar enriqueciam e fortaleciam o senhor. Sangue e garapa podiam ser um líquido só. Vô Vicêncio com a mulher e os filhos viviam anos e anos nesta lida. Três ou quatro dos seus, **nascidos do ventre livre**, entretanto, como muitos outros, tinham sido vendidos. Numa noite o desespero venceu. Vô Vicêncio matou a mulher e tentou acabar com a própria vida. (EVARISTO, 2003, p.51, grifo nosso).

A história que, em princípio, foi transmitida oralmente, permite conhecer os acontecidos e vividos nos tempos de escravidão pelo ponto de vista do africano escravizado. A denúncia do enriquecimento dos senhores de engenho à custa do sangue dos escravos, a impotência e a desesperança pelo descumprimento da Lei do Ventre Livre, que, na prática, não pôs fim ao sofrimento dos escravos que continuaram a ter seus filhos apartados de si. Toda essa situação de sofrimento imposta a Vô Vicêncio permite que esse personagem não seja visto simplesmente como um velho louco. Vô Vicêncio, com a mesma foice que matou a esposa, decepou sua mão em um autoflagelo e não cumpriu o intento de se matar porque foi impedido. Tentaram vendê-lo, mas um escravo velho e louco não interessava a ninguém, então ele foi abandonado pelos seus senhores: “Catava os restos dos cães, quando não era assistido pelos seus.” (EVARISTO, 2003, p. 51). A vida dos escravizados era tão humilhante e sofrida que Vô Vicêncio, depois de tanta luta e labuta, achava que a única saída era a morte. Nessa perspectiva, conseguiu salvar apenas a esposa.

Além da história do braço cotó do avô que Ponciá ouviu de seu irmão, a narradora nos revela outras histórias da escravidão que a protagonista conheceu pela oralidade:

Desde pequena, **ouvia dizer** também que **as terras** que o primeiro Coronel Vicêncio tinha **dado para os negros como presente de libertação** eram muito mais, e que pouco a pouco elas estavam sendo tomadas novamente pelos descendentes dele. (EVARISTO, p. 61, 2003, grifo nosso).

Assim como Ponciá soube, por relatos orais de seu irmão, que a Lei do Ventre Livre não havia sido respeitada, soube por histórias contadas por antigos moradores do

povoado dos negros, onde morou, que, após a legitimação da abolição da escravidão pela Lei Áurea, parte da terra pertencente a uma geração de coronéis foi doada aos “ex-escravos”, pelos seus antigos senhores, com a condição de que os africanos, agora livres continuassem trabalhando para os mesmos, novamente com muitos deveres e praticamente sem direitos nem respeito, caracterizando-se como mais uma forma de escravidão:

Há tempos e tempos quando os negros ganharam aquelas terras, pensaram que estivessem ganhando a verdadeira alforria. Engano. Em muita pouca coisa a situação de antes diferia da do momento. As terras tinham sido ofertas dos antigos donos, que alegavam ser presentes de libertação. E como tal, podiam ficar por ali, levantar moradias e plantar seus sustentos. Uma condição havia, entretando, a de que continuassem todos a trabalhar nas terras do Coronel Vicêncio.[...] todos ainda, sob o jugo de um poder que, como Deus se fazia eterno. (EVARISTO, 2003, p. 48-49, grifo nosso).

A narrativa se inicia com “Há tempos e tempos”, indicando que a história vinha sendo passada de boca em boca há muito. A história revela que a expectativa de liberdade preconizada pela Lei Áurea foi um “engano”, uma farsa, assim como eles já haviam sido ludibriados anteriormente, com a Lei do Ventre Livre. Depois, Ponciá ouviu que a terra doada como suposto “presente de libertação” revelou-se meramente como uma estratégia para manter os negros aos serviços dos grandes proprietários de terra. Ela conheceu, pelos africanos mais velhos, a história que se contava de geração a geração, denunciando como os eles e seus descendentes continuaram sendo enganados e explorados mesmo depois da libertação pela Lei Áurea:

[...] Estes exibiram aqueles papéis por algum tempo, até que um dia o próprio doador se ofereceu para guardar a assinatura-doação. **Ele dizia que, na casa dos negros, o papel poderia rasgar, sumir, não sei mais o quê...** Os negros entregaram, alguns desconfiados, outros não. O coronel guardou os papeis e nunca mais a doação assinada voltou às mãos dos negros. Enquanto isso, as terras voltavam às mãos dos brancos. (EVARISTO, p. 61-62, 2003, grifo nosso).

Ao se oferecer para guardar a assinatura-doação, dizendo que, na casa dos negros, o papel poderia ser danificado ou extraviado, o coronel continua a tratar os africanos e seus descendentes como incapazes de conduzir suas vidas e continua a abusar de sua antiga autoridade de senhor para intimidá-los a fazer o que ele queria, a fim de retomar o que supostamente havia sido doado aos negros libertos. Essa situação vivida por uma comunidade de homens recém libertos, que viviam nos arredores da propriedade do seu

antigo senhor, só pode ser conhecida pela voz daqueles que foram traídos, pois alguém que se oferece para guardar um documento, sob pretexto de proteger a propriedade dos negros, com certeza, teria outra versão para essa história.

Outra história contada, que exemplifica a difícil efetivação da liberdade dos africanos escravizados mesmo depois da Lei Áurea, foi uma situação vivida pelo pai de Ponciá, “Filho de ex-escravos, crescera na fazenda, levando a mesma vida dos pais. Era pajem do sinhô-moço. Tinha a obrigação de brincar com ele” (EVARISTO, 2003, p. 17). Se brincar com o filho do antigo senhor de seus pais por obrigação já marca a relação de subalternidade dos africanos libertos e de seus filhos em relação aos antigos proprietários, a história vivida pelo pai de Ponciá revela o nível de desrespeito dessa relação. O pai de Ponciá, criança da mesma idade do sinhô moço, costumava se fazer de cavalo para o sinhô moço galopar:

Um dia o coronelzinho exigiu que ele abrisse a boca pois queria mijar dentro. O pajem abriu. A urina do outro caía escorrendo quente por sua goela e pelo canto de sua boca. Sinhô moço ria, ria. [...] Se eram livres, por que continuavam ali? Por que então tantos e tantas negras na senzala? (EVARISTO, 2003, p. 17).

Mesmo depois da Lei Áurea, os antigos senhores de escravos continuavam a cercear a liberdade dos africanos e de seus descendentes, pois a maioria deles não tinha para onde ir, então continuava morando na mesma propriedade. Contar uma história vivida por uma criança negra no período pós-abolição permite mostrar como a escravidão, não mais autorizada, ia se mantendo na relação entre brancos e negros. Além disso, as histórias de escravidão são relatos testemunhais contados por aqueles que por muito tempo foram silenciados. A partir do registro das histórias dos mais velhos que viveram a escravidão e o período pós-abolição, a literatura afro-brasileira legitima a voz do negro para que sua história não permaneça conhecida exclusivamente pelo ponto de vista hegemônico.

Tendo apresentado as histórias de escravidão que se destacaram na narrativa *Ponciá Vicêncio*, passo ao estudo dos mitos de outras origens que foram assimilados pelos negros que para cá vieram, mostrando que as tradições são permeáveis às culturas que estão em contato.

5) **Outros mitos** – Se os africanos escravizados trouxeram sua vasta bagagem cultural, por outro lado, conviveram com outras histórias, contos, lendas e mitos que pelo

nosso país circulavam. Em *Ponciá Vicêncio*, ouvem-se também alusão a mitos diversos. Segundo Eliade (2010), o mito:

[...] conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade que passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: Ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos, sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. (ELIADE, 2010, p. 09).

A definição de mito por Eliade (2010) destaca o caráter sagrado, a força de entes sobrenaturais e o compromisso com a verdade. Também se aplica a mitos africanos, porém, segundo Ford (1999), a literatura ocidental não reconhece bem a mitologia africana e destaca que, mesmo Joseph Campbell, um dos principais mitologistas ocidentais, escreve pouco e “quase sempre com zombaria, rebaixando as contribuições africanas ao nível de lendas populares [...]” (FORD, 1999, p. 9). Por outro lado, os africanos escravizados assimilaram muitos dos mitos que conheceram neste país. Na narrativa *Ponciá Vicêncio*, por exemplo, identificam-se dois mitos gregos: Narciso e Penélope. Ponciá, semelhante a Narciso, olha-se nas águas do rio como se elas fossem espelho, porém, diferente do jovem mítico que se apaixona pela própria imagem que vê, Ponciá não consegue se enxergar. Ela usa o espelho d’água na tentativa de se encontrar, e chama por si, ao se mirar nas águas do rio, gritando seu nome:

Quando mais nova, sonhara até um outro nome para si. Não gostava daquele que lhe deram. Menina tinha o hábito de ir à beira do rio **e lá se mirando nas águas, gritava** o próprio nome: Ponciá Vicêncio! Ponciá Vicêncio! Sentia-se como se estivesse chamando outra pessoa. Não ouvia o nome responder dentro de si. (EVARISTO, 2003, p. 20, grifo nosso).

Esse desconforto e angústia vividos por Ponciá marcam a ausência do sentido de existência individual dela que também é tema central na narrativa de Narciso. Ponciá se sentia vazia, perdida: “Sentia-se ninguém” (EVARISTO, 2003, p.19). Depois, já adulta, Ponciá revive esta experiência de chamar por si mesma, porém não mais no espelho

d'água: “Uma noite ela passou todo o tempo diante do espelho chamando por ela mesma. Chamava, chamava e não respondia”. (EVARISTO, 2003, p. 19). No dia seguinte, pediu a seu marido que não mais a chamasse de Ponciá Vicêncio e, questionada como ela gostaria de ser chamada, Ponciá respondeu que ele poderia chama-lá de “nada”. A sensação de vazio, de ser ninguém e a busca por si própria está sempre presente ao longo da narrativa.

Outro mito evocado nesta narrativa é o de Penélope, aquela que “tece durante o dia e, à noite, desfaz – quase que fio por fio – o trabalho começado, recomeçado, interminável.” (LIBOREL, 1998, p. 376). Nessa figura mítica, a ação de tecer e destecer é uma estratégia para resistir e só aceitar o homem que ama. No caso de Ponciá, ela tece, mas diferente de Penélope, não é ela quem desfaz:

Precisava levantar algumas histórias do passado. Mas como? E o irmão? [...] Eram secos de carinhos explícitos; entretanto, mesmo sem se tocarem nem se abraçarem sequer, se amavam muito. Sabia que ele também saía varando o mundo. Conseguirá? Será que conseguiria ir além? Ou estaria reduzido, pequeno, mesquinho, em um barraco qualquer feito ela? Ponciá **havia tecido uma rede de sonhos e agora via um por um dos fios dessa rede destecer-se** e tudo se tornar um grande buraco, um grande vazio. (EVARISTO, 2003, p. 26, grifo nosso).

Morando em uma favela com “seu homem”, Ponciá sente-se frustrada e só. Ao percorrer com os olhos o desleixo de seu barraco, lembra-se da casa de sua infância e sente saudades da mãe, do irmão, de tudo. Sente-se frustrada, porque a vida seguia desfazendo seus sonhos. Ela ainda não se encontrara e, por isso, intui que a chave para o encontro consigo mesma, a tecedura de sonhos que não se concretizam, está em suas raízes: “Precisava levantar algumas histórias do passado”, conforme destacado no recorte acima.

Assim como as histórias de escravidão contadas pelos mais velhos, os mitos gregos de Penélope e Narciso se mostram presentes na narrativa de Evaristo evidenciando a natureza híbrida das influências orais que permeiam essa narrativa afro-brasileira. Além das narrativas ouvidas e repassadas de boca a ouvido, destacam-se ainda oralidades por textualidade não manifesta. Ana Mafalda Leite (2012) assim classifica a opção de abordar nas narrativas, temas que são culturalmente relevantes nas tradições orais africanas, como o valor do ancião como expressão de sabedoria, a ancestralidade que indica que a conexão entre vidas passadas e vida presente, a palavra como poder criador dentre outros.

O próximo foco de análise centra-se na força temática da questão da velhice e ancestralidade

6) **Nêngua Kainda, Velhice & Ancestralidade:** Valorizar a velhice e a ancestralidade trata-se de uma tradição cultural africana que na perspectiva de Ana Mafalda Leite (2012) se configura como exemplos de oralidades por “textualidade não manifesta”. Na narrativa *Ponciá Vicêncio*, os temas velhice e ancestralidade estão personificados na personagem Nêngua Kainda. A questão de os velhos estarem mais próximos dos ancestrais é evidenciada por Evaristo:

[...] ela era **muito velha. Parecia congrega a velhice de todos os velhos do mundo.** Maria Vicêncio experimentou um profundo pesar, pensou que a mulher tivesse morrido. Nêngua Kainda fez, então, um leve e vagoroso movimento com a mão, pedindo a Maria Vicêncio que se abaixasse. (EVARISTO, 2003, p. 114, grifo nosso).

Mencionar que Nêngua Kainda “parecia reunir a velhice de todos os velhos do mundo” é reconhecer, nessa personagem, uma âncora de todo o conhecimento de seus ancestrais. Na sequência dessa passagem, ao descrever a morte da personagem, Evaristo o faz como um rito de passagem, antecipando seu renascer em outro lugar:

Entretanto, naquele momento, por um instante, o mundo inteiro pareceu se quedar. Nêngua Kainda adormecera. Um sol quente batia em sua pele negra enrugada pelas **dobras dos séculos.** Em silêncio, ela adentrava num sono tão profundo do qual só acordaria quando tivesse ultrapassado os limites de um outro tempo, de um outro espaço e se presentificasse **ainda mais velha e mais sábia,** em um outro lugar qualquer. (EVARISTO, p. 115, grifo nosso).

A idade de Nêngua Kainda é apresentada, nesse momento, pela hipérbole: enrugada pelas dobras dos séculos, e, a completude entre o mundo físico e espiritual é evidenciado pela afirmação que Nêngua Kainda se apresentaria mais velha e mais sábia em outro lugar, como se vida e morte fossem um contínuo, com acúmulo de idade e sabedoria. José Redinha explica a feição metafísica do velho nas culturas africanas:

[...] estando mais longe, na vertente ocidental da vida, encontra-se mais próximo da morte. Nestas condições, alia em si o conhecimento do que viveu, e a inspiração supraterrânea que já lhe provém do pouco que lhe resta viver. É uma personagem na fronteira de dois mundos. Pode, por isso, falar aos vivos em nome dos mortos, e comunicar com os mortos em nome dos que vivem. (REDINHA, p.52, 1966).

O respeito e a importância dos velhos na comunidade negra estão marcados no texto de Evaristo, especialmente, por meio da personagem Nêngua Kainda, que desvela muito das tradições orais africanas. A começar pelo nome africano “Nêngua”, que, segundo *O novo dicionário banto do Brasil*, significa “cargo hierárquico dos candoblés bantos, correspondente ao da ialorixá nagô; do quicongo *némgwa*, mãe, mamãe.” (LOPES, p.165, 1996). Trata-se, portanto, de um título de deferência e respeito para aquelas comunidades. O adjetivo “velha” é sempre agregado a Nêngua Kainda, também como um título ou como uma distinção de valor, uma vez que, nas culturas africanas, tradicionalmente, anos vividos indicam sabedoria e conhecimento de vida:

Foi também nesses dias de espera que Luandi foi visitar a **velha** Nêngua e pedir a bênção dela. A mulher sempre **velha**, muito velha como o tempo, parecia uma miragem. Só os olhos denunciavam a força não pronunciada de seu existir. O som de sua boca era quase inaudível, enquanto seu olhar penetrante vazava todo e qualquer corpo que se apresentasse diante dela. Nêngua Kainda, **falando a língua que só os mais velhos entendiam**, abençoou Luandi. (EVARISTO, p. 93-94, 2003, grifos nossos).

Além do título “Nêngua”, de origem africana, o fato de Nêngua Kainda falar a língua que só os mais velhos entendiam indica a tradição dos mais velhos em preservar a língua africana. “Ser muito velha como o tempo” faz de Nêngua uma personagem atemporal e, portanto, mítica.

Na sequência, é evidenciado o respeito que Luandi demonstra a esta entidade, ainda que não se trate de uma atitude isolada dele: “Luandi não entendeu o riso, o deboche, as palavras da velha *Nêngua* Kainda. **Ele sempre ouvia a velha, não só ele, mas todos do povoado também.**”(EVARISTO, p. 94, 2003, grifo nosso). Constata-se, então, que a personagem Nêngua Kainda é duplamente respeitada no povoado, pela sua idade avançada, que significa sabedoria e, também, por reunir qualidades que a diferenciavam como pessoa, com o poder de “adivinhar” como ela pode ser classificada. Sobre a função social do adivinhador, Redinha (1996), “No desvão da vida animista, só ele perscruta, decifra, interpreta, vaticina, vê e prevê. Só ele, finalmente, explica o inexplicável.” (REDINHA, p. 54, 1966). Ao longo de toda a narrativa, a anciã Nêngua Kainda manifesta poderes divinatórios, algumas vezes temidos.

Outra atribuição do adivinhador apresentada por Redinha é o da administração de beberagens. No texto de Evaristo, encontramos o termo “garrafadas”, que vem a ser sinônimo: “Doentes houve que sararam com as **garrafadas** de Nêngua Kainda,

levantaram-se da cama e tempos de vida tiveram para pecar outras vezes” (EVARISTO, p. 28, 2003, grifo nosso). Mais uma menção à cura por bebida preparada por Nêngua Kainda ocorre no lamento de Ponciá pelo seu pai ter morrido subitamente: “Como o pai poderia ter feito aquilo. Ela conhecia pessoas que tinham feito a derradeira viagem, mas que ficavam muito tempo fazendo a despedida. Experimentavam antes as **garrafadas** de Nêngua Kainda” (EVARISTO, p.31, 2003, grifo nosso). Aquela anciã, portanto, somava poderes, era “adivinhadora”, tinha também o dom de ver, de prever, de profetizar e conhecia os segredos de curar por bebidas. Por todos seus poderes e sapiência Nêngua Kainda era muito respeitada em sua comunidade e qualquer um poderia ser alvo de suas previsões.

Certa vez quando Ponciá retornou ao povoado com o objetivo de buscar sua mãe e seu irmão para morar com ela na cidade, não os encontrou em casa, mas aconteceu dela se deparar na rua com aquela senhora mítica, e essa profetizou que Ponciá não conseguiria fugir da herança do seu avô Vicêncio:

[...] Que fizesse o que o coração pedisse, Ir ou ficar Só ela mesma é quem sabia, mas para qualquer lugar que ela fosse, da herança deixada por Vô Vicêncio ela não fugiria. Mais cedo ou mais tarde, o fato se daria, a lei se cumpriria. (EVARISTO, 2003, p. 60).

Nêngua Kainda não fala abertamente sobre o futuro, mas fala de uma herança a ser cumprida, que terá de ser decodificada pela própria Ponciá. O poder de adivinhação daquela senhora é evidenciado também quando Maria, mãe de Ponciá, vai visitá-la antes de seguir para a cidade em busca dos filhos: “A velha abriu os olhos buscando os de Maria e, mais uma vez, viu e previu a vida dela” (EVARISTO, 2003, p. 114, grifo nosso). Mesmo no momento em que está prestes a morrer, Nêngua Kainda manifesta seus dons especiais para orientar a mãe de Ponciá, que está prestes a seguir para a cidade em busca dos filhos.

O valor e o respeito aos ancestrais e aos mais velhos também estão marcados na passagem em que Luandi tem a “visão” de um grupo de mulheres seguindo sua mãe, Maria Vicêncio. O rapaz viu inclusive Vô Vicêncio, já falecida, assim como outras mulheres que ele nem conhecera e só ouvira falar, que pelo contexto e por estarem sendo guiadas por Nêngua Kainda, também falecida há pouco tempo, representam igualmente ancestrais:

A mãe, Ponciá, Bilisa-estrela, a mulher que até pouco tempo enfeitava a noite escura que ele trazia no peito, Vô Vicência, pessoa que ele nem tinha conhecido e que tinha encontrado a morte pelas mãos de Vô Vicêncio. E ainda outras mulheres da família e do povoado, muitas que ele nunca vira e que apenas ouvira falar delas. Eram só mulheres que

naquele momento se acercavam de Luandi. E, dentre elas, uma orientando os passos das demais. Uma era guia de todas, a velha Nêngua Kainda. **E era ela que entregava Maria Vicêncio para ele.** (EVARISTO, 2003, p. 119, grifo nosso).

É significativo que Luandi ao sair da delegacia, onde trabalhava nos serviços gerais, para ver quem estava chegando, enxergou não apenas sua mãe. Ele teve uma visão que reunia sua mãe, sua irmã que ainda ele não havia encontrado na cidade, Bilisa, sua amada que estava morta e várias mulheres que ele reconhecia ser da sua família ou do povoado, todas sendo guiadas por Nêngua Kainda, para conduzir Maria Vicêncio ao encontro dele. Até então, Luandi desconhecia que a velha anciã do povoado havia morrido e o que o rapaz via parecia tão real que ele “não conseguia distinguir se estava vivendo um sonho ou uma profunda realidade em tudo que se misturava” (EVARISTO, 2003, p.118), ocorrência que, se para nós ocidentais, pode remeter a um acontecimento sobrenatural, em culturas africanas transmitidas aos afrodescendentes, esse diálogo entre mundos é considerado de ordem natural.

Em relação às oralidades apresentadas, referentes ao romance Ponciá Vicêncio. - a dedicatória como epígrafe, os cantos afrodescendentes, a história do arco-íris, as histórias de escravidão, as histórias com alusão a mitos e os temas da velhice e da ancestralidade personificados na personagem Nêngua Kainda -, constata-se que são manifestações de oralidades que exemplificam concepções de tradições orais africanas. Os cantos afrodescendentes, como cantigas de trabalho, remetem à força da palavra ritmada, a qual caracteriza o movimento criador, como um ritual que tradicionalmente acompanha o fazer das atividades, o labor.

A dinâmica das histórias de escravidão – contadas e transmitidas entre os negros escravizados – reproduz a forma de ensinar e aprender como era usual em comunidades tradicionais africanas. Enquanto a mescla de intertextos orais de origem africana, como a história do arco-íris, fala das tradições, os intertextos de mitos ocidentais ou universais mostram o registro de novas experiências culturais possibilitadas pelo deslocamento e pela experiência diaspórica sendo assimilados pela concepção de que, na vida, está tudo conectado. A demonstração do valor e do respeito atribuídos tanto ao ancião quanto aos ancestrais também ensina sobre as tradições orais africanas. Todas as marcas de oralidade marcam a concepção do homem a partir das tradições.

Convido, na sequência, a conhecer as manifestações de oralidades da terceira obra que compõe este estudo: *Niketche: Uma história de poligamia*.

2.4 PROVÉRBIOS, HISTÓRIAS E MAIS EM NIKETCHE

As tradições orais africanas estão presentes de forma marcante também no texto de Paulina Chiziane. Na obra *Niketche*, identificamos muitas marcas da contadora de his/estórias como a própria autora se intitula: “sou contadora de estórias e não romancista. Escrevo livros com muitas estórias, estórias grandes e pequenas. Inspiro-me nos contos à volta da fogueira, minha primeira escola de arte” (CHIZIANE, 2002, contracapa). Dentre recursos e estratégias usados por Chiziane, serão destacados neste estudo: o uso de epígrafe, o uso de provérbios, histórias compartilhadas pela cultura popular, que vão se encaixando ao eixo da narrativa popular e à inserção de uma mostra de uma variedade linguística do norte de Moçambique.

Uma das materializações de oralidades manifestas que Paulina Chiziane utiliza com recorrência em suas obras é o provérbio. O provérbio é um dos potentes representantes das tradições orais transmitidas através de gerações e pertence, portanto, ao “repertório artístico da textualidade oral” (MOREIRA, 2003, p. 170). As categorias de análises serão apresentadas a seguir precedidas de numeração romana, com os exemplos precedidos de números arábicos.

I) Epígrafe:

Na epígrafe que sinaliza a abertura da obra *Niketche*, figura um provérbio africano: “Mulher é terra. **Sem semear, sem regar, nada produz**” (CHIZIANE, 2004, p. 07, grifo nosso). A mulher, sendo terra, é mãe e potencialmente fecunda, com poderes de criação. Nesse provérbio, destaca-se a tradição de valorizar a mulher unicamente como procriadora. Esse dito popular zambeziano, porém, apresenta uma advertência de que, como a terra, essa mulher carece de cuidados. Chiziane abre seu romance convocando a voz e a sabedoria popular para defender a importância da mulher que, como terra, não pode ser infinitamente explorada, visando somente ao fruto. Sem cuidados, essa terra se esgota, morre e nem frutifica.

Além da epígrafe, há outras ocorrências de provérbios, conforme será destacado a seguir.

II) Provérbios:

A narrativa *Niketche: uma história de poligamia* apresenta mais de trinta provérbios imbricados em seu texto. Neste estudo, serão analisados treze que se destacaram por terem sido recriados, sofrendo pequenas intervenções ou por se tratarem de provérbios de origem ocidental, que evidenciam a influência da colonização vivenciada pela personagem narradora, Rami.

Segundo o *Dicionário Houaiss* (2001, p. 2321-), provérbio “é uma frase curta, de origem popular, com ritmo e rima, rica em imagens, que sintetiza um conceito a respeito da realidade ou uma regra social ou moral. Provérbio, adágio, dito, ditado, rifão, máxima”. Walter Ong (1998, p. 45), por sua vez, adverte que a natureza dos provérbios facilita sua memorização: “As fórmulas ajudam a implementar o discurso rítmico, assim como funcionam, por si só, como apoios mnemônicos, como expressões fixas que circulam pelas bocas e pelos ouvidos de todos”. Em uma perspectiva linguística, Dominique Maingueneau afirma que o indivíduo, ao utilizar o provérbio, “toma sua asserção como o eco, a retomada de um número ilimitado de enunciações, anterior do mesmo provérbio” (MAINGUENEAU, 1989, p.101). O enunciador se apropria de um dito, validado pelo seu uso através dos tempos, sabedor de sua potência como ensinamento, pelo reconhecimento da experiência de muitas gerações anteriores. Nessa perspectiva, ao utilizar provérbios na narrativa escrita, a narradora Maria Rami reativa no texto esse conhecimento que pode ilustrar, convencer, persuadir ou desanimar, por aludir a experiências anteriores de muitos.

Gabriela Funk, pesquisadora de provérbios portugueses, também destaca que os provérbios são preservados a partir de sua contribuição em experiências vividas: “A força destes textos tradicionais advém da consciência de que, supostamente, milhares ou milhões de pessoas presenciaram situações onde os mesmos se revelaram conceitos úteis, passando daí a integrar a memória coletiva.” (FUNK, 2011, p.199). Funk exemplifica citando o provérbio “Voz do povo, voz de Deus”, que valoriza os resultados submetidos ao crivo da experiência de muitos, independente destes serem especialistas no assunto ou não, reconhecendo que recorrer à memória coletiva é uma eficaz forma de credibilização. Essa pesquisadora destaca também a tradição, o valor e o respeito pelo uso do provérbio nas

culturas orais, mas identifica que, no processo de transição para a cultura escrita e na formulação científica dos saberes, este gênero da literatura tradicional foi perdendo valor e reconhecimento nos círculos dominantes da sociedade.

Para evidenciar a autoridade que já foi conferida aos provérbios inclusive no Ocidente, Funk (2011), relata que o gênero foi usado através dos tempos, em muitas regiões da Europa, como regra jurídica. Ela menciona o livro *Sachsenspiegel* [Espelho da Saxônia], no qual Eike Von Repgow demonstra a aplicação de vários provérbios como princípios jurídicos na Idade Média, não apenas na região da Saxônia (Alemanha), mas em todo o território alemão, perdurando em algumas partes da Alemanha, até o fim do século XIX. A tradição só começou a ser quebrada com a introdução do código romano, ou seja, a partir do surgimento de uma legislação escrita.

No período de transição para o Renascimento, Funk (2011) destaca o processo de reutilização de formas clássicas em detrimento de expressões populares, sobretudo, quando a língua de transmissão era o latim. Já no Renascimento, os provérbios, como regras empíricas, perderam grande parte de seu reconhecimento e respeito, e a cultura popular só veio a se revitalizar na época do Romantismo, pela valorização do subjetivismo. Funk (2011) acrescenta que, posteriormente, com a industrialização e a massificação do ensino, a cultura oral foi sendo relegada a segundo plano, já que a forma de ensinar e os conteúdos educativos foram mudando.

Na África, porém, o valor do provérbio mantém a sua força e respeito. Ruth Finnegan (1970), em seus estudos sobre a literatura oral africana, destaca que os provérbios, frutos da riqueza das tradições orais, podem ser utilizados para iniciar, destacar ou terminar uma narrativa, pois este recurso constitui um potente condensador da memória herdada da oralidade e da tradição. A escritora Paulina Chiziane reitera o poder e a tradição africana do uso de provérbios, ao utilizá-los com frequência em suas obras. Contudo, Chiziane não utiliza provérbios exclusivamente africanos. A variedade de provérbios a que a autora recorre reflete o mosaico cultural que caracteriza Moçambique, um país que propicia, pela sua localização geográfica, o cruzamento de diferentes povos. Soma-se a essa realidade a influência da cultura judaico-cristã no período da colonização, que difundiu provérbios bíblicos e ocidentais.

Além do provérbio utilizado na epígrafe, identificamos vários outros provérbios na narrativa, alguns dos quais serão apresentados a seguir, precedidos de numeração. Paulina Chiziane opta, inclusive, por ressaltar, no texto, que algumas máximas utilizadas são

oriundas da “voz” e da “sabedoria popular”, como se observa na narrativa de Rami, a narradora.

1) [...] Sento-me na cadeira em segurança, e respiro fundo. Uf, mas que sova tão valente eu levei! Toda esta revolução começou com a história do Betinho. **“Vidro quebrado é mau agoiro”**, confirma-se a **sabedoria popular** (CHIZIANE, 2004, p. 27, grifo nosso)

2) [...] A mulher do sul é econômica, não gasta nada, compra um vestido novo por ano. A nortenha gasta muito com rendas, com panos com ouro, com cremes, porque tem que estar sempre bela. É a história da eterna inveja. O norte admirando o sul, o sul admirando o norte. Lógico. **A voz popular diz que a mulher do vizinho é sempre melhor que a minha** (CHIZIANE, 2004, p. 37, grifo nosso).

Os dois provérbios e as crenças apresentados nos recortes acima, nos sentidos dados por Chiziane, têm popularidade também na cultura popular brasileira. A ideia de vidro quebrado como sinal de azar também faz parte de nossa cultura, assim como a superstição do azar pela quebra de espelho e a questão de valorizar o que é do outro pelo provérbio: “a grama do vizinho é sempre mais verde”. Ao marcar no seu próprio texto a fonte (sabedoria popular), a autora garante que os leitores, não apenas locais, mas de qualquer parte do mundo, entendam que ela está recorrendo à sabedoria popular da sua cultura.

3)[...] se o deixo nesta cama dormirão outras mulheres, não vou sair daqui. Se me divorcio o meu marido vai casar com Julieta ou com tantas outras, não vale a pena sair daqui. Se eu vou, os meus filhos serão criados por outras, **comerão o pão amassado pelas mãos do diabo**, não posso sair daqui. (CHIZIANE, 2004, p. 27, grifo nosso).

Ao refletir sobre que decisão tomar, ao descobrir que o marido tem uma amante, Rami recorre a uma variação do provérbio: “Comer o pão que o diabo amassou”, que tem origem bíblica; no episódio em que Jesus encontra o Diabo e este desafia seus poderes divinos, propondo que sejam transformadas algumas pedras em pão, de modo que seja saciada a fome dos que ali estavam. Jesus recusa e o Diabo acaba por transformar ele próprio em pedras e lança uma espécie de maldição para quem decidir recorrer às suas obras, no intuito de conseguir quaisquer propósitos. Ao escolher esse provérbio, Rami demonstra grande influência pela educação judaico-cristã a que foi submetida em função do processo de colonização. Esse dito mantém o sentido de azar e de grandes dificuldades sofridos por aqueles alimentados pelas mãos do diabo, que, neste contexto, seria

representado por qualquer uma das amantes do marido de Rami, que, por ter destruído seu sagrado casamento, não dedicaria sorte melhor aos filhos desse sacramento.

4) [...] vocês sabem o que dói ser tratada com altivez por quem vos rouba o marido? Eu não vou deixar-me rastejar diante de uma ladra sentimental, não posso. Ela é uma mulher, eu também sou. Tenho fogo no corpo, vou libertá-lo tenham a santa paciência. Vou fazer a prova dos nove e saldar esta conta, **olho por olho, dente por dente**. (CHIZIANE, 2004, p. 21, grifo nosso).

Esse monólogo de Rami, convocando o leitor a refletir sobre o que ela está vivendo, acontece quando ela está prestes a invadir a casa de Julieta, a primeira amante que a protagonista descobre que seu marido Tony mantém. A origem do provérbio a que ela recorre, “Olho por olho, dente por dente”, se relaciona ao Código de Hamurabi (1780 a.C.), mais precisamente à Lei de Talião, que prevê a reciprocidade do crime e da pena. No mesmo recorte, figura “fazer a prova dos nove”, uma referência a um procedimento usado para conferir se o resultado de uma operação matemática está correto, que se tornou expressão popular utilizada quando se quer ter certeza de um fato ou do que está sendo falado.

5) Ele barra-me a passagem para que eu não saia. Empurro-o. Se não fosse o cansaço e a minha fraqueza, dava-lhe uma valente tarefa, e fazia-lhe pagar tudo, **dente por dente, braço por braço**. Mesmo assim, consigo dar-lhe uma violenta chapada. Ele não reage. Pego nas malas disposta a sair. Ele agarra as malas disposto a arrancá-las das minhas mãos. Disputamo-las (CHIZIANE, 2004, p. 234, grifo nosso)

A alusão à Lei de Talião surge, mais uma vez, no final do capítulo 33, quando Rami narra uma discussão com Tony, seu marido. Rami, nesse recorte, acrescenta “braço por braço”, preservando o sentido do provérbio, mas o adaptando à situação vivida naquele momento, evidenciando a luta entre eles.

6) Fiquei a saber como no amor os olhos se expressam. Olhos de gata. Olhos de serpente. Olhos magnéticos. Olhos sensuais. Não há mulheres feias no mundo, disse a conselheira – **O amor é cego**. Existem, sim, mulheres diferentes. (CHIZIANE, 2004, p. 43, grifo nosso)

Ainda que os estudiosos admitam a dificuldade de precisar a origem de cada provérbio, Braz (2005), considera que “o amor é cego” está relacionado à origem do amor segundo a mitologia greco-romana. Para a pesquisadora, esse dito faz uma alusão à venda

nos olhos do deus do amor, Eros, significando a cegueira do mesmo. Enquanto a conselheira amorosa, a quem Rami recorreu, utiliza-se desse provérbio para dizer que todas as mulheres têm as mesmas condições para atrair os homens, pelo fato de o amor ser cego, naquele momento, o que surpreende Rami é se dar conta, pela primeira vez, da diversidade feminina: “Existem, sim, mulheres diferentes” (CHIZIANE, 2004, p. 43). Mulheres que ela passou a “enxergar”, conhecer, desde que se aventurou a sair de casa para saber da vida de seu marido. Nesse novo cotidiano, ela saiu da rotina e passou a conhecer e interagir com mulheres muito distintas entre si: desde familiares como sua mãe e tia, até suas diversas rivais, vizinhas, feirantes e outras.

7) Corro para o meu espelho e **desabafo**.

– Sonhei tanto com este momento, tudo se desmoronou, que faço agora espelho meu?

– Onde está o espírito de luta, minha amiga? Se falhou hoje, podes tentar outra vez!

Obrigada espelho meu. **Perder a batalha não é perder a guerra.** Amanhã será outro dia. (CHIZIANE, 2004, p. 48, grifo nosso).

No último parágrafo do capítulo 4, surge: “Perder a batalha não é perder a guerra”, uma variação do provérbio “Não tenha medo de perder uma batalha, a fim de ganhar uma guerra.” O ‘desabafo’ mencionado na primeira linha da passagem número 7, ocorre após Rami tentar pôr em prática as estratégias de sedução ensinadas na segunda aula pela conselheira do amor e não ter sido bem sucedida. Apesar de Rami ter feito e usado roupas bem coloridas, conforme os ensinamentos da conselheira, Tony, seu marido, comparou-a a uma borboleta, açafraão e piripiri maduro, questionando ainda: “O que te inspira a esses gostos tão espampantes⁸²?” (CHIZIANE, 2004, p. 48). Com essa decepção, Rami deduz que a culpa deve ser da mais recente amante do marido, e decide, então, que deve procurar e conhecer essa terceira mulher. Rami entende que ela tem de persistir, que não pode esmorecer com resultados parciais e que deve perseverar, para que a médio ou longo prazo, venha a ter a vitória desejada. A atitude de Rami indica que ela está na luta para vencer.

8) – Não serás a primeira a divorciar, nem a última. Os divórcios acontecem todos os dias, como os nascimentos e as mortes, mas tranquiliza-te. Há uma grande diferença entre a vontade do homem e a vontade de Deus. **O que Deus põe, o homem não dispõe.** (CHIZIANE, 2004, p. 171, grifo nosso)

⁸² Vocabulo português europeu que significa “espalhafatoso, vistoso” segundo o Dicionário *online* de português europeu.

Nessa passagem, no capítulo 23, a autora recorre ao provérbio “O homem propõe e Deus dispõe”, que tem origem em Tomás de Kempis (1980), monge e escritor místico alemão, cujas obras tiveram grande influência no cristianismo. Rami, porém, faz uma adaptação, para chamar a atenção de que o casamento cristão, por ser um sacramento, não pode ser alterado a bel prazer do homem.

9) – E vocês do sul são brutos, tratam as mulheres como bichos. Alguém, neste mundo, sabe quem é o verdadeiro pai dos filhos da mulher? O senhor que tanto nos insulta, tem certeza de que os filhos que diz serem seus o são, de certeza? Na nossa terra os filhos tem o apelido da mãe, sim. Pai é dúvida, mãe é certeza. Um galo não choca ovos nunca. É bom dar **a César o que é de César**. (CHIZIANE, 2004, p. 207, grifo nosso)

O provérbio “a César o que é de César”, que aparece no capítulo 28, tem origem bíblica, e defende a ideia de dar a cada um o que lhe é de direito. O uso desse provérbio pela narradora é mais uma marca da influência da cultura judaico-cristã na tradição de Moçambique e na formação da própria personagem. Já a expressão “Pai é dúvida, mãe é certeza” advém da sabedoria popular.

10) Mulher é eterno problema e não há como solucioná-lo. Ela é um projeto imperfeito. Toda ela é feita de curvas. Não tem sequer uma linha recta, não se endireita. É surrealista? Não. É abstracta? Também não. É gótica, isso sim. Tem arcos abóbadas e ogiva. Ela é mole, ela é fraca, ela é teimosa como **a gota de água que tanto bate até que fura**. Mulher fala muito e fala de mais. Por isso ela é silêncio, é sepultura, vivendo no poço fundo, no abismo sem fim. (CHIZIANE, 2004, p. 208, grifo nosso).

O provérbio, como conhecido no Brasil, diz: “Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura”⁸³. Esta máxima destaca a persistência como característica fundamental para se vencer obstáculos, tal resistência já foi destacada em “perder a batalha não é perder a guerra”. A narradora, em vez de usar o termo totalizante “água”, opta por “gota de água”, que particulariza a luta de cada mulher e, ao mesmo tempo, remete à ideia da importância das mulheres se unirem em um trabalho contínuo e persistente, para a garantia da conquista de suas reivindicações.

⁸³ Provérbio de origem latina, “enunciado num verso de Lucrécio, da seguinte forma: *Stillicidi casus lapidem cavat* (A água que tomba gota a gota fura o rochedo)”. O poeta Ovídio se expressou de maneira semelhante nestes versos da Arte de Amar: “*Quid magis est durum saxo? Quid mollius unda? Dura tamen molli saxa cavantur aqua* (O que é mais duro do que uma pedra? O que é mais mole do que a água? Contudo, a água mole cava a pedra dura).” (MAGALHÃES, 1960, p. 56).

11) [...] Cá no sul, os jovens consomem droga, não vão à escola, violam mulheres e roubam carros. Alguns dos homens furiosos nesta sala foram guerreiros e libertaram o país inteiro, mas **não tem eira nem beira**, muito menos um pedaço de terra para construir a sua morada, vivem debaixo de uma árvore onde destilam aguardente que bebem para esquecer, traficam o sexo das filhas e vendem soruma.⁸⁴ (CHIZIANE, 2004, p. 209-210, grifo nosso).

“Beira” é um termo de origem portuguesa, designa um prolongamento do telhado da casa, característico da arquitetura das casas portuguesas elitizadas da época colonial. Ter “beira” estava relacionado à riqueza. Em contrapartida, a expressão “sem eira nem beira” passou a designar aqueles que vivem sem recursos, na pobreza. Esse provérbio, então, seria uma contribuição cultural de Portugal para Moçambique, dos tempos de colonialismo.

12) [...] As mulheres são mais fortes, superam o abandono com mais valentia. São trocadas em cada dia. Traídas. Seduzidas. Abandonadas com filhos nos braços. Compradas. Espancadas em cada dia, mas elas resistem. Suportam o licahoe⁸⁵ e os cintos de castidade quando o homem vai para a guerra, ou para qualquer aventura. Na velhice, elas são açoitadas pelos próprios filhos, acusadas de feitiçaria. E elas rezam e agradecem a Deus a cada tormento. É por isso que elas cantam, e dançam por tudo e por nada. **Quem canta, seu mal espanta.** (CHIZIANE, 2004, p. 278, grifo nosso)

O provérbio “Quem canta seus males espanta”⁸⁶, descontextualizado, evoca um sentido de otimismo, de cantar para afastar os males, porém esse dito se revela também como uma estratégia de resistência para conseguir suportar dignamente todos os sofrimentos que lhe são impostos. Após relacionar as muitas dores e violências sofridas pelas mulheres, que, além de traídas ou seduzidas, são abandonadas, muitas vezes, com filhos pequenos, a narradora faz um contraponto relacionando atitudes positivas que denotam a resistência dessas mulheres: “elas rezam e agradecem. Cantam e dançam...”, arrematando com um provérbio que ensina a resistir e suportar o mal com o bem, cantando.

13) Uma tempestade de fogo explode na alma do Tony, que balança da dança da chama. Ele fareja a solidão no meio da solidão. **Quando o amor**

⁸⁴ *Cannabis*, segundo o glossário da obra *Niketché*.

⁸⁵ Canivete mágico, de castidade. Feitiço de amor, segundo glossário da obra *Niketché*.

⁸⁶ Toby Green (2012), registra esse provérbio já na inquisição. Para as vítimas dos inquisidores, como os criptojuudeus do México, a resistência pontuava seu sofrimento, e a música os ajudava a resistir, como dizia uma de suas preces sabáticas: “Quem canta seus males espanta; / Quem chora seus males aumenta; / Eu canto para remediar / O sofrimento que me atormenta”. (GREEN, 2012, p. 18).

é oferecido como esmola, o amante desconfia. Acaba de compreender que não se trata de amor, mas de vingança amorosa. (CHIZIANE, 2004, p. 325, grifo nosso).

Na expressão destacada no recorte acima, ocorreu uma adaptação do provérbio: “Quando a esmola é demais, o santo desconfia”. Rami, ao dizer “Quando o amor é oferecido como esmola, o amante desconfia”, refere-se ao episódio em que ela e as outras três esposas de Tony decidem escolher uma quinta esposa para o próprio, como prevê o sistema de poligamia. Tony, no entanto, rejeita a ideia de uma quinta esposa escolhida pelas suas quatro esposas, justificando que o homem prefere conquistar, escolher suas mulheres. A narradora percebe que o marido polígamo desconfiou da quinta esposa oferecida como esmola e entendeu a estratégia de vingança.

A opção por apresentar esta vasta gama de exemplos de ocorrência de provérbios visa mostrar a estratégia de recorrer a ensinamentos populares como argumento para convencer, ilustrar, conquistar a plateia de leitores/ouvintes como tradição cultural, destacando que Chiziane se vale deste recurso de oralidade porém não com provérbios exclusivamente africanos mostrando o intercâmbio de influências que atuam sobre sua protagonista devido tanto as influências da colonização de Moçambique como pelo fluxo migratório que caracteriza o mundo na contemporaneidade.

Além dos provérbios que se destacam nessa narrativa, como as demais obras em estudo, *Niketche* também prima por apresentar diferentes rituais que caracterizam algumas das diferentes etnias que compõem o caleidoscópio cultural de Moçambique.

III) Rituais em *Niketche: uma história de poligamia*

Na narrativa *Niketche: uma história de poligamia*, as descrições ritualísticas valorizam igualmente práticas do norte e do sul do país, ainda que o norte apresente mais variedade de ritos por não ter sofrido tanta influência da colonização como o sul sofreu. Ao constataremos a presença de muitos ritos em neste romance, optamos por selecionar um rito típico do norte de Moçambique: *niketche*, outro específico do sul: o *kutchinga* e mais ritos de iniciação característicos do norte de Moçambique visto que no sul esses tipos de ritos já haviam sido banidos.

O rito *niketche* nomeia a obra e integra o glossário da mesma significando “dança de amor” (CHIZIANE, 2003, p. 336). O rito *kutchinga* também consta no mesmo

dicionário, sucintamente explicado como “levirato”, (CHIZIANE, 2003, p.335). Ferreira (2009) expande o conceito de levirato, explicando: “costume observado entre alguns povos que obriga as mulheres a desposarem o irmão de seu falecido esposo.”(FERREIRA, 1999, p.756).

Antes de discorrer sobre os ritos selecionados, ressalto que Leila Leite Hernandez⁸⁷ (2008) explica que a partir da independência de Moçambique, a FRELIMO, declarou o Estado de Moçambique laico por admitir o convívio de pluralidade de religiões praticadas, tais como o islamismo, o cristianismo e as religiões de matrizes ancestrais, dentre outras. Essa influência religiosa múltipla é compreendida pela maioria dos povos moçambicanos como marca do equilíbrio de forças espirituais que podem garantir a prosperidade tanto na família quanto no trabalho.

Nesta perspectiva, deveriam ser respeitados os rituais aos quais as mulheres costumam se submeter como forma de atingir sabedoria e maturidade, porém a FRELIMO rejeita essas práticas, pois as considera um retrocesso e critica especialmente os rituais de iniciação. Esclareço, no entanto, que não pretendo no decorrer deste estudo, defender ou julgar essas práticas, a intenção é apresentar os mencionados ritos (*niketche*, *kutchinga* e outros ritos de iniciação) que desvelam marcas culturais específicas do norte e do sul do país e que participam da cultura das personagens que vivem ou testemunham essas experiências.

O antropólogo Francisco Lerma Martinez (1989), em seus estudos sobre o povo do norte de Moçambique conhecido como macua, esclarece que os ritos de iniciação feminina entre este povo realizam-se em etapas. A iniciação das meninas começa antes da puberdade e é progressiva. A primeira etapa consiste em ensinamentos de como se comportar, o que vestir e do que se abster no período de menstruação. A segunda prepara as jovens para a vida sexual “São-lhes ensinadas a anatomia, as relações entre os sexos, a proibição do incesto e a lei da exogamia.” (MARTINEZ, 1989, p.147). Durante a segunda etapa, as moças passam por banhos rituais, tratamento do corpo com óleos vegetais e unguentos, e outros rituais como tatuagens que marcam os sinais de seu novo estado social. Toda iniciação é, portanto, um processo com dimensão instrutiva e educativa e a dança sensual coroa o preparo para desfrutar e proporcionar prazer sexual, além de sinalizar que as meninas estão prontas para gerar vidas. Martinez (1989) acrescenta que existem muitas

⁸⁷ Historiadora, pesquisadora e consultora sênior de projetos desenvolvidos com os governos dos cinco países africanos de língua oficial portuguesa no período de 1982 a 1992 com módulos no Brasil e na África.

variedades de danças para a celebração do rito de passagem que reconhecem que as moças estão prontas para a vida sexual.

No romance *Niketche: uma história de poligamia*, o rito homônimo se insere, quando Saly, Rami e as demais mulheres de Tony descobrem a existência de Eva, a sexta e nova rival, decidem “por um protesto que não seria greve de sexo, mas um corretivo, uma manifestação amorosa pacífica, que ajudasse o Tony a pôr a mão na consciência” (CHIZIANE, 2004, p.137). As cinco mulheres decidem convidar Tony para um jantar de família e depois de pedir que ele falasse o que via em cada uma delas, o que ele fez “entre ofensas e galanteios”; elas incitadas por Saly decidem ficar todas para dormir na mesma casa e se desnudam enquanto Saly provocava: “- Hoje vais mostrar o que vales Tony – diz a Saly furibunda. – Se cada uma te realiza um pouco de cada vez, então realiza-te de uma só vez, com todas nós, se és capaz.” (CHIZIANE, 2004, p. 143).

Tony fica apavorado porque no sul ver mulher nua é sinal de azar como conta a narradora: “**Nudez de mulher é mau agouro** mesmo que seja de uma só esposa no acto da zanga. **É pior** que cruzar com um leão faminto na savana distante. **É pior** que o deflagar de uma bomba atômica. **Dá azar**. Provoca cegueira. **Paralisa. Mata.**” (CHIZIANE, 2004, p. 144, grifo nosso). Tony, então, depois de criticar suas esposas, se retira com Rami para a casa dela e dias depois convoca o conselho familiar para se queixar da má conduta de suas esposas. Após a reunião do conselho onde as esposas de Tony foram acusadas pelos parentes de seu marido de estarem atraindo azar para o próprio marido por terem aparecido todas nuas, coletivamente para seduzir Tony contrariando as regras da poligamia, onde cada esposa deveria respeitar a semana das demais no rodízio estabelecido, Rami a primeira esposa questiona as outras mulheres de Tony, se de fato a atitude delas não havia sido um exagero. Mauá prontamente responde que não, que ela apenas havia dançado o *niketche*.

Rami estranha o termo e pergunta o que significa aquele termo e Mauá responde: “Uma dança nossa, dança macua [...], uma dança do amor, **que as raparigas recém-iniciadas** executam aos olhos do mundo para afirmar: somos mulheres. Maduras como frutas. Estamos prontas para a vida” (CHIZIANE, 2004, p.160, grifo nosso). Assim o ritual *niketche* é apresentado como uma dança celebrativa para anunciar um rito de passagem como se evidencia na expressão “raparigas recém-iniciadas”. Percebe-se que este rito de passagem marca a transição para o mundo adulto. Mauá prossegue ensinando em que consiste o *niketche*:

Niketche a dança do sol e da lua, dança do vento e da chuva, **dança da criação**. Uma dança que mexe, que aquece. **Que imobiliza o corpo e faz a alma voar**. As raparigas aparecem de tangas e missangas. Movem o corpo com arte saudando o despertar de todas as primaveras. Ao primeiro toque do tambor, cada uma sorri, celebrando o mistério da vida ao sabor do *niketche*. (CHIZIANE, 2004, p.160, grifo nosso).

A dança ritualista denominada *niketche* é apresentada como uma expressão da diversidade cultural de Moçambique e se configura como um rito de iniciação. As esposas de Tony ao serem criticadas por terem aparecido nuas para o marido, especialmente pela superstição argumentada, perceberam que poderiam usar a nudez como arma contra o cônjuge, graças ao cômico, mas verdadeiro pavor que Tony demonstrou na ocasião.

Mauá, por sua vez, achou que “- Tony devia celebrar e não chorar. Cinco esposas dançando *niketche* só para ele. [...] Que maior prova de amor espera ter ” (CHIZIANE, 2004, p. 160- 161,). As mulheres do sul ao aceitarem participar de um jogo/dança de sedução e provocação proposto pelas mulheres do norte que consistia em se oferecerem todas nuas ao mesmo tempo ao marido é como se o rito de *niketche* fosse atualizado e ressignificado. Considerando que a mencionada prática resulta de uma ação performática para afirmar novas funções sociais na vida da mulher, podemos inferir que as cinco mulheres “estavam prontas para a vida”, não apenas fisicamente, mas para reivindicar seus desejos, necessidades e direito a voz.

A vida de cada uma delas é então recriada a partir das novas perspectivas compartilhadas seja pela palavra, atitude, gestos, movimento, cânticos ou outras performances que bem ilustram a concepção de rito defendida por Zumthor “Uma ação que abarca o grupo social, definindo-lhe papéis funcionais e, ao mesmo tempo, assegurando ao grupo relações tranquilizadoras com o outro mundo, a divindade, as forças diante das quais o homem se sente dependente”. (ZUMTHOR, 2005, p.99).

No ritual ressignificado, as relações dialógicas com o mundo das divindades se evidenciam quando Mauá diz que “Naquele dia, despia-me ao som ritmado dos batuques da minha terra e preparava a minha alma para dançar o *niketche*.” (CHIZIANE, p.160). Apesar de não ter sido mencionado na narrativa nenhum acompanhamento musical, Mauá estava tão conectada com sua divindade que pode ouvir os batuques de tambor de sua terra e verbaliza que não se trata de uma dança de meros corpos, mas sim de almas, evocando o sagrado naquele ritual.

No episódio apresentado, a solidariedade feminina representa uma alternativa de resistência feminina para enfrentar o privilegiado poder masculino. Observamos também, que assim como em uma dinâmica de dança circular, a partir das várias personagens femininas com quem interage, Rami consegue perceber a condição das muitas faces e subjetividades que integram as diversas mulheres ainda que de um mesmo país. As muitas vozes e histórias femininas que dialogam e afetam a vida de Rami, colaboram como contraponto para a compreensão de sua própria condição múltipla, fruto tanto da influência pela colonização portuguesa quanto pelo convívio com diferentes realidades que experimentou ao se deslocar pelo seu país em busca de conhecer as mulheres do norte de Moçambique e mais ainda, quando passou a conviver com as rivais, legalizando o sistema de poligamia em que viviam e assumindo o papel de primeira esposa de Tony.

Sobre práticas ritualistas, o antropólogo Martinez (1989), destaca em seus estudos a importância de “gestos, mímica, representações simbólicas, danças: o corpo como instrumento de transmissão de mensagens” (MARTINEZ, 1989, p.154) e relaciona quatorze nomes de danças de iniciação feminina: *ethaura*, ***nikhwatta***, *nikoloveka*, *nihijiliha*, *nakula*, *nawatxa*, *nihata*, *muka*, *rakala*, *mutxiri*, *emwali*, *olaka*, *tepete* e *mutxiri*. Pela proximidade dos sons, é possível que o termo *niketche* seja uma variação da dança que destacamos em negrito - ***nikhwatta*** - , porém só uma pesquisa comparativa de fonemas poderia confirmar, e por não ser o foco deste estudo não iremos explorar este dado.

Outro rito que se destaca nesta narrativa é o *kutchinga*⁸⁸ que tem origem na cultura bantu e consiste no costume do irmão mais velho do falecido se casar com a viúva. Rami é obrigada a passar por este rito devido a seu marido ser dado como morto ao ser confundido com um homem de idade e aparência similar a sua que sofre um atropelamento de carro. Desde que soube da notícia Rami não se deixou enganar porque vira o defunto na estrada “Respiro fundo. Vi o morto da ponte. Não tinha nada a ver com o Tony” (CHIZIANE, 2004, p. 200). Mais tarde, veio a saber por Eva, nova amante de Tony, que no momento do acidente em que acreditavam que Tony tivesse morrido, este estava com outra mulher em Paris.

Rami não contestou a morte de seu marido e passou a se ocupar do suposto funeral de seu marido, sabendo que pela sua viuvez teria que se submeter ao ritual *kutchinga*, considerado um rito de purificação sexual:

⁸⁸ Levirato, conforme glossário que integra o romance *Niketche*. (CHIZIANE, 2004, p. 335)

Agora falam do *kutchinga*, purificação sexual.[...]Kutchinga é lavar o nojo com beijos de mel. É inaugurar a viúva na vida nova, oito dias depois da fatalidade. Kutchinga é carimbo, marca de propriedade. Mulher é lobolada com dinheiro e gado. É propriedade. Quem investe cobra, é preciso que o investimento renda. CHIZIANE, 2004, p. 212).

Esse ritual reflete fortes marcas do poder patriarcal, pois apesar de privilegiar o aspecto da purificação sexual visa também legitimar a expulsão da viúva e de seus filhos de sua residência como jeito de promover a restituição do *lobolo*⁸⁹ pago como previsto no sistema patrilinear.

Ao apresentar o rito *kutchinga*, Paulina Chiziane evidencia a condição de objeto a que a mulher é relegada na sociedade moçambicana. Por outro lado, a personagem Rami surpreende e transgredir quando resolve se apropriar desta tradição para garantir seu prazer sexual:

De repente me vem uma pergunta louca: existirá mulher que, no acto de *kutchinga*, gemesse de prazer? Mas nem tudo é mau. No meio desta desgraça, há uma coisa boa. Com a falta de homem que dizem haver, é bom saber que a viuvez me reserva outro alguém, mesmo que seja de vez em quando. (CHIZIANE, 2004, p.213).

Apesar de ter consciência do lado perverso do ritual, Rami o toma como possível estratégia de vingança: “Olho para Levy com olhos gulosos. Ele será meu purificador sexual.[...] daqui a oito dias vou-me despir. Dançar *niketche* só para ele, enquanto a esposa legítima morre de ciúmes lá fora.” (CHIZIANE, 2004, p.221).

Quando Rami percebe que poderá ter uma noite de amor com a total aceitação da família, ela subverte, e sua transgressão torna-se mais evidente quando ela menciona que vai recorrer a dança *niketche*, associando de forma inusitada ritos completamente diferentes e aparentemente incompatíveis, pois enquanto o *kutchinga* funciona como um silenciador da mulher o *niketche* a empodera.

Dançar o *niketche* neste contexto mostra a fluidez entre as fronteiras culturais norte/sul, e a possibilidade de ressignificar costumes que passam a ser questionados. Se o ritual *kutchinga* se trata de uma forma para que o homem mantenha seu poder na família, Rami contesta buscando seu prazer sexual que acaba abençoado com uma gravidez que significará uma humilhação maior para Tony, já que este de fato não havia morrido.

⁸⁹ Dote, conforme glossário que integra o romance *Niketche*. CHIZIANE, 2004, p. 335)

Além dos dois ritos destacados, no decorrer desta narrativa se evidenciam ritos de iniciação que fazem parte da formação dos jovens macuas que habitam o norte de Moçambique. Segundo Martinez (1987), o povo macua apesar de ser o mais numeroso dos povos que integram Moçambique é um dos menos conhecidos. Martinez (1987) explica que adota a terminologia ritos de iniciação e propositadamente descarta a denominação “ritos de puberdade” porque ainda que a sociedade macua ritualize a passagem da adolescência ao estado adulto para ambos os sexos, naquele contexto a puberdade fisiológica e a puberdade social são substancialmente diferentes.

Na narrativa *Niketche*, a temática de iniciação está muito presente. Maria Rami por ser do sul de Moçambique não viveu nenhum processo de iniciação, pois, no sul a maioria dos ritos havia sido banida no processo de colonização. Rami só passa a conhecer a natureza e importância destes ritos quando procura uma conselheira amorosa “que **mora num lugar escondido** no centro da cidade” (CHIZIANE, 2004, p.32, grifo nosso):

No norte, **sem os ritos de iniciação não és gente, és mais leve que o vento**. Não te podes casar, ninguém te aceita e, se te aceitar, logo depois te abandona. Não podes participar em nenhum funeral dos teus pais ou dos teus próprios filhos. Não podes aproximar-te de nenhum cadáver, porque não tens maturidade, és ainda criança. (CHIZIANE, 2004, p.46, grifo nosso).

Para o povo do norte, somente ao concluir todo o processo dos ritos de iniciação é reconhecida a maioridade dos jovens e só então, acredita-se que esses possam ter consciência da própria identidade e do lugar que lhes compete na comunidade:

Depois da iniciação, o jovem pode tomar parte de pleno direito em todas as atividades da sociedade: pode casar-se, participar dos sacrifícios tradicionais, sentar-se no meio dos adultos, falar publicamente nas reuniões, tomar parte activa nas festas e ir a funerais. **Todas estas atividades pertencem só aos iniciados**, só eles as fazem, pois somente eles nasceram para o povo. (MARTINEZ, 1987, p. 109, grifo nosso).

Percebe-se que os ensinamentos da conselheira amorosa estão completamente em sintonia com o observado e descrito pelo antropólogo Martinez, por outro lado, o fato dessa conselheira morar em um local escondido indica o caráter de censura destes ensinamentos quando na região sul daquele país devido aos ensinamentos contrários a esta prática impostos pelos colonizadores. Em relação à iniciação das meninas, Martinez (1987) adverte ainda que essa prática começa desde bem criança e é progressiva, não sendo

necessário que tenham tido a primeira menstruação. Contudo como é um processo coletivo, para a instrução são separadas em grupos, as meninas que ainda não menstruaram daquelas que já menstruam. Os ensinamentos dados ao primeiro grupo são considerados ritos preliminares para preparar a separação destas meninas do mundo infantil e assexuado como consideram e promover a agregação futura destas meninas à sociedade, como pessoa adulta e mulher.

Considero importante conhecer este caráter progressivo do ritual de iniciação para entender, por exemplo, quando a jovem macua Saly diz: “Comecei a ter lições de amor a partir dos **oito anos**. De todas vós, a Eva é a única rival verdadeira. Fomos iniciadas na mesma escola” (CHIZIANE, 2004, p.177). Ter lições de amor quando criança para as meninas, não significa instrução sexual e sim ensinamentos de como se comportar perante a comunidade e se preparar para a vida familiar e social. Aprendem a como se vestir, inclusive no período em que estiverem menstruadas, assim como de que podem se alimentar neste período. As instruções sobre vida sexual propriamente ditas só tem início após a primeira menstruação e se reduz primeiramente a conhecer sobre o fato fisiológico da menstruação e os cuidados higiênicos que a menina deve passar a ter desde então. A iniciação sexual envolve uma série de ritos, sendo que alguns são mencionados no decorrer desta narrativa. Destaca-se o conselho da jovem Mauá a Rami sobre um procedimento ritual:

- Faz o **alongamento genital**, que é bom. Esta prática, que muitos condenam sem conhecer, traz mais soluções que problemas.
- Com esta idade?
- Faz-se em qualquer idade. Não podes ficar assim. Não podes aceitar viver e morrer sem conhecer o amor. (CHIZIANE, 2004, p.180, grifo nosso).

Mauá orienta Rami a praticar o alongamento genital que é ensinado às meninas, antes mesmo delas entenderem o porquê deste procedimento visto que posteriormente serão capazes de compreender que se trata de uma prática fundamental para estarem aptas a proporcionar maior prazer ao parceiro sexual. Martinez (1987) explica que esse procedimento consiste em :

[...] prática de alargar os lábios vulvares (OTHUNA), no que foram iniciadas : **desde a meninice**. Para este fim friccionam-se com um preparado oleoso, obtido das cinzas de um fruto chamado IPHITXI, de uma árvore silvestre (NATHORA). Todas estas mulheres iniciadas

mantêm esta prática (hábito) e guardam com cuidado e no maior segredo o referido unguento, longe do alcance das crianças e dos curiosos. (MARTINEZ, 1987, p.147. grifo nosso).

Acredita-se que esta intervenção progressiva e sistemática na genitália feminina possibilita uma experiência especial e distinta capaz de “**agarrar**” seu parceiro como podemos observar no próximo argumento de Mauá : “ - Ah, Ramí, só agarra um homem quem tem **garras**. O teu corpo é liso como o peixe-barba. Não tens sequer uma tatuagem. O teu corpo não arranha, Não raspa. Não esfrega. Não deixa marcas. É por isso que os homens te abandonam. (CHIZIANE, 2004, 182, grifo nosso).

Nessa fala de Mauá, o sentido do verbo “agarrar”, se potencializa graças à genitália alongada e à função simbólica das tatuagens e/ou escarificações. Martinez (1987) relaciona a prática de tatuar como mais uma prática ritualista, visto que as iniciadas recebem no corpo os sinais de seu novo estado social. Para além do rosto, as partes do corpo mais comumente escolhidas para serem marcadas são o peito, a barriga e o púbis, claramente relacionado a promover prazer estético e sexual como esclarece Mauá tentando convencer Rami também a se tatuar como acontece nos ritos de iniciação:

- Temos **tatuagens nas partes mais importantes**. Olha, as minhas são tão grandes que têm o tamanho de nozes. **Tenho-as no lugar onde ele poisa as mãos**. Na boca do forno. No colo do forno. Tatuagens interiores para engrossar as estrias de dentro do forno. Homem que por ali passa não esquece mais – esclarece Saly (CHIZIANE, 2004, p.182, grifo nosso).

Observa-se, que esses rituais que moldam e modificam o corpo da mulher têm como motivação primeira agradar ao homem, pois a preocupação é proporcionar maior prazer a esse. Rami que já havia demonstrado interesse em conhecer a cultura do norte do seu país motivada em descobrir porque as mulheres de lá pareciam tão mais atraentes aos olhos dos homens do sul, desperta para revisitar ensinamentos e tradições ancestrais que haviam sido banidos do sul de Moçambique por imposição da colonização.

Ao investigar diferentes rituais nas três obras selecionadas constata-se a força do ritual como um sistema cultural, frequentemente impregnado de conotação religiosa que expressa uma comunicação simbólica entre gerações de comunidades que compartilham e mantêm ensinamentos de seus antepassados. A partir do momento que cada comunidade desenvolve seus ritos e por tradição os eterniza, fica difícil uma mudança de mentalidade

se o grupo não se abrir para diálogos interculturais. Contudo, na contemporaneidade conforme pudemos perceber no caso de rituais de circuncisão feminina, de escarificação, no kutchinga e mesmo na dança do amor Niketche, os ritos são passíveis de serem ressignificados a partir de novas compreensões de práticas que se repetem mas que passam a serem apreendidos de outra forma por mudanças propiciadas pelas interações culturais, seja provocadas por novos conhecimentos propiciados pelos deslocamentos ou pela globalização via novas tecnologias que nos colocam em fronteiras com novos pares, agentes de transformação.

O próximo subitem é dedicado às histórias que permeiam esta narrativa.

III) Histórias encaixadas em *Niketche*

1) História da Princesa Vuyazi

Assim como em *A cor púrpura* ou em *Ponciá Vicêncio* muitas são as histórias que se encaixam ao eixo principal, Dentre as histórias contadas na narrativa *Niketche*, destaca-se a da princesa Vuyazi, que, por ter sido insubmissa, foi aprisionada na lua. Essa história é contada por uma das tias de Tony, quando este convocou um conselho de família para se queixar da má conduta das cinco esposas. Quando foi questionado às esposas de Tony se elas estavam cumprindo com suas obrigações, como fazer a comida para ele e lhe servir de joelhos, preparar galinha e reservar para ele as partes nobres, como moela, coxas e peito, instalou-se uma discussão generalizada, então a tia aconselhou “– Não sejam como a Vuyazi”. (CHIZIANE, 2004, p. 157). Quando as mulheres de Tony perguntaram quem era Vuyazi, a tia contou:

Era uma vez uma **princesa**. Nasceu da **nobreza** mas tinha o **coração** de **pobreza**. Às mulheres sempre se impôs a **obrigação** de obedecer aos homens. É a **natureza**. Esta **princesa** **desobedecia** ao pai e ao marido e só **fazia** o que **queria**. Quando o marido **repreendia** ela **respondia**. Quando lhe **espancava**, **retribuía**. Quando **cozinha**va galinha, **comia** moelas e **comia** coxas, **servia** ao marido o que lhe **apetecia**. (CHIZIANE, 2004, p. 157, grifo nosso).

A história começa com a clássica maneira de narrar lendas: “Era uma vez uma princesa”. Predominam frases curtas e há presença de muitas rimas: princesa/ nobreza/ pobreza/ natureza; coração/ obrigação; desobedecia/ fazia/ queria/ repreendia/, respondia/ retribuía/

comia/ servia/ apetecia; espancava/ cozinhas, que tornam o texto sonoro e fácil de ser memorizado. As mulheres de Tony descobrem que se trata de uma história do sul de Moçambique, onde a submissão da mulher ao marido é ensinada como tradição e conhecem o castigo imposto à princesa Vuyazi por sua desobediência ao marido:

[...] O marido, cansado da insubmissão, apelou à justiça do rei, pai dela. O rei, magoado, ordenou ao dragão para lhe dar um castigo. Num dia de trovão, o dragão levou-a para o céu e a estampou na lua, para dar um exemplo de castigo ao mundo inteiro. Quando a lua cresce e incha, há uma mulher que se vê no meio da lua, de trouxa à cabeça e bebé nas costas. É Vuyazi, a princesa insubmissa estampada na lua. [...] É por isso que as mulheres do mundo inteiro, uma vez por mês, apodrecem o corpo em chagas e ficam impuras, choram lágrimas de sangue, castigadas pela insubmissão de Vuyazi (CHIZIANE, 2004, p. 157).

A princesa acabou aprisionada na lua e o final da história funciona como um mito que explica a menstruação como mais um castigo a Vuyazy, que, porém, foi estendido a todas as mulheres do mundo. A história de Vuyazi é mencionada ao longo do texto outras vezes, como um exemplo a não ser seguido por suas consequências. Porém, por ocasião do casamento da personagem Lu, primeira esposa a abandonar a relação de poligamia com o Tony, quando as mulheres estão reunidas na porta da igreja, o conto da princesa Vuyazi é resignificado, pois a princesa insubmissa é tomada por Rami e suas amigas como modelo de coragem a ser seguido. Um modelo que prima pela busca da liberdade e que pode motivar as mulheres a se constituírem diferentemente do que era ensinado às mulheres do sul de Moçambique; conscientes de que podem construir um destino mais feliz do que aquele que lhes é destinado quando submissas e sem voz.

As mulheres celebram a felicidade de Lu e as conquistas de cada uma delas, graças à sororidade que desenvolvem. Rami e as demais mulheres presentes no casamento de Lu, após um ritual de dança circular, saem em procissão buscando a lua e, por meio de um canto, conseguem lá chegar e resgatar Vuyazi, a princesa insubmissa, e perguntam: “[...] por que te estamparam na lua como castigo por toda eternidade?” (CHIZIANE, 2004, p. 292). A princesa permanece em silêncio, mas as mulheres gritam juntas:

Nós sabemos de tudo, nós sabemos. Recusaste as tatuagens no corpo com lâminas aguçadas, só para agradar ao senhor. [...]. Recusaste dar patas e ossos de galinha às meninas e moelas e bons nacos aos meninos. Lutaste pela fidelidade plena da paixão e contra o licão, o canivete de castidade. Disseste não ao harém e ao amor por escala. Lutaste pelo direito de existir, tanto no amor como na comida. (CHIZIANE, 2004, p. 293).

Ao se conscientizarem de que a história da Princesa Vuyazi era uma estratégia para paralisá-las pelo medo, para que elas continuassem a se submeter às práticas machistas sem questionar, perceberam, inclusive, que elas próprias discriminavam suas filhas como lhes era ensinado culturalmente. Ao gritar juntas que sabem os motivos do castigo sofrido por Vuyazi e ainda verbalizá-los, as mulheres, coletivamente, denunciavam os abusos que não estão mais dispostas a aceitar e se solidarizam com a princesa, trazendo sua alma de volta à terra:

Retiramos Vuyazy da sua estática posição e dançamos com ela na lua imensa. [...] A lua é nossa, colonizamo-la, foi nos conquistada por Vuyazi, pioneira, heroína, princesa e rainha, primeira mulher do mundo que lutou pela felicidade do mundo e pela justiça. O mundo é nosso, em cada coração de mulher cabe todo o universo. Retiramos a sua alma do interno do céu para o paraíso da terra à volta da fogueira, e com ela serpenteamos nas ruas da cidade. (CHIZIANE, 2004, p. 293).

Sob a nova perspectiva, a princesa Vuyazi deixa de simbolizar a mulher culpada por desobediência, para representar a heroína que lutou pela sua felicidade, pela felicidade de suas filhas e, conseqüentemente, pela felicidade do mundo. Primeiramente, as mulheres festejam dançando com a princesa na lua e, depois, trazem sua alma de volta para a Terra e passeiam com ela, orgulhosamente, pelas ruas.

2) História da moela – A importância de reservar a moela de galinha para o marido, como já foi destacado na história da princesa Vuyazi, é frisada em vários momentos da narrativa Niketche, porém, quando Rami descobre as amantes de seu marido e vai buscar o apoio do pai, ele se limita a responder: “Se teu marido não te responde, é em ti que está a falta”(CHIZIANE, 2004, p. 97). Envergonhada e decepcionada, Rami vai conversar com sua mãe que, apesar de entender seu sofrimento, demonstra-se resignada com o papel de submissão reservado às mulheres. Durante a conversa, a mãe menciona que a voz de Rami a faz lembrar-se de sua irmã já falecida e, quando Rami, curiosa, quer saber o motivo da morte da tia:

Ela **conta-me a história** toda.

– Era domingo e a minha irmã preparou o jantar. Era galinha. Preparou a moela cuidadosamente e guardou numa tigela. Veio o gato e comeu. O marido regressou e perguntou: a moela? Ela explicou. Foi inútil. O

homem sentiu-se desrespeitado e espancou-a selvaticamente⁹⁰. Volta para a casa da tua mãe para ser reeducada, disse ele. Já! (CHIZIANE, 2004, p. 100, grifo nosso).

Essa história se estrutura como mais um exemplo de castigo para mulheres, pois, mesmo que a tia de Rami não tenha sido desobediente, foi castigada como se tivesse sido. Sua voz foi ignorada, sua explicação não foi ouvida e, além de ter sido espancada, ela foi mandada de volta ao lar paterno e, como seus pais moravam bem distante, o castigo foi uma tragédia:

[...] Ela estava tão agoniada que perdeu a noção do perigo e meteu-se em marcha na calada da noite. Eram cerca de dez quilômetros até o lar paterno. Caiu nas garras do leopardo nas savanas distantes. Morreu na flor da idade por causa de uma imbecialidade. **Morreu ela e ficou o gato.** (CHIZIANE, 2004, p. 100, grifo nosso).

Apesar da tragédia do acontecimento, a história se fecha com uma ironia “Morreu ela e ficou o gato”. O marido acreditou mais na inocência do gato do que nas explicações de sua esposa.

Ao ouvir essa história, Rami diz: “[...] A história penetra-me como se fosse a minha própria história, que Deus me acuda, também sou mulher.” (CHIZIANE, 2004, p. 100). Primeiramente, ela se dá conta da condição de desigualdade que a mulher vive naquela sociedade, podendo ser julgada inferior até se comparada a animais, e se dá conta dos horrores a que está sujeita simplesmente por ser mulher. Em seguida, Rami se dá conta de que, comparado ao que a sua tia viveu, seus problemas com o marido não são tão graves, então, revela: “A história tem sobre mim um efeito terapêutico, a minha dor torna-se insignificante. [...] Ai, mãe, obrigada por me contares esta história.” (CHIZIANE, 2004, p. 101). Então, mais uma vez, destaca-se o poder das histórias contadas como forma de prover conhecimento do mundo.

3) História da Poligamia

Segundo Altuana (2006, p. 343) “A poligamia é quando um homem vive ao mesmo tempo com várias esposas em regime familiar e as atende juntamente com os filhos”. A poligamia no sul de Moçambique já não era aceita como acontecia no norte de

⁹⁰ Vocabulo português que significa “ de forma selvática/ selvagem” conforme Dicionário online de português europeu.

Moçambique. Por isso Rami ao perceber que seu marido estava vivendo maritalmente com outras mulheres quis conhecer melhor o que se entendia por poligamia na tradição africana.

Este interesse da protagonista de *Niketche* acontece porque ela, nascida no sul de Moçambique, foi criada sob influência cristã, e acreditava que vivia um casamento monogâmico, porém sabia que, em seu país, especialmente no norte, ainda existia o sistema de poligamia. Ao descobrir a existência de amantes na vida de seu marido, foi visitar uma tia, chamada Maria, em busca de mais informações sobre esse sistema de casamento:

[...] ela conta-me **histórias** de poligamia. Casada pela primeira vez aos dez anos, o casamento foi encomendado antes de seu nascimento. O pai tinha uma dívida, não conseguia pagar impostos e disse ao cobrador de impostos: a minha mulher está grávida, se nascer uma menina entregá-la-ei como pagamento. E assim foi. Aos dez anos tornou-se vigésima quinta esposa de um rei. (CHIZIANE, 2004, p. 70, grifo nosso).

A tia de Rami ter se tornado a vigésima quinta esposa de um rei, atesta o poder desse monarca, pois segundo Padre Raul de Asúa Altuana (2006) a média de mulheres para um homem em um regime polígamo é de duas ou três, sendo que somente os grandes chefes conseguem manter mais de quatro mulheres porque o homem tem a responsabilidade de dar total assistência a cada esposa e filhos. Por outro lado, o fato da tia Maria ter sido dada como pagamento de dívida do pai atesta a subalternidade da mulher dentro da própria família.

A história de tia Maria intriga Rami que questiona como sua tia conseguiu conviver com mais vinte e quatro esposas, e ouve o seguinte:

– Filha minha, a vida é uma eterna partilha. **Partilhamos** o ar e o sol, **partilhamos** a chuva e o vento. **Partilhamos** a enxada, a foice, a semente. **Partilhamos** a paz e o cachimbo. **Partilhar** um homem não é crime. Vezes há em que **partilhar** a mulher é necessário, quando o marido é estéril e precisa colher o sêmen de um irmão. (CHIZIANE, 2004, p. 70, grifo nosso).

Na tentativa de entender a poligamia, Rami buscou a forma tradicional, via oralidade, para conhecer o funcionamento do sistema de poligamia. Recorreu à velha tia Maria, que havia vivido aquela experiência, para que lhe contasse sua história de poligamia. Tia Maria lhe dá uma lição de partilha baseada na cultura africana, evocando natureza, trabalho e homem. A resposta de tia Maria, pelas frases curtas e pela repetição do verbo partilhar

(seis vezes no mesmo parágrafo), evidencia uma experiência narrada de forma oral e que foi registrada, preservando as características desta fala. Tia Maria ensinou o que viveu pela experiência:

– No nosso mundo, não havia haréns – explica-me ela. – Eram famílias verdadeiras, onde havia democracia social. Cada mulher tinha a sua casa, seus filhos e suas propriedades. Tínhamos o nosso órgão – assembleia das esposas do rei – onde discutíamos a divisão [...] Participávamos na feitura da escala matrimonial de Sua Majestade, que consistia numa noite para cada uma, mas tudo igual, igualzinho. (CHIZIANE, 2004, p. 71).

Por meio da tia Maria, Chiziane apresenta com detalhes o sistema de poligamia praticado no norte de Moçambique, mostrando que as diferenças culturais, muitas vezes, são criticadas, porque cada um quer analisar a cultura do outro a partir de sua perspectiva, sem considerar as crenças e as circunstâncias sociais e histórias que estão envolvidas.

Em princípio, Rami rejeita completamente a poligamia, porque interpreta esse sistema como traição do casamento cristão monogâmico, porém, ao entender os fundamentos da poligamia, decide transformar a relação que ela e as demais mulheres de Tony estão vivendo em uma poligamia de fato, porque acredita que seria mais justo com todos os envolvidos, especialmente, os filhos das outras mulheres, que não tinham o nome, nem tinham nenhum respeito da sociedade. Ao buscar e empregar os ensinamentos de tia Maria sobre poligamia, Rami se mostra coerente com as tradições africanas em valorizar os anciãos como depositários de sabedoria que devem ser consultados, a fim de dirimir dúvidas ou de adquirir novos conhecimentos.

Além dos gêneros orais apresentados, nesta narrativa, destaca-se uma variante linguística do norte de Moçambique que se configura como mais uma oralidade manifesta.

IV) A variedade linguística do norte de Moçambique

Assim como evidenciado anteriormente que a protagonista de *A cor púrpura* se comunica em *black English*, uma variante da língua inglesa, na narrativa *Niketche*, há uma personagem que se comunica em uma variante linguística do norte de Moçambique. Trata-se de uma conselheira amorosa a quem Rami recorre a fim de tentar reconquistar o marido que lhe está sendo infiel. Mostrar o registro da fala desta personagem ressalta a valorização

do som da palavra proferida e a heterogeneidade dos dialetos que convivem em um mesmo espaço.

Rami, ao descobrir que seu marido tem várias amantes, vai deliberadamente ao encontro de uma conselheira amorosa para aprender sobre o amor, como se o resgate desse conhecimento pudesse ser a salvação do casamento dela e de sua própria vida. Além de apresentar a importância dos ritos de iniciação, essa professora das artes do amor defende que, para ser homem ou mulher, é preciso vivenciar os ritos de iniciação, e demonstra que os ritos são fundamentais tanto para vida individual como para a vida em comunidade, demarcando importantes etapas da vida.

A fala da especialista em amor, procedente do norte de Moçambique, é registrada de forma oralizada, da maneira como Rami ouve o que ela diz “[...] Ela diz: **pons dias. Poas vintas. Acrateço** a sua **breferencia bor esda** escola. Troca o d por t, ela é do norte, é macua esta minha conselheira” (CHIZIANE, 2004, p. 33, grifo nosso). Inscrever no texto a variação linguística do norte, por meio dessa personagem, além de marca de resistência do povo do norte contra o colonialismo que impôs o português como língua oficial é mais um recurso da autora que remete sua narrativa a uma história para ser contada em voz alta e que traz para o leitor uma nova sonoridade. Além disso, a descrição de como a conselheira do amor fala, evidencia que a voz está atrelada a uma *performance*: “[...] e ela fala como quem canta. Move-se como quem dança. Respira como quem suspira. (CHIZIANE, 2004, p.34).

A conselheira do amor conjuga voz e gestos para falar sobre o amor e principalmente para ensinar estratégias e técnicas para encantar o parceiro aos recorrem aos seus conselhos. O domínio do corpo e de voz que a conselheira apresenta assim como suas explicações sobre prazer sexual convencem Rami que as mulheres do sul ficaram de fato em desvantagem se comparadas com as mulheres do norte pois ao invés da arte de amor em que as mulheres eram iniciadas na puberdade, Rami conclui: “Andei a aprender coisas que não me servem para nada. Até escola de ballet eu fiz – Imaginem! Apreendi todas aquelas coisas das damas europeias, como cozinhar bolinhos de anjos, bordar, boas maneiras, tudo coisa da sala. Do quarto nada!” (CHIZIANE, 2004, p.44). Essa reflexão só foi possível quando a protagonista se propôs a pesquisar que qualidades suas rivais do norte apresentavam que as tornavam as preferidas de seu marido. Rami ao descobrir que norte as mulheres aprendiam sobre amor também quis ter aulas sobre este assunto e só então, em contato com aquela nova realidade passou a se revoltar com o tipo de

ensinamento que os colonizadores passaram a impor no sul do país como preparatório para o casamento.

A partir das análises apresentadas sobre aspectos e/ou elementos relacionados a oralidades nas três obras estudadas foi possível apreender o legado das oralidades na constituição identitária das respectivas protagonistas. A afro-brasileira Ponciá e a moçambicana Rami muito se deslocaram em seus territórios. Ponciá migrou de seu pequeno povoado para a cidade e retornou ao seu lugar de origem algumas vezes. A personagem afro-brasileira se deslocou também pela memória, revisitando histórias, cantos e ritos que ouviu desde menina em busca de preencher o vazio que ela sentia por não se perceber como gente: “[...] se sentia sem nome. Sentia-se ninguém.”(EVARISTO, 2003, p. 19). Por ter vivido no período que sucedeu a abolição da escravatura, Ponciá ansiava por se reconhecer como pessoa livre e digna de ser vista como cidadã e acreditava ter chances de trabalho na cidade por sabe ler e ter disposição para o trabalho.

Rami, por sua vez, percorreu o norte de Moçambique em busca das amantes do marido. Pelo trânsito de idas e vindas entre o sul e o norte de seu país a personagem passa a refletir sobre os impactos da colonização no sul do país e começa a resistir a elementos culturais que foram impostos como o casamento monogâmico, visto que descobre que seu marido mantém amantes e se decepciona pois entende que a poligamia como um sistema cultural, confere direitos e deveres a todos os envolvidos enquanto um casamento monogâmico em que o marido não é fiel, causa sofrimento e prejuízos tanto à esposa quanto às amantes e filhos, que o homem possa ter.

A situação de esposa traída a faz pensar especialmente sobre as consequências de uma cultura ser imposta sobre outra e se mostra interessada em resgatar elementos da sua cultura ancestral que ela passa a considerar mais coerente se comparada com a situação que ela estava vivendo. Sua identificação com os valores da poligamia a coloca entre as tradições e a modernidade e a incentiva a conhecer melhor valores das tradições africanas dos quais ela havia sido privada pelo processo da colonização.

Já a terceira protagonista, a afro-americana Celie, a princípio, passou boa parte de sua vida confinada em sua residência, em uma área rural do sul dos Estados Unidos. Sua reaproximação com o legado oral da África acontece via sua irmã que viveu quase trinta anos como missionária na África. Celie, no entanto, ao se comunicar em *black English*

inclusive em correspondências que inicialmente endereçava a Deus já mostrava um importante traço de sua herança africana.

Conhecer a história da África escritos por historiadores africanos e ouvir histórias daquele continente pelos próprios nativos proporcionaram a Nettie, irmã de Celie, melhorar a sua autoestima por ter acesso a uma visão de África diferente da que estava acostumada nos Estados Unidos, por isso ela repassa para Celie tudo que vai aprendendo sobre África:

Você sabia que existiam **grandes cidades** na África **maiores** que Milledgeville e até Atlanta, milhares de anos atrás? Eu os egípcios que construíram as pirâmides e escravizaram os israelitas eram pretos? Que a Etiópia sobre a qual nós lemos na Bíblia era antigamente a África toda? (WALKER, 1986, p. 151, grifo nosso)⁹¹.

Naquele momento Nettie estava orgulhosa do que vinha descobrindo e acreditava que aquele conhecimento poderia fortalecer outros afrodescendentes e prossegue argumentando que os negros também não podem ser homogeneizados dizendo: “Ah, Celie neste mundo tem pessoas pretas que querem que a gente aprenda! Querem que a gente enxergue as coisa com clareza. Nem todos são maus como Papai e Albert.”⁹² (WALKER, 2003, p.152). Essa passagem mostra que a vida privada pode ser mais opressora que a vida pública, pois Celie e Nettie foram assediadas sexualmente pelo próprio padastro no seu próprio lar e só conseguiram conhecer a liberdade longe dele e quando Nettie corrige seu julgamento generalizante de que homens pretos são maus o faz baseada em outros homens negros que vem a conhecer desde que saiu da casa de seu padastro.

Em relação às oralidades identificadas e selecionadas na obra *Niketche: uma história de poligamia* destaca-se a presença de muitos provérbios. Esses se encontram tão bem articulados na narrativa que muitos passam despercebidos para um leitor desatento ou mesmo para estudiosos em uma primeira leitura. Ao identificá-los, porém, compreende-se a força didática de ensinar prazerosamente ao se valer deste saber popular. Conhecer as tradições orais africanas previamente pode evitar julgamentos preconceituosos contra a prática de inserir provérbios, pois, na educação formal brasileira, ensina-se a evitar o uso de fórmulas e provérbios na escrita. Importa frisar, no entanto, que Rami usa muitos

⁹¹ Did you know there were great cities in Africa, greater than Milledgeville or even Atlanta, thousands of years ago. That the Egyptians who built the pyramids and enslaved the Israelites were colored? That Egypt is in Africa?(WALKER, 2003, p.132)

⁹² “Oh, Celie, there are colored people in the world who want us to know! Want us to grow and see the light! They are not all mean like Pa and Albert.”(WALKER, 2003, p.132)

provérbios no seu cotidiano, porém muitos desses são de origem bíblica atestando o quanto assimilou da cultura cristã pelo colonialismo no sul, onde residia.

Chiziane, como contadora de histórias, é uma grande representante da prática cultural oral africana, seja pelo vasto repertório de ditados populares que conhece e traz ludicamente para seu texto, algumas vezes apenas citando, outras, completando-o, ou fazendo reelaborações por complementações ou adaptações, ou ainda pelo conhecimento de mitos e lendas que também permeiam sua narrativa. Além destes recursos, observa-se que a escritora prefere frases curtas e um estilo de narrativa que se assemelha à língua falada, como se tornou evidente no registro da variação linguística do norte de Moçambique para caracterizar a conselheira de amor. Além dessa variedade linguística, destaca-se também o glossário de quarenta e quatro termos bantos que integram o romance, cuja cópia pode ser conferida no Anexo C.

O estudo das oralidades presentes nas obras *A cor púrpura*, *Ponciá Vicêncio* e *Niketche: uma história de poligamia* põe em evidência que a escrita desses romances preserva narrativas compatíveis com o que a crítica literária ocidental classifica como lendas, contos, mitos, fábulas etc. A base dessas muitas histórias que se encaixam ao eixo da narrativa principal apresenta, no entanto, reminiscências das tradições orais. Nas obras estudadas, a tradição de narrar mantém a sua força, revelando um rico patrimônio cultural que expressa costumes, valores e memória, que são repassados de geração para geração.

Por meio da textualização de diferentes expressões de oralidades que servem como ensinamento, argumento ou conselho, essas narrativas difundem o valor da palavra verbalizada na cultura africana preconizada por Hampaté Bâ (1982), capaz de garantir e preservar conhecimento, graças à sua energia vital que possui capacidade de criar e transformar o mundo.

As análises das epígrafes, dedicatórias, provérbios, onomatopeias, variedades linguísticas e histórias encontradas nas três obras ilustram a relação de continuidade da tradições orais africanas com as literaturas africanas ou de matrizes africanas defendidas por Leite (2012) como preservação da cultura ancestral africana. Todo esse repertório oral que ensina sobre tradições africanas proporciona as três protagonistas resgatar importantes conhecimentos para que Nas três obras estudadas, a voz e a letra se encontram muito bem articuladas, não apenas a palavra proferida, mas muitos sons são representados via cantos, onomatopeias e outros recursos, convocados para transmitir ensinamentos pela escuta,

valorizando a experiência e a cacimba de conhecimentos que se preenche e se reparte principalmente de boca a ouvido.

3 MULHERES NEGRAS, ARTES E OFÍCIOS

Nas três obras literárias que compõem o corpo desta tese, as protagonistas se distinguem por artes e/ou ofícios que são marcas importantes nas suas constituições identitárias e, portanto, instigam a investigação.

Em *A cor púrpura* é destacada a arte e o comércio da costura, pois costurar foi a atividade que propiciou Celie abandonar o perfil subalterno e assumir as rédeas de sua vida; no segundo romance, *Ponciá Vicêncio*, a personagem de mesmo nome apresenta uma conexão especial com a modelagem do barro, arte ancestral que aprendeu com a mãe e em *Niketche: uma história de poligamia*, o ofício que mais se destaca entre as personagens femininas é o comércio de roupas e bebidas, ainda que também sejam mencionados serviços de salão de beleza. Maria Rami, a protagonista desta narrativa, é uma das mulheres que consolida sua autonomia através de suas habilidades comerciais.

Os ensaios *In search of our mothers' gardens* [À procura dos jardins de nossas mães], de Alice Walker (1983), e *O Narrador*, de Walter Benjamin (1987), servem de suporte para a análise do papel da arte e/ou ofícios na vida de Celie e Ponciá, respectivamente, enquanto a obra *Quilts and Women's Culture* [As colchas de retalhos e a cultura das mulheres], da historiadora norte-americana Elaine Hedges (1980), traz fundamentação histórica sobre essa prática tradicional.

Já as análises sobre a arte do barro terão o subsídio do estudo *Arte y Barro: cerâmicas de África negra*, dos pesquisadores David Serra e Mercedes Taravilla (2007) e as atividades comerciais na obra *Niketche* serão analisadas com base nos estudos da historiadora Sheila de Castro Faria (2012), do economista ganês George Ayittey (2013), da socióloga Isabel Maria Casimiro (2005), dentre outros.

3.1 A COLCHA DE RETALHOS E A COSTURA EM A COR PÚRPURA

A habilidade de Celie como costureira surge na narrativa associada a outras inúmeras tarefas domésticas que a protagonista assume em seu lar. A primeira peça que ela produz é uma colcha de retalhos, confeccionada com o auxílio de Sofia, esposa de seu enteado. Já nesse primeiro trabalho Celie revela uma grande habilidade artística, que vai sendo consolidada no decorrer da narrativa:

Eu e Sofia trabalhamo na colcha. Tamo armando ela na varanda. Docí Avery deu um vestido amarelo velho pra retalho e eu trabalho no recorte sempre que eu posso. É um modelo bunito chamado **A escolha da Irmã**. Se a colcha ficar perfeita, quem sabe eu dou pra ela. (WALKER, 2003, p. 71, grifo nosso).⁹³

Pelo relato de Celie, observa-se que a confecção dessa colcha se deve ao trabalho feminino conjunto de reunir tecidos, cortar os retalhos no formato desejado e juntar as peças. As artesãs seguem um modelo, inclusive com um título significativo que dá destaque à afetividade e parceria entre mulheres, a sororidade [*sisterhood*], enfatizada por grupos feministas. Percebe-se também o prazer, o cuidado e a preocupação de Celie com a perfeição da obra.

Elaine Hedges (1980), autoridade norte-americana em estudos sobre história da mulher e sobre o feminino, ressalta que as artes de bordar e costurar são práticas universais, que através dos tempos vêm sendo desenvolvidas por mulheres de diferentes classes, etnias e países e acrescenta que, antes da era da manufatura têxtil, a sociedade dependia dessas artes das mulheres para a confecção do enxoval das famílias, mas adverte que a costura era delegada às mulheres como trabalho produtivo para uso diário. Destaca, porém, que sempre que havia tempo e energia suficiente as mulheres transformavam essa obrigação em tarefa criativa, buscando efeitos estéticos.

Hedges (1980) complementa afirmando que as artes de bordar e costurar eram os ensinamentos autorizados às mulheres quando lhes era negado frequentar escolas, fosse para aprender a ler ou para ter acesso a melhores profissões. Isso ocorreu com as mulheres negras do sul dos Estados Unidos antes da Guerra Civil, quando não tinham acesso à escolarização. Naquela época só restava a elas as artes da jardinagem, do canto, ou dos *quilts* [colchas de retalhos].

Como lembra a historiadora acima citada, a arte de produzir colchas a partir da costura, que une diferentes tipos de retalhos, é muito antiga e foi introduzida na Europa por meio das Cruzadas. Ela relata que tanto egípcios quanto chineses e persas já dominavam essa arte. Nos Estados Unidos, tal arte desenvolve-se desde o período colonial até os dias atuais, transformando-se em uma reconhecida manifestação artística tipicamente feminina.

Na obra *A cor púrpura*, a confecção de colchas, como já mencionado, é desempenhada especialmente por Celie, que fica encantada com um *quilt* que desenvolve

⁹³ Me and Sofia work on the quilt. Got it frame up on the porch. Shug Avery donate her old yellow dress for scrap, and I work in a piece every chance I get. It a nice pattern call Sister's Choice. If the quilt turn out perfect, maybe I give it to her,[...] (WALKER, 2003, p.58).

com o auxílio da nora Sofia, a quem por fim decide doá-lo: “No último momento eu resolvi **dar a colcha de retalho pra Sofia**. Eu num sei como será a casa da irmã dela, mas a gente **tá tendo um clima bem frio** mesmo de uns tempo prá cá. Pelo queu sei, ela e **as crianças vão ter de dormir no chão**. (WALKER, 2003, p.81, grifo nosso).⁹⁴ O *quilt* fica para Sofia, que estava se separando do marido e seguia com os filhos para a casa de uma de suas irmãs durante uma época de inverno rigoroso, demonstrando a consciência de Celie da importância da peça para a família de Sofia.

Ainda segundo Elaine Hedges (1980), a produção de colchas de retalhos nos Estados Unidos surgiu exatamente a partir da necessidade de produzir cobertas para a família, em uma época de muita escassez de tecido, já que no início da colonização, séculos XVII e XVIII, os tecidos tinham que ser importados. Essa escassez de tecido tornava qualquer retalho valioso e digno de ser guardado. A prática de confeccionar as colchas também era considerada grande oportunidade para as mulheres se esmerarem no ofício da costura. Para preparar as três camadas de tecidos sobrepostos que caracterizam os *quilts*, as costureiras precisavam praticar pontos de costura bem diversos, já que cada uma das camadas da colcha demanda um tipo de ponto.

A historiadora lembra, também, que mesmo que a costura e o bordado tenham surgido como mais uma obrigação para a mulher, desde o princípio “as mulheres gastavam tempo e cuidado na confecção de ‘*quilts*’ além do necessário para fins apenas utilitários” (HEDGES, 1980, p. 14, tradução livre).⁹⁵ Os retalhos não eram unidos aleatoriamente: havia interesse e preocupação com a harmonia, estética, jogo de cores, efeitos de texturas, formação de desenhos e/ou histórias nessa confecção. Ela explica que o arranjo dos retalhos remendados na camada de cima da colcha permitia muitas combinações.

O *layout* da colcha era formado a partir de uma peça central de retalho, que seria tomado como ponto de partida para que os demais fossem a ele costurados. Ela compara a arte de escolher e juntar os retalhos com a arte de pintar, já que um *quilt* pode conter 30.000 pedaços de tecido com tamanhos pré-determinados. Acrescenta ainda que existem padrões de desenhos transmitidos de geração para geração. Alguns modelos são reconhecidos por um título, porém a autoria permanece anônima. No romance de Walker,

⁹⁴ At the last minute I decide to give Sofia the quilt. I don’t know what her sister place be like, but we been having right smat cold wether long in now. For all I know, she and the children have to sleep on the floor. (WALKER, 2003, p.67).

⁹⁵ [...] women expended time and care on the making of quilts beyond their utilitarian purpose. (HEDGES, 1980, p. 14).

Celie e Sofia estavam produzindo um modelo de colcha chamado “A escolha da irmã”, seguindo a tradição.

Para Hedges (1980), outro ganho decorrente da prática de mulheres de qualquer etnia se reunir para costurar é que isso possibilitava a troca de experiências, de reflexões coletivas e mesmo de discussões políticas. Ela menciona que, por volta de 1845, em Nova York, a feminista norte-americana Susan B. Anthony começou a falar sobre igualdade de direitos para mulheres, ao se reunir com outras senhoras para trabalhar na confecção de uma coberta e, muitas vezes, ao invés de livros ou pinturas, uma colcha de retalhos era o de que dispunham as mulheres operárias, brancas ou negras, para entreter os olhos, dar asas à imaginação, e participar de uma atividade que envolvia jogo e desafio.

As obras de Tony Morrison e Alice Walker, entre outras, registram essa atividade artesanal até o século XX. O conto *Everyday use* [*Uso diário*], de Alice Walker (1979), por exemplo, tem como motivo central uma colcha de retalhos e aborda negociações culturais nas formações identitárias a partir do contraste entre duas irmãs afro-americanas.

Em *A cor púrpura*, se a arte da costura começa com uma colcha de retalhos, é a partir da confecção de uma calça comprida (que a cantora Docí incentiva Celie a fazer e a usar), que a protagonista acaba por demonstrar habilidade, gosto e criatividade para a costura, conforme é expresso por ela: “Desde que a gente começou a fazer **calça** lá em casa, eu num fui mais capaz de parar. Eu **mudo** o tecido, **mudo** a estampa, **mudo** o cois, **mudo** o bolso. Eu **mudo** a barra, **mudo** o tamanho da perna.”⁹⁶ (WALKER, 1986, p. 235, grifo nosso). Apesar de Celie ter-se tornado especialista em calças compridas, não se trata de uma costura automática seguindo sempre um mesmo modelo. Observa-se a recorrência do verbo “mudar” no trecho em destaque, o que atesta que ela prima pela criatividade e inovação, ao mesmo tempo em que sinaliza as mudanças constantes que a personagem estava vivendo.

Então, é também por meio da costura como produção criativa, que envolve planejar, estudar o perfil do cliente e a escolha do tecido, que se dá a (re)construção da identidade de Celie, que passa a somar às experiências que vinha vivendo a crescente consciência de seu potencial criativo e empreendedor. Incentivada por Docí, Celie, que já costurava para a família, torna-se uma artesã com loja própria, para oferecer aos clientes

⁹⁶ Since us started making pants down home, I ain't been able to stop. I change the cloth, I change the print, I change the waist, I change the pocket. I change the hem, I change the fullness of the leg. (WALKER, 2003, p. 211).

atenção personalizada. A nova profissional da costura passa a produzir prioritariamente calças compridas de diversos modelos, confeccionadas sob medida.

Através da autonomia que a costura lhe confere, Celie cresce como pessoa, desenvolve uma autoestima positiva, demonstra satisfação pessoal, ascende socialmente, e transforma-se em empresária do ramo de vestuário: “Calças Populares Ilimitada. Avenida Docí Avery Memphis, Tennessee”.⁹⁷ (WALKER, 1986, p. 237). Registra essa evolução em uma das cartas que encaminha à irmã: “ Eu tô tão feliz. Eu tenho **um amor**. Eu tenho **um trabalho**. Eu tenho **dinheiro, amigos e tempo**”.⁹⁸ (WALKER, 1986, p.238, grifo nosso).

Por meio dessa frase Celie expressa a completude no campo profissional e pessoal. Ao assumir a costura como seu dom e profissão, ela passa a utilizar sua força produtiva em benefício próprio. Trabalhadora ela sempre havia sido. Durante toda a narrativa Celie trabalhava, porém era sempre explorada, sendo subtraída até mesmo de tempo, pois estava sempre cuidando dos outros e vivendo para os outros, sem condições de cuidar de si, nem da própria aparência.

Celie vai desconstruindo o sentimento de inferioridade que lhe fora imposto, primeiramente pelo padrasto e depois pelo marido. Desvencilha-se dos grilhões que a prendiam, já ciente de que todas as verdades que tentaram lhe impor não eram as suas verdades. Aprende a confiar em si e vai encontrando seu próprio caminho. As palavras que o marido usava para humilhá-la deixam de atingi-la. Conquista sua própria voz e assume a posição de sujeito de sua vida, disposta a não mais calar-se nem permitir que outros ditem o que deve fazer.

Os questionamentos presentes no ensaio *In search of our mothers' gardens*, de Alice Walker (1983), colaboram para a compreensão do desenvolvimento e afirmação de Celie por meio da arte. Nesse ensaio, a autora se pergunta “o que significaria para uma mulher negra ser artista no tempo das nossas avós”⁹⁹ e ela própria diz que essa é “uma pergunta com uma resposta cruel o suficiente para paralisar o sangue”.¹⁰⁰ (WALKER, 1983, p. 233, tradução livre), frase que se justifica pelo fato de que, durante a escravidão, em particular, as dificuldades enfrentadas pelos africanos e seus descendentes eram desumanas, sendo que as mulheres negras escravizadas sofriam barbáries iguais e até

⁹⁷ Folkspants, unlimited, Sugar Avery Drive. Memphis, Tennessee. (WALKER, 2003, p.214).

⁹⁸ I am so happy. I got love, I got work, I got money, friends and time. (WALKER, 2003, p.215).

⁹⁹ What did it mean for a black woman to be an artist in our grandmothers' day? In our great-grandmothers's day? (WALKER, 2003, p.233).

¹⁰⁰ It is a question with an answer cruel enough to stop the blood. (WALKER, 2003, p. 233).

mesmo piores do que as impostas aos homens. Alice Walker (1983) problematiza a maneira como os negros escravizados foram impedidos de exercer a criatividade e a arte, essenciais à natureza humana.

Para a autora, proibir a manifestação artística é uma extrema violência que, de certa forma, ainda impacta os afrodescendentes nos dias atuais. Walker, no entanto, elege destacar esta questão nas vivências das mulheres negras, retomando o ensaio *A room of one's own* [Um teto todo seu], no qual Virginia Woolf argumenta que, para escrever, a mulher precisa ter um espaço próprio e independência financeira. Alice Walker então enfatiza que, se uma mulher branca carecia de um quarto próprio como condição mínima para criar, que chances artísticas poderia ter uma mulher negra como Phillis Wheatley¹⁰¹ que, como escrava, não era dona nem mesmo de seu corpo?

Walker (1983) denuncia veementemente a subtração das potencialidades e vocações artísticas das africanas no processo de objetificação que sofreram, porém defende que as mesmas dificuldades que as amordaçaram e muitas vezes as assassinaram fizeram com que encontrassem estratégias para expressar sua força imaginativa e criativa. A autora conclui que as negras escravizadas canalizaram essas forças para as artes do dia a dia como culinária, costura, jardinagem e contação de histórias, dentre outras. Walker acredita que elas se salvaram da loucura ao encontrar essas alternativas para se expressarem artisticamente e transmitirem suas histórias de resistência.

Walker (1983, p. 237) lembra que as mulheres negras são chamadas, no folclore que tão apropriadamente identifica seu status na sociedade, de “as mulas do mundo”¹⁰², porque elas foram “incumbidas dos encargos que todos se recusaram a carregar”¹⁰³. Além dos vários apelidos pejorativos e degradantes que foram ou são usados para designar a mulher negra, ela é com frequência incompreendida e explorada, inclusive na família: “Quando suplicamos por compreensão, os nossos anseios são distorcidos. [...] Quando pedimos amor, nos foram dados filhos.”¹⁰⁴ (WALKER, 1983, p. 237). Walker evidencia o silenciamento das mulheres negras pela prática de ignorá-las. A autora denuncia ainda a invisibilidade das mulheres negras, ignoradas em sua essência humana e impedidas de usarem seus dons criativos:

¹⁰¹ Phillis Wheatley, primeira poeta, escrava afro-americana, a ter um livro publicado nos Estados Unidos. (WALKER, 1983).

¹⁰² “the mule of the world”. (WALKER, 1983, p. 237)

¹⁰³ We have been handed the burdens that everyone else refused to carry. (WALKER, 1983, p.237).

¹⁰⁴ When we have pleaded for understanding, our character has been distorted, [...]. When we have asked for love, we have been given children. (WALKER, 1983, p. 237)

Em suma, mesmo os nossos dons mais óbvios, nossos trabalhos de fidelidade e amor têm sido empurrados por nossas goelas abaixo. Ser artista e ser negra, ainda hoje, nos reduz em muitos aspectos, em vez de nos elevar: **e mesmo assim, artistas seremos.** (WALKER, 1983, p. 237, grifo nosso, tradução livre).¹⁰⁵

Walker reitera que, independentemente de qualquer força contrária, as mulheres negras continuarão resistindo. Ela ressalta que, se as mulheres foram capazes de, ano após ano, século após século, encontrar um jeito de canalizar sua força de criação artística nas atividades do cotidiano que lhes eram permitidas, não será agora, quando vêm conquistando novos espaços, que vão se deixar abater. Seguirão criando. Para chamar a atenção para a potencialidade da capacidade artística das mulheres negras ela provoca:

[...] Considere, se você pode suportar a imaginar, **o que poderia ter sido o resultado se cantar, também, tivesse sido proibido por lei.** Ouça as vozes de Bessie Smith, Billie Holiday, Nina Simone, Roberta Flack, e Aretha Franklin, entre outras, e imagine aquelas vozes amordaçadas para a vida. Então você poderá compreender a vida das nossas “loucas”, “Santas” mães e avós. A agonia de vida das mulheres que poderiam ter sido poetisas, romancistas, ensaístas e contistas, que morreram com seus reais dons sufocados dentro delas. (WALKER, 1983, p. 234, grifo nosso).¹⁰⁶

A autora nos conclama para que pensemos o quanto teríamos perdido se o canto também tivesse sido proibido às mulheres negras, como o foram tantas outras artes. Ao elencar renomadas divas negras da música, denuncia que cantar foi uma das poucas manifestações artísticas permitidas às negras. Destaca que, se as negras tivessem tido chances de expressar seus dons artísticos, mais e mais artistas negras teriam se distinguido em outras áreas além da música.

Como também ressaltou a atriz Viola Davis, em 20 de setembro de 2015, em seu discurso ao vencer o prêmio de melhor atriz no Emmy: “E deixe-me dizer uma coisa, a única coisa que separa as mulheres negras de qualquer outra pessoa é oportunidade.”¹⁰⁷

¹⁰⁵ In short, even our plainer gifts, our labors of fidelity and love, have been knocked down our throats. To be an artist and a black woman, even today, lowers our status in many respects, rather than raises it: and yet, artist we will be. (WALKER, 1983, p. 237).

¹⁰⁶ [...]Consider, if you can bear to imagine it, what might have been the result if singing, too, had been forbidden by law. Listen to the voices of Bessie Smith, Billie Holiday, Nina Simone, Roberta Flack, and Aretha Franklin, among others, and imagine those voices muzzled for life. Then you may begin to comprehend the lives of our “crazy”, “Sainted” mothers and grandmothers. (WALKER, 1983, p. 234).

¹⁰⁷ Até 2015, na história de 67 anos dos Emmy Awards, só mulheres brancas haviam sido agraciadas com esta premiação. Viola Davis denuncia que, se, em todo este tempo não havia acontecido de uma mulher negra

Esse desabafo denuncia que o fato de ter sido a primeira negra a vencer esse prêmio não é por falta de ótimas atrizes negras, mas antes por falta de bons papéis e roteiros para essas atrizes. Enfim, as mulheres negras como quaisquer outras pessoas, merecem visibilidade, voz e oportunidades para expressarem também suas artes, seja na música, cinema, teatro, literatura etc.

Em *A cor púrpura*, Celie teve a oportunidade de ter seu espaço privado, o lar, compartilhado com Sofia e Docí, mulheres que tinham tido outras vivências e experiências, além de terem tido a chance de aprender sobre a África e sua origem, através das cartas que recebeu de sua irmã Nettie. Celie teve ainda chances de crescimento pela interação com mulheres que tiveram vivências mais positivas ou emancipatórias antes dela própria, como sua irmã Nettie, que prosseguiu estudando e foi ser missionária na África; Sofia, oriunda de uma família de mulheres fortes e independentes e Docí, cantora que fazia sucesso cantando *blues* em clubes e bares e havia se tornado uma reconhecida profissional graças à arte de cantar, sendo admirada, desejada e bem remunerada por seus shows.

Em contrapartida, em alguns momentos, Docí sofria preconceito por parte da sociedade exatamente por ser artista e sentir-se livre para fazer suas escolhas. Ao apaixonar-se por Celie, viveu intensamente aquele amor, porém em suas turnês artísticas vivenciou outras paixões, inclusive com um rapaz bem mais jovem do que ela. Além de ser a primeira a reconhecer os dons artísticos de Celie para a costura e lhe dar todo o apoio para que passasse a se dedicar a essa atividade como profissional, Docí é ainda responsável por descobrir o talento para a música de Mary Agnes, segunda mulher do enteado de Celie. Mary Agnes é mais uma personagem desta narrativa que se reconstrói e conquista autonomia, dinheiro e fama através da arte, no seu caso cantando blues¹⁰⁸, gênero musical de muito destaque na formação afro-americana.

Concordando com Walker (1983), é possível afirmar que o potencial criativo de Celie, como a de outras mulheres negras, encontra suas raízes na espiritualidade que, como defende a autora, é a base da arte. A criatividade de Celie mostra-se desde o início quando, proibida de contar a quem quer que fosse sobre o abuso sexual que estava sofrendo, decide

ganhar, não era por falta de grandes atrizes negras, mas sim pela falta de bons papéis, já que para as negras em geral só restam papéis secundários ou estereotipados. (Folha de São Paulo Online: Ilustrada, 21 set 2015)

¹⁰⁸ Sobre a relevância do jazz e do blues na cultura negra e na história da música dos Estados Unidos, ver JONES, LeRoi, *Blues people: the Negro experience in white America and the music that developed from it*. New York: Morrow Quill Paperbacks, 1963. Sobre a música das mulheres negras e sua presença na literatura daquele país, confira: COBO PIÑERO, María Rocío. *Sonidos de la diáspora: blues y jazz en Toni Morrison, Alice Walker y Gayl Jones*. Sevilla, España: ArCiBel, 2015

escrever e, como não pode contar a ninguém, escolhe Deus como seu destinatário. Celie, no início da narrativa, pode ser comparada às negras escravizadas descritas por Walker: “[...]criaturas tão abusadas e mutiladas no corpo, tão apagadas e confusas pela dor, que elas se consideravam indignas até de ter esperanças.”¹⁰⁹ (WALKER, 1983, p.232).

Para a autora, a estratégia de resistência dessas mulheres para suportar o martírio dos corpos foi a sublimação pelo imaginário, separando o corpo da mente e mantendo sua criatividade direcionada às atividades do cotidiano, como Celie também o fazia. Aos poucos Celie passa a compreender que tem direitos como qualquer outra pessoa. Descobre também sua força espiritual por meio da harmonia com as forças próprias da cosmovisão africana que ela aprende com Docí Avery, sua amada. Ela deixa de endereçar cartas a Deus e as dedica à natureza, em sintonia com a religiosidade das tradições africanas. Com Docí, a protagonista também conhece o amor e o prazer sexual, torna-se mulher de fato, passa a conhecer seu corpo, suas limitações, seus desejos e alcança ainda a dignidade por meio de uma atividade profissional.

Ao longo da narrativa, Celie passa por deslocamentos geográficos, primeiramente muda-se da casa do padrasto para a do marido; depois vai embora dali para viver com Docí Avery; mas posteriormente retorna, e todos esses movimentos são permeados por questões relacionadas a poder, a opressão do homem sobre a mulher, do Estado contra o negro (no episódio da prisão da nora Sofia), e a luta contra esse poder, contra essa opressão e por reconhecimento.

Assim, ela passa a reconhecer seus interesses e o que a motiva na vida a partir de suas próprias escolhas. Seu processo de emancipação flui, principalmente porque ela já trazia dentro de si o potencial da criatividade pois quando adolescente já demonstrava o dom para manejar a tesoura cortando o cabelo das pessoas da família. Desenvolveu a arte da costura através das colchas de retalho que fazia. Mais tarde tornou-se especialista em corte e costura de calças compridas e prosperou como empresária nesse ramo.

Assim como Celie, Ponciá Vicêncio também se caracteriza por um dom artístico, que será abordado no próximo subitem.

¹⁰⁹ “[...]creatures so abused and mutilated in body, so dimmed and confused by pain, that they considered themselves unworthy even of hope.” (WALKER, 1983, 232).

3.2 A ARTE DE MODELAR O BARRO EM PONCIÁ VICÊNCIO

Considerando a potência da arte do barro na formação identitária da personagem Ponciá Vicêncio, no romance homônimo de Conceição Evaristo, serão apresentadas algumas breves considerações históricas sobre essa arte tradicional no Brasil e na África, para subsidiar as análises desenvolvidas.

A tradição ceramista, segundo Hill et al (2001), ao contrário da renda de bilros e outras práticas artesanais que se desenvolveram no Brasil, não chegou a nosso país com os portugueses, nem veio exclusivamente na bagagem cultural dos escravos. Quando Pedro Álvares Cabral aportou por aqui, os índios já tinham firmado a cultura do trabalho de peças utilitárias em barro. Ao instalarem as primeiras olarias, os colonizadores portugueses não introduziram as atividades de moldar a argila, mas foram os responsáveis por estruturar e concentrar a mão de obra para essa produção.

A partir de então, o processo rudimentar que os índios praticavam sofreu modificações com as instalações de olarias nos colégios, engenhos e fazendas jesuíticas, onde eram produzidos, além de tijolos e telhas, louça de barro para consumo diário. Ainda segundo os autores supracitados, muitos dos africanos que aqui chegaram como escravos tinham conhecimento anterior sobre essa arte e amalgamaram sua experiência de moldar o barro com as práticas e materiais que aqui encontraram. Portanto, a arte da confecção de objetos de barro, também conhecida como cerâmica popular, é muito difundida por todo o Brasil.

Lalada Dalglish (2004), professora de cerâmica do Instituto de Artes da UNESP, ressalta o Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, como um dos grandes centros dessa produção, e explica que se trata de uma região com vasta riqueza cultural, com traços remanescentes da cultura indígena e da cultura negra. O Vale do Jequitinhonha está situado no nordeste de Minas Gerais. É uma área extensa, com 79 mil km² e está dividido nas microrregiões: alto, médio e baixo Jequitinhonha, sendo que mais de dois terços de sua população vive na zona rural. Por ser rica em memórias preservadas em músicas, contadores/as de história e pela arte do barro, toda essa região tem atraído muitos pesquisadores de diferentes áreas.

Em 2013, o produtor Fernando Machado e o fotógrafo Maurício Nahas percorreram o Vale do Jequitinhonha a fim de retratar a arte e vida das ceramistas da região. Nahas menciona que a região já foi apelidada de Vale da Miséria por ter sido

marcada por desemprego, pobreza, seca e alcoolismo, mas que vem vencendo esse estigma, especialmente em decorrência da riqueza cultural da região, que tem impulsionado o turismo. Ele relata que a maioria dos produtores de cerâmica são mulheres, destaca esse trabalho artesanal como uma alternativa de sustento para a população local, e conta que “a sociedade é matriarcal e o processo da arte é passado de forma oral, já que a maioria é semianalfabeta” (NAHAS, 2015), explicando que os homens migravam para trabalhar em usinas e as mulheres ficavam fazendo cerâmica. Essa organização familiar descrita por Nahas, de certa forma lembra a vivência representada no romance *Ponciá Vicêncio*. O povoado negro descrito nesta narrativa remete a Minas Gerais, especialmente pelos cantos vissungos mencionados e ainda por ser terra natal da autora, Conceição Evaristo, em cujo romance as mulheres trabalham na vila, enquanto os homens continuam a trabalhar na fazenda do antigo senhor de escravos e, por isso, as donas de casa têm maior autonomia, situação essa que leva Ponciá a acreditar que as mulheres mandavam nas famílias. No caso do núcleo familiar de Ponciá, há ainda o fato de mãe e filha produzirem e venderem utensílios de barro. Como a Vila Vicêncio era um povoado criado no período pós-abolição e formado por muitos africanos e seus descendentes, presume-se que sua população mantinha tradições africanas relacionadas à arte de modelar o barro, que também era bastante praticada naquele continente.

David Serra e Mercedes Taravilla (2007), especialistas em arte africana, na obra *Arte y Barro: cerâmicas de África negra*, confirmam que a cerâmica africana existe há vários milênios, sendo essa técnica conhecida pelos africanos desde o milênio IX a.C., que a progressiva fixação dos povos os levou a criar vasilhas e contentores para guardar grãos e líquidos e que eles encontraram no barro um dos primeiros recursos para essa produção. Acrescentam que a cerâmica africana reflete um saber/fazer transmitido de geração a geração e que essa arte caracteriza-se por ser totalmente manual, utilizando técnicas bem rudimentares. A cerâmica é parte fundamental da herança artística do continente africano, embora as vasilhas e objetos de barro muitas vezes não sejam devidamente valorizados, mas os pesquisadores defendem que tais utensílios são obras de arte cujas formas e estilos dependem de sua origem e função.

Além de tratar-se de uma arte funcional, “a cerâmica africana também constitui um testemunho da história das culturas que a criaram.” (SERRA; TARAVILLA, 2007, p. 3). Esses autores sublinham a importância das peças produzidas com esse material, as quais foram descobertas junto a outras relíquias nas proximidades do vale do rio Níger. Tais

peças lançaram luzes sobre as antigas civilizações do continente africano e são preservadas como documento histórico. Sobre a existência de diferenças entre as peças em barro modeladas por homem ou mulheres, explicam que:

Na África, a produção de cerâmicas comuns **é uma prerrogativa das mulheres**. Donas de casa controlam a criação de todo tipo de utensílios de uso doméstico que guardam com orgulho ao longo de toda sua vida. A elaboração de recipientes cerimoniais, ao contrário, fica a cargo dos varões. A razão deste privilégio deve-se ao fato de que apenas os homens são instruídos nos mistérios da esfera sagrada, habitada por incontáveis forças sobrenaturais. (SERRA; TARAVILLA, 2007, p. 6, tradução livre, grifo nosso).

A diferenciação entre a olaria doméstica, produzida pelas mulheres e a cerâmica ritual, que seria feita por homens, no entanto, não ocorre na totalidade dos países africanos. No continente africano, independentemente do gênero de quem cria e da finalidade do objeto moldado, a arte da cerâmica está atrelada a um forte simbolismo:

Na África, as cerâmicas propõem uma **metáfora da vida**. O processo de modelar o barro, assim como sua transformação pelo fogo **recorda o gesto criador dos deuses demiurgos presentes em diversos mitos fundadores**.[...] Se conta como as divindades deram forma ao universo e aos homens a partir da argila, como se tratasse da elaboração de uma vasilha.(SERRA e TARAVILLA, 2007, p. 5, tradução livre, grifo nosso)¹¹⁰.

Para Serra e Taravilla (2007), o simbolismo deve-se ao valor atribuído à criação com argila/ terra que, de acordo com as tradições africanas, é um recurso considerado fonte de toda a vida. As vasilhas de barro permanecem relacionadas a um elemento matriarcal tanto devido a suas formas arredondadas como por sua condição de contentor. Produzir vasilhas e peças a partir do barro é considerado uma arte de deuses criadores e símbolo da vida humana, por isso os autores defendem que a prática africana de criar com argila é uma modalidade artística dotada de uma dimensão espiritual que transcende a sua vocação prática:

¹¹⁰ En África, las cerâmicas proponen una metáfora de la vida. El proceso de modelado del barro, así como su transformación por el fuego recuerdan el gesto creador de los dioses demiurgos que recogen diversos mitos fundacionales. [...] se cuenta como las divinidades dieron forma al universo y a los hombres a partir de arcilla, como si de la elaboración de una vasija se tratara.(SERRA & TARAVILLA, 2007, p. 5)

A cerâmica, através de seus usos, formas e regras que sustentam sua criação, remetem a crenças ancestrais questionadas pelo recente processo de modernização das sociedades africanas. Belas e comovedoras, essas criações se alçam hoje como valiosos **objetos de memória**. (SERRA e TARAVILLA, 2007, p. 9, tradução livre, grifo nosso).¹¹¹

Apesar de, com a modernização das sociedades africanas, serem questionados o simbolismo e as crenças que envolvem o processo de produção artística da cerâmica, as peças produzidas nesse contexto de crenças ancestrais de criação divina firmam-se como importantes elementos de tradição.

Serra e Taravilla (2007) explicam que a importância atribuída ao barro deve-se à tradição dos africanos de cultuar a terra como sagrada. Devido a essa adoração pela terra, eles tomam muitas precauções antes de extrair o barro para suas produções. Segundo eles, para se trabalhar a terra é preciso “atrair a cumplicidade das forças sobrenaturais que, de acordo com numerosas crenças locais, habitam nela.”¹¹² (SERRA ; TARAVILLA, 2007, p. 7, tradução livre). Portanto o processo de criação com esse material está frequentemente relacionado ao sagrado.

No continente africano, também, contam-se muitas lendas e mitos que envolvem a criação do homem a partir do barro. Reginaldo Prandi (2003) registra uma versão que destaca Nanã, guardiã do saber ancestral, cuja força está ligada à água e relembra nossa ancestralidade mítica: *Nanã fornece a lama para a modelagem do homem*¹¹³. Conta-se que Olorum encarregou Oxalá de fazer o mundo e modelar o ser humano. O orixá tentou cumprir a missão a partir de vários recursos. Tentou fazê-lo de ar, de madeira, de pedra, de fogo, de azeite, de água, e até de vinho-de-palma, sem sucesso. Então Nanã Burucu veio em seu socorro. Apontou para o fundo do lago com seu cetro e de lá tirou um pouco de lama que deu a Oxalá. Oxalá, então a partir daquela lama criou o homem e povoou a Terra. Nanã forneceu a matéria do princípio, mas quer que o homem retorne à terra, quando morrer.

Muito do que se apreende a partir desses estudos sobre a arte do barro e do mito narrado, encontra ilustração em *Ponciá Vicêncio*, pois essa arte exerce um papel de

¹¹¹ La cerâmica, a través de sus usos, formas y las reglas que sostienen su creación, remiten a creencias ancestrales cuestionadas por el reciente proceso de modernización de las sociedades africanas. Bellas y conmovedoras, dichas creaciones se alzan hoy como valiosos objetos de memoria. (SERRA & TARAVILLA, 2007, p. 9).

¹¹² [...] atraerse la complicitad de las fuerzas sobrenaturales que, según numerosas creencias locales, habitan en ella. (SERRA & TARAVILLA, 2007, p. 7).

¹¹³ Texto completo no Anexo D

fundamental importância no cerne da construção identitária da protagonista. A personagem afro-brasileira Ponciá desde criança acompanhou o artesanato de barro desenvolvido por sua mãe, Maria Vicêncio: “A mãe fazia panelas, potes e bichinhos de barro. A menina buscava a argila nas margens do rio. Depois de seco, a mãe punha os trabalhos para assar num forno de barro também. As coisinhas saíam então duras, fortes, custosas de quebrar.” (EVARISTO, 2003, p. 21). Ponciá começou ajudando a mãe coletando a argila e aos poucos foi aprendendo aquela arte. Certo dia ela criou algo inusitado:

Ponciá Vicêncio **também sabia trabalhar muito bem o barro**. Um dia ela fez um homem baixinho, curvado, magrinho, graveto e com o bracinho cotoco para trás. A mãe **pegou o trabalho e teve vontade de espatifá-lo, mas se conteve, como também conteve o grito.**[...] A mãe andava com o coração aflito e indagador. **O que havia com aquela menina?** Primeiro andou de repente e com todo o jeito do avô... **agora havia feito aquele homenzinho de barro, tão igual ao velho.**(EVARISTO, 2003, p. 21, grifo nosso).

O destaque, nesse momento, recai na reação de Maria Vicêncio, que se assusta ao ver que a filha havia produzido um boneco de barro extremamente semelhante ao falecido Vô Vicêncio. A mãe de Ponciá surpreende-se com os detalhes da estatueta, especialmente o braço decepado igual ao do avô da menina, característica que Ponciá imitava desde que começou a andar, escondendo o braço para trás e que na época também causara espanto à mãe. A surpresa persistia: se sua filha “era tão pequena, tão de colo ainda quando o homem fez a passagem. Como Ponciá Vicêncio havia guardado todo o jeito dele na memória?” (EVARISTO, 2003, p. 22). Neste questionamento, destaca-se o poder excepcional da memória de Ponciá, que fora capaz de reproduzir em barro a figura de seu avô, que havia falecido quando ela era bebê, como então seria possível que se lembrasse dele com tantos detalhes?

Ao olhar a estatueta de barro, o pai de Ponciá reconhece nela seu próprio pai. Não apenas os traços físicos, como também a expressão do homem de barro. A face da estatueta apresenta um misto entre alegria e tristeza, semelhante a expressão que caracterizava seu genitor. Vô Vicêncio tinha vivido entre risos e choros desde que matara a esposa e tentara se suicidar, quando ele só acreditava na morte como forma de resistir à escravidão:

Teve a sensação de que o **homem-barro fosse rir e chorar** como era feitio de seu pai. Chamou a menina entregando-lhe o que era dela. Não fez nenhum gesto de aprovação ou reprovação. **Aquilo era uma obra de**

Ponciá Vicêncio, para ela mesma. Nada que pudesse ser dado ou vendido. (EVARISTO, 2003, p. 22, grifo nosso).

O pai Vicêncio admirou a semelhança do homem-barro com Vô Vicêncio e concluiu que aquela peça seria o legado de sua filha, nada a ser doado ou comercializado porque representava muito para a menina. Ele percebia aquela semelhança como a herança que Nêgua Kainda, a anciã da comunidade, havia anunciado que se revelaria de Vô Vicêncio para a neta.

Ponciá enrolou a estatueta e a guardou no fundo de um caixote. “E mesmo assim, parecia que lá de dentro saíam ora risos-lamentos, ora choros-gargalhadas”. (EVARISTO, 2003, p. 21), evidenciando como Vô Vicêncio se presentificava, via homem de barro, mesmo tendo sido retirado do campo visual da família. A imagem de barro do avô torna-se então mais um elo entre Ponciá e Vô Vicêncio, somando-se à expectativa do cumprimento da herança do avô para a neta, a que todos fazem alusão em diferentes momentos da narrativa e que todos aguardavam ver cumprida. A estatueta de barro funciona também como elo entre Ponciá, seus familiares e a memória ancestral.

A arte do barro marca então, profundamente, a formação de Ponciá. Moldar o barro é seu primeiro recurso de expressão e lhe possibilita materializar sua memória e exercitar sua criatividade. Essa arte, aprendida por Ponciá com sua mãe, percorre toda a narrativa e ela até tenta deixar de lado o artesanato de barro quando segue para a cidade em busca de um futuro diferente do reservado aos negros do povoado em que vivia. “A decisão chegou forte e repentina. Estava **cansada de tudo ali. De trabalhar o barro com a mãe**, de ir e vir às terras dos brancos **e voltar de mãos vazias.**” (EVARISTO, 2003, p. 33, grifo nosso).

Ponciá ansiava por um futuro melhor e, por saber ler e escrever, acreditava que poderia ter melhores oportunidades no meio urbano. Ao chegar à cidade, passa a primeira noite na porta de uma igreja. Com medo, demora a dormir e fica lembrando de sua infância, dos casos da roça e dos episódios de morte:

[...]Lembrou-se do velório de Vô Vicêncio, do cheiro e da luz de vela. Lembrou-se de que sempre ouvira dizer que o avô deixara uma herança para ela. Lembrou-se do pai que saíra para trabalhar e não voltara mais. **Lembrou-se ainda do trabalho que fizera no barro** e todos diziam ser o **Vô Vicêncio**. Apalpou a trouxa. Que pena! Havia esquecido o **homem-barro** em casa (EVARISTO, 2003, p. 41, grifo nosso).

Assim, naquele momento de medo e solidão lembrou-se do seu elo com o avô e se entristece ao perceber que não tinha trazido a imagem dele. O fato de ter esquecido aquela peça na casa materna foi compreendido por sua mãe e por seu irmão como uma dica de que ela retornaria, nem que fosse para buscar aquele objeto.

Após anos de trabalho, ao conseguir comprar um cômodo na periferia da cidade, Ponciá retorna ao povoado negro, mas não encontra em casa nem a mãe nem o irmão; vai ao velho baú e pega o Vô Vicêncio de barro, que a faz rememorar a história do braço cotó de seu avô, decepado quando ele começara a se mutilar com a intenção de dar cabo a sua vida, como fizera com a esposa. Ele, porém, foi acudido e não pode completar seu martírio e desde então passou a viver entre risos e choros, alheio à realidade à sua volta.

Na noite em que regressou à casa materna, a jovem não conseguiu dormir porque sua noite encheu-se de recordações. Ponciá continuava a sentir-se invadida por momentos de ausências e lá deixou-se estar, só ouvindo. Pela memória auditiva reviveu os sons e ruídos que caracterizavam a rotina na casa da família. “[...].**Escutou**, e o que mais **escutou**, e o que profundamente **escutou**, foram os choros-risos do homem-barro que ela havia feito um dia” (EVARISTO, 2003, p. 57, grifo nosso). Apesar dos muitos sons que o lugar lhe evocara da memória, o som mais forte e presente foram os choros-risos do seu avô. Ponciá mais uma vez lembra-se do dia da morte do avô e de ter ouvido os parentes dizerem que o avô lhe havia deixado uma herança.

Durante os dias em que ficou nas terras dos negros a moça visitou a casa dos amigos. “Em todas, encontrou **trabalhos de barro**, feitos por ela e por sua mãe”. E de todas as pessoas, Ponciá ouviu a mesma observação. Ela era a pura aparência com Vô Vicêncio.” (EVARISTO, 2003, p. 63, grifo nosso). Em cada casa que visitava ouvia repetidamente a história do seu avô:

Ponciá sabia dessas histórias e de outras ainda, mas ouvia tudo como se fosse a primeira vez. Bebia os detalhes remendando cuidadosamente o tecido roto de um passado, como alguém que precisasse recuperar **a primeira veste** para nunca mais se sentir desamparadamente nua. (EVARISTO, 2003, p. 63, grifo nosso).

A metáfora da sua origem como primeira veste que precisa ser reconstituída com o tecido roto do passado indica sua consciência das inevitáveis mudanças múltiplas através do tempo, mas indica também que considerava imprescindível conhecer sua origem. Ela compreende que o passado de fragmentos rotos sempre deixaria lacunas que a imaginação

não poderia preencher sozinha, assim, estava sempre em busca de relatos que pudessem ajudá-la a entender sua história e, ao buscar o reencontro com o passado, ela sempre retornava ao barro e a Vô Vicêncio, porque sua arte estava ligada a questões ancestrais, como indicam as muitas circunstâncias sobrenaturais que acompanham sua trajetória e sua arte.

Em certo momento, quando seu irmão Luandi retorna ao povoado, procura o homem-barro no baú e, não o encontrando, tem a certeza de que Ponciá o levava, porque somente ela tocava naquela peça. A lembrança do avô une, portanto, os eixos da narrativa que se dividem na trajetória dos personagens Ponciá, Luandi e Maria Vicêncio depois que a protagonista e, em seguida Luandi, migraram para a cidade. Maria Vicêncio, por exemplo, depois de cansada de esperar pelo retorno dos filhos passa a andar de povoado em povoado a fim de aliviar a angústia do tempo de espera pelo regresso deles.

Em suas andanças, passa pela mesma experiência vivida pela filha – encontrar peças de barro produzidas por ela e por Ponciá em muitas casas que visitava: “Em toda casa, em toda fazenda tinha uma criação dela ou da filha. Ela reconhecia perfeitamente, qual era sua obra e qual era de Ponciá. Tinha impressão de que **a filha não trabalhava sozinha, algum dom misterioso guiava as mãos da menina.**” (EVARISTO, 2003, p. 84, grifo nosso). Nesta passagem mais uma vez o barro rememora o passado e o destaque ao que Maria Vicêncio considera um “dom misterioso” de Ponciá contribui para relacionar o barro a um poder ancestral que remete à memória do Vô Vicêncio.

Outra importante passagem da narrativa, que coloca em destaque a arte do barro e seu imbricamento com memória e identidade, acontece quando Soldado Nestor, o primeiro soldado negro que Luandi conheceu na cidade, convida-o o para ir a uma exposição de arte popular (de barro) e, ao ouvir esse convite, Luandi sente uma imensa saudade de sua mãe e irmã.

Percorrer a exposição de artesanato de barro foi motivo de grande alegria para o irmão de Ponciá. Ele, “à medida que contemplava **os objetos de seu passado presente**, a vida da roça aflorava em suas lembranças. Viu a mãe e a irmã criando utilidades e enfeites **a partir da massa da terra.**” (EVARISTO, 2003, p. 103, grifo nosso). Terra que acolhera os umbigos de seus antepassados e marcava a comunhão dos seus com aquele espaço em que tentavam reconstruir suas histórias.

A exposição mexe muito com Luandi, a cada *stand* que visita, sente saudades de casa e, de repente, o momento mais marcante:

Foi quando, para seu próprio susto e de soldado Nestor, ele (Luandi) **se apoderou carinhosamente de uma canequinha de barro** e com a voz embargada, quase em choro, gritava: ‘**É minha, é minha**’. E, feito criança, bulia em tudo **chamando pela mãe e por Ponciá [...]**” (EVARISTO, 2003, p. 104, grifo nosso).

Ele se reconhece na caneca que usara por tanto tempo e procura por sua mãe e irmã que para ele estariam sempre associadas à arte de moldar o barro, e o fato de se deparar com um objeto de seu uso pessoal revelava que sua mãe e irmã deveriam estar por ali. Soldado Nestor leu o cartão afixado à peça e nele constava como autores: “Maria Vicêncio e filha Ponciá Vicêncio. Região: Vila Vicêncio. Proprietário: Dr. Aristeu Pena Forte Soares Vicêncio.” (EVARISTO, 2003, p. 104).

Luandi fica feliz porque ao menos a autoria de sua mãe e sua irmã estava sendo exibida nas peças produzidas por elas, porém provocou-lhe indignação o fato de aquelas obras de arte serem apontadas como propriedade de um Vicêncio que ele nem faz ideia de quem seja: “Dr. Aristeu Pena Forte Soares Vicêncio? **Quem era aquele?** Também eram tantos os brancos parentes e mandantes das terras do povoado. **Todos donos.**” (EVARISTO, 2003, p.105, grifo nosso). Luandi fica indignado pelo fato de que a produção artística da sua mãe e irmã se apresentavam marcadas como propriedade de um descendente qualquer do senhor de engenho Vicêncio, que tinha escravizado seus ancestrais, o que denuncia que, de certa forma, a escravidão ainda vigorava.

As peças moldadas à mão pelas duas mulheres Vicêncio evocam as histórias de vida da família delas, principalmente a história sofrida de Vô Vicêncio. O barro também está sempre unindo Ponciá, sua mãe e seu irmão que, mesmo passando a viver em ambientes distintos, se tangenciam na narrativa pelas lembranças comuns do compartilhado e do vivido. O Vô Vicêncio de barro confirma a relação do barro com a ancestralidade e funciona como materialização da memória de Ponciá que, em sua busca por coletar fragmentos do passado, recorre à memória coletiva através dos relatos dos amigos do povoado.

Na cidade, Ponciá continuava transitando entre o presente e o passado, via recordações. Já casada e vivendo em um barraco em uma favela, sua vida era bem diferente do que sonhara e, inclusive, pior do que a existência que conhecera no povoado dos negros onde nascera e fora criada. Certa noite, após servir a comida ao marido “em uma **lata de goiabada vazia**” (Evaristo, 2003, p. 24, grifo nosso), ela percorre com os

olhos o cômodo em que moravam e sente-se frustrada por morar em um ambiente tão desleixado e não ter coragem para mudar.

Enquanto em sua morada eles usavam latas vazias como pratos, ela se lembra da casa dos pais: “Tudo ali era **de barro**. Panelas, canecas enfeites, até uma colher com que a mãe servia o feijão.” (EVARISTO, 2003, p. 25, grifo nosso). Sua realidade na cidade era bem mais cruel se comparada com a vivência no povoado. Sentia saudades não só da família, mas também de toda a louça e vasilhas produzidas pela mãe e por ela própria, a partir do barro.

A conexão de Ponciá com o barro era tão forte que, ao retornar para a cidade depois da primeira ida ao povoado, ela vivencia uma manifestação física que a intriga: “Na primeira manhã em que Ponciá Vicêncio amanheceu novamente no emprego depois do retorno à terra natal, levantou-se com **uma coceira insistente entre os dedos das mãos**. Coçou tanto **até sangrar**.” (EVARISTO, 2003, p. 74, grifo nosso). Ponciá estranha aquela ocorrência porque se lembra de quando criança ter sido banhada com sangue de tatu, que a imunizaria contra qualquer mal de pele, e, pela voz da narradora, revelam-se suas indagações: “Então, por que agora, quando já grande, o surgimento daquele incômodo que coçava tanto entre os dedos? Ponciá Vicêncio cheirou a mão e **sentiu o cheiro de barro**.” (EVARISTO, 2003, p. 74).

O incômodo vencia a imunização em que Ponciá acreditava e a coceira chegava a fazer suas mãos sangrarem. O único alívio que a moça encontrava era quando colocava as mãos sob a água corrente. Como, porém, Ponciá percebia um cheiro que vinha de suas mãos no momento da coceira persistente, em certo momento, guiada por uma memória olfativa a moça:

Correu lá no fundo da casa, no seu quarto de empregada, e tirou o **homem-barro** de dentro da trouxa. **Cheirou o trabalho, era o mesmo odor da mão**. Ah! Então era isso! Era o Vô Vicêncio que tinha deixado aquele cheiro. **Era de Vô Vicêncio aquele odor de barro!** O homem chorava e ria. Ela beijou respeitosamente a estátua **sentindo uma palpável saudade do barro**. Ficou por uns instantes **trabalhando uma massa imaginária nas mãos**. (EVARISTO, 2003, p.74-75, grifo nosso).

A confirmação de que o cheiro de barro vinha da estatueta de Vô Vicêncio atesta que a falta que Ponciá sentia do barro, do convívio com a família, da comunhão com seus ancestrais materializava-se naquele momento no incômodo entre os dedos que a martirizava. O alívio com a água ocorre devido à conexão que também tem com esse

elemento, que está sempre associado ao barro, pois era sob as águas do rio que a menina selecionava a argila ideal para que ela e sua mãe produzissem seus artesanatos:

Já bem pequena, **ela entendia o barro** e ia ao rio buscar a massa. Sabia qual era a melhor, qual a mais macia, a mais obediente. Reconhecia aquela que aceitava de bom grado o comando das mãos, traduzindo em formas os desejos de quem cria. Ela conhecia de olhos fechados **a matéria do rio**. (EVARISTO, 2003, p. 77, grifo nosso).

Assim, a arte da modelagem em barro confirma sua relação com a espiritualidade, marcando sua conexão com o barro e com a água. Em sua busca pela reconstrução de sua história a partir dos fragmentos de suas lembranças, complementados pelos relatos das pessoas de sua comunidade, subjaz a importância da rememoração de experiências vividas, na perspectiva defendida por hooks (1990), em que são criados espaços para se reclamar e redimir o passado. De início, a protagonista tem lembranças felizes da infância, mas esse sentimento de felicidade vai dando lugar a uma tristeza e a um ensimesmamento quando ela se instala na cidade. Ponciá se sente desterritorializada por estar longe da família, dos amigos, de sua arte, enfim, de sua cultura, em uma rememoração da diáspora.

Então, a angústia que ela já apresentava por não se reconhecer no nome imposto pelos senhores que escravizaram seus antepassados, vai ganhando proporções cada vez maiores, pois suas idas e vindas não só no tempo mas também no espaço, graças aos seus retornos ao povoado negro, foram possibilitando que ela reconstituísse pela sua memória auxiliada pela relatos orais das pessoas de sua comunidade no povoado negro muito do que havia vivido seus antepassados. Nesse processo, observa-se a busca do testemunho pela memória coletiva para preencher as lacunas da memória individual conforme preconizado por Halbwachs (1990).

O percurso de Ponciá pelos meandros da discriminação e da pobreza era o mesmo de seus familiares e amigos daquele povoado, porém quando criança ela ainda não tinha adquirido essa consciência. No povoado, por viverem distante da terra dos brancos, as mulheres e suas filhas viviam entre iguais e não vivenciavam o enfrentamento diário com os brancos, como ocorria com os homens da família, que trabalhavam ainda na propriedade do antigo senhor branco, razão pela qual as recordações de infância de Ponciá são positivas, predominando em suas lembranças, a felicidade de sua mãe, cantando e criando utensílios e potes e sua alegria de seguir aprendendo a criar a partir daquele material.

A arte de moldar o barro representa para Ponciá Vicêncio uma vivência integrante de sua identidade. Agrega à memória de um tempo vivido o exercício de criar e expressa ainda valores ancestrais. As peças moldadas são textos que encerram a sua história inspirada no testemunho de seus antepassados e de seu povo. Assim como qualquer outra arte: música, escultura, pintura ou mesmo a arte de contar histórias, pode ser usada para denunciar histórias de injustiças, relatos que foram silenciados, histórias de resistência e Ponciá, ao retornar para sua atividade criativa da modelagem do barro, assume seu lugar de guardiã da memória de seu povo, que clama por justiça e visibilidade.

Essa compreensão da cerâmica como a arte da cristalização da memória em testemunho de histórias dos africanos ou afro-brasileiros dialoga com a comparação que Walter Benjamin (1987) desenvolve no ensaio *O narrador* entre a arte de narrar com a arte do barro: “Ela mergulha a coisa na vida do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1987, p. 202). Ao estabelecer essa relação do poder da arte de criar, representar ou reelaborar a partir de qualquer matéria prima, Benjamin valoriza a criatividade e o papel do ser humano como recriador do universo.

Aproximando a arte de narrar e a arte do barro, Benjamin faz ressaltar a criatividade como processo inerente e comum às duas atividades. Assim como o oleiro tem que escolher com cuidado o barro que será moldado até chegar à forma desejada, o escritor tem que se esmerar para selecionar as palavras fecundas para produzirem suas histórias, assim, de acordo com essa perspectiva, se podemos reconhecer na arte de Ponciá a potência da rememoração também a vislumbramos como uma metáfora para a criação literária da própria autora desta narrativa. Conceição Evaristo conclama a memória para reconstruir vivências afro-brasileiras assim como Ponciá materializa em barro muito da história de seus ancestrais.

No caso de Ponciá Vicêncio, os resquícios de sua memória individual motivam-na a buscar os relatos dos habitantes antigos do seu povoado para tentar juntar suas lembranças pessoais à memória coletiva, que remete à ancestralidade e a cultura de seus antepassados. A memória coletiva, por sua vez, estando relacionada ao espaço e as experiências compartilhadas coletivamente, contribuem para reforçar o sentimento de pertencimento a um determinado grupo, por diferenciação com outros grupos. Assim, a identidade coletiva também se faz pela alteridade: por apresentarmos características comuns a um grupo, nos sentimos parte dele, assim como por meio da diferenciação entre essas características e as

de outros grupos, podemos não nos identificar com eles, conforme defende a socióloga Caroline Kraus Luvizotto (2009):

A etnicidade é uma entidade relacional, pois está sempre em construção, de um modo predominantemente contrastivo, o que significa que é construída no contexto de relações e conflitos intergrupais. (LUVIZOTTO, 2009, p.32)

Quando se busca a ancestralidade está se buscando as raízes, neste caso, a identidade étnica ou a etnicidade, tudo aquilo que diz respeito à etnia, termo que, de acordo com Luvizotto (2009) origina-se do grego *ethnós*, que significa povo:

Quanto ao termo étnico, procede do latim *ethnicus*. A partir do século XIX, o termo passou a ser associado à terminologia *raça* como forma de distinguir as diferentes populações humanas. Vários estudiosos propuseram, inclusive, a substituição do termo *raça* pelo de *etnia*, embora essa proposição não tenha alterado as concepções hierarquizadoras já consagradas pelo conceito de *raça* na distinção dos grupos humanos. (LUVIZOTTO, 2009, p. 34).

A etnicidade diz respeito a diferenças que se manifestam por meio de usos, costumes, linguagem e outros componentes que conferem a determinados indivíduos o sentimento de pertencimento a um ou a outro grupo. Assim, a identidade étnica configura-se como o conjunto dessas heranças culturais que possibilitam marcar distinções em relação a outros grupos sociais/étnicos.

No romance *Ponciá Vicêncio*, a arte do barro é também mostrada como uma herança cultural, sempre associada a valores ancestrais e divinos. Essa expressão artística acaba se confirmando como a via de acesso à história da protagonista, de sua família e de seu povo, unindo a origem africana às experiências da diáspora em terras brasileiras. A consciência do vivido clama para que a história seja preservada sob a perspectiva daqueles que foram subjugados e subalternizados para que a situação de escravidão não perdure por influência de discursos hegemônicos que tendem a paralisar e objetificar os descendentes de negros escravizados pelo apagamento de sua real história de vida e resistência.

Ao serem trazidos para o Brasil, os usos e costumes da África conservaram muito de suas tradições, mas também sofreram adaptações, podendo-se assim entender o artesanato em barro como uma atividade associada a memória ancestral e importante na constituição da subjetividade da protagonista Ponciá Vicêncio, mas essa atividade é interrompida quando ela migra para a cidade.

Aos poucos, ela vai se distanciando do ambiente ao redor, do marido, dos afazeres domésticos, passa horas quieta e calada, sem nada fazer, como se estivesse perdida do mundo e de si mesma, o que sugere que distanciar-se da atividade criadora é distanciar-se de si mesma. A rotina na cidade, além de afastá-la de sua força criadora e criativa da modelagem do barro, a objetificava como em uma existência de escravidão, de modo que ela se vê impedida de conquistar a mudança de vida que sempre buscou e por isso no novo cenário, recusa-se a viver o presente, ausentando-se de si mesma.

Pela força de seu trabalho criativo, a protagonista demonstra sua resistência à invisibilidade gradual que a cultura e criatividade de seu povo vinha sofrendo, por isso, apesar de sua arte ser um trabalho individualizado, repercute na coletividade. Seu distanciamento em relação à arte, quando ela vai para a cidade, poderia significar mais um apagamento daquela cultura, por isso o retorno de Ponciá ao povoado e à sua arte é importante para ela, bem como para sua comunidade.

As marcas da escravidão são aqui explicitadas através da relação entre a memória e a diáspora africana, que acompanham a personagem em sua errância, conforme descreve a pesquisadora Maria Aparecida Cruz de Oliveira (2013) o sentimento dessa personagem:

imersa em lembranças reveladoras de uma vida abarrotada de resquícios do período escravocrata, seu sentimento é a revolta e a dor por ter que viver numa sociedade onde o negro é mão de obra e rentabilidade. **Ponciá se vê deslocada da cultura dos seus.** A diáspora sofrida pelo seu povo calou e tornou invisível toda uma cultura; apenas os mais antigos ainda possuíam uma fagulha dos costumes africanos. (OLIVEIRA, 2013, p.5-6, grifo nosso)

Na cidade, Ponciá só acumulou perdas. Ela não suporta a realidade e demonstra indícios de perturbação mental devido ao enfrentamento de uma realidade que a exclui e inviabiliza seus sonhos e expectativas, e dá-se conta de que, para encontrar seu lugar no meio urbano, seria necessário reelaborar sua história e não submeter-se ao não lugar reservado aos negros.

Para Santana (2010, p. 17), “a partir desse processo de reconstrução cultural e identitário surgem as estratégias de resistência negra na diáspora, pois a cultura negra sempre foi colocada em contraposição com a cultura branca dominante”. Porém, para além do espaço e da memória, instrumentos para a reconstrução da história de seus antepassados, é principalmente por meio da modelagem do barro que Ponciá recria a si

mesma, superando as dificuldades e opressões por que passaram seus antepassados, seus familiares e ela mesma, como evidencia a descrição final da protagonista, que abandona a apatia e o alheamento e começa a fazer um movimento imaginário com as mãos, como se estivesse moldando o barro:

Com o zelo da arte, atentava para as porções da sobra, a massa excedente, assim como **buscava ainda significar as mutilações e as ausências que também conformam um corpo**. Suas mãos seguiam reinventando sempre e sempre. E quando quase interrompia o manuseio da arte, era como se perseguisse o manuseio da vida, buscando fundir tudo num ato só, igualando as faces da moeda. (EVARISTO, 2003, p.127, grifo nosso).

Ao retornar a Vila Vicêncio, juntamente com a mãe e o irmão, Ponciá ali encontra o que pulsa mais forte, e que lhe possibilitará resistir às identidades negativas impostas pelo poder hegemônico – mais do que na vila, é no barro e nas águas do rio, de onde retirava o recurso para o artesanato, que ela se guardará do mundo: “Lá fora, no céu cor de íris, um enorme angarô multicolorido se diluía lentamente, enquanto Ponciá Vicêncio, elo e herança de uma memória reencontrada pelos seus, não se perderia jamais, se guardaria nas águas do rio. (EVARISTO, 2003, p. 132).

As águas do rio são, portanto, o primeiro e último espelho em que Ponciá se mira para encontrar a si mesma, por meio da ancestralidade. A trajetória de Ponciá percorre um duplo caminho: um deles, que se constitui de um deslocamento geográfico, quando sai do seu local de origem para a cidade e o outro, ao final, quando perfaz o caminho de volta ao seu local de origem, caminho esse que reflete um outro percurso pessoal e íntimo e que se faz primeiramente de dentro para fora e de novo para dentro de si – nesse caso, trata-se de seu deslocamento interior, como ser humano.

Nesses dois percursos, o que está patente, também para a protagonista, é a desconstrução de uma identidade que lhe foi imposta, para reconstruir uma identidade que tenha a marca de sua individualidade associada à sua ancestralidade e às vivências atuais. Ponciá se dá conta de que a nova situação tem a ver com a herança escravocrata relacionada à história de seus antepassados e que precisa ser reelaborada para que haja mudança nessa história em construção, compreendendo a necessidade de retornar ao local de origem, às suas raízes, para não se permitir fixar-se nas identidades subalternas que o poder hegemônico insiste em impor aos africanos e seus descendentes, para resistir como

guardiã dos seus antepassados e promover a visibilidade dessa história a partir de sua arte com o barro.

Enquanto a autonomia de Celie, no romance *A cor púrpura*, consolida-se pelo desenvolvimento de seu potencial artístico para corte e costura, Ponciá retorna à arte de modelar o barro para reconectar-se com suas raízes e sair fortalecida desse processo e para, através de sua arte, ser a guardiã da memória de seu povo. A terceira protagonista focalizada nesta tese, Maria Rami, revela-se empreendedora, como será demonstrado adiante. Tanto incentiva suas aliadas a se dedicarem a um ofício como ela própria torna-se vendedora, ascendendo a empresária em curto prazo, destacando-se em sua trajetória o mercado como experiência cultural tradicional.

3.3 AS HABILIDADES COMERCIAIS EM *NIKETCHE*

Na narrativa da escritora moçambicana Paulina Chiziane, *Niketche: uma história de poligamia*, as mulheres são educadas para serem esposas e mães. Diferentemente da educação reservada aos meninos, as meninas não têm oportunidades de estudo visando a uma profissionalização. Então, quando Rami sugere que ela e as outras esposas de Tony devem trabalhar para deixarem de ser dependentes do cônjuge, uma delas, a Mauá, argumenta que não sabe fazer nada, que só aprendeu a ser esposa. Outra, Saly, imediatamente afirma que muitas mulheres estão recorrendo às vendas, ainda que acumulem essa atividade com as tarefas de casa e os cuidados com os filhos.

Através dos tempos, as mulheres do continente africano vêm enfrentando a jornada dupla de trabalho externo e atividades domésticas. A historiadora Sheila de Castro Faria (2012) afirma que em várias formações africanas a divisão sexual do trabalho era uma constante. Frequentemente as mulheres, além de cuidarem do preparo das comidas, eram responsáveis pelo plantio e colheita assim como se dedicavam ao comércio de produtos agrícolas, de alimentos e das mais variadas mercadorias:

Mulheres comerciantes predominavam nos mercados e feiras das aldeias e cidades em muitas regiões que tiveram contato com os europeus. A pimenta era um dos produtos mais procurados por eles na costa da África desde os primeiros tempos da expansão marítima, e eram **as mulheres que monopolizavam o comércio**. (Faria, 2012, p.2, grifo nosso).

A presença feminina nas atividades comerciais foi testemunhada pelos europeus desde que aportaram na África em busca de especiarias. O economista ganês George Ayittey (2013) explica que os mercados estavam por toda parte na África pré-colonial, destacando-se principalmente dois tipos: os rurais, que ocorriam semanalmente, e os regionais, que aconteciam em espaços de tempo maiores. Ayittey complementa: “Os homens eram predominantes no comércio de longa distância, enquanto **as mulheres eram responsáveis pelos mercados rurais**, que eram predominantemente comércio de produtos da agricultura.” (AYITTEY, 2013, p. 3, grifo nosso). As africanas, ainda que tivessem habilidades para o comércio, desenvolviam essas atividades mais especificamente junto ao meio rural, para poderem conciliar essas práticas não apenas com a labuta nas plantações, como também com os cuidados com os filhos e a casa.

Os nativos africanos tinham duas tradicionais fontes de financiamento para operações comerciais. Uma era conhecida como “pote da família: cada família tinha um fundo em que os membros faziam contribuições de acordo com seus meios” (AYITTEY, 2013, p. 4), consistindo a outra em um esquema de crédito rotativo que era praticado por toda a África: um grupo formado por um número pré-definido de pessoas contribuía com um valor fixo mensal, sendo que a cada mês um dos membros se valia do montante para aplicar nos seus negócios.

Para esse autor, ambos os tipos de financiamentos eram fundamentais para a economia africana, mas ele ressalta que muito mudou quando a África foi colonizada. Com o processo de colonização na África, o Ocidente buscou controlar as atividades econômicas nativas e a estrutura social foi alterada, porém a experiência dos africanos e africanas em lidar com o comércio na África pré-colonial não pode ser ignorada, importando lembrar que o conceito de crédito rural rotativo africano inspirou o desenvolvimento de poupanças informais entre membros de comunidades rurais em muitos países da África (AYITTEY, 2013).

É importante conhecer essa vocação para o comércio vivenciada pelas africanas desde o período pré-colonial, assim como tangenciar as alternativas para levantar capital para o início dos negócios, uma vez que na narrativa *Niketche* a emancipação da protagonista se consolida a partir da autonomia financeira conquistada pela prática de atividades comerciais. Não somente Rami, mas todas as quatro outras esposas de Tony, igualmente conseguem espaço e voz pela autonomia conquistada através do comércio.

Para falar do empreendedorismo de Rami na obra *Niketche*, ambientada em Moçambique, é imprescindível lembrar as lutas pela emancipação do país e da participação das mulheres nesta empreitada, quando as mulheres uniram-se aos homens na luta pela independência do país, o que possibilitou uma visibilidade das moçambicanas como força de trabalho comparável a força masculina.

A socióloga portuguesa Isabel Maria Casimiro (2005) explica que, mesmo após a independência, o país continuou submisso ao poder colonial português. A recusa por parte dos colonizados em aceitar o diálogo para a transferência do poder, bem como para admitir a identidade histórica do país, teria levado o movimento nacionalista à Luta Armada de Libertação Nacional (LALN), tendo esse grupo adotado o marxismo-leninismo, transformando-se na FRELIMO – Partido Marxista-Leninista, Partido de Vanguarda da Revolução Moçambicana. Esses acontecimentos marcaram de maneira profunda a organização social moçambicana:

A nova sociedade surgida no período pós-independência encerra rupturas com a sociedade colonial, mas também continuidades, produto do passado histórico, misturando dimensões tradicionais e coloniais que se retroalimentam, numa fase de desordem social, em direcção a uma “sociedade de tipo novo” experimentada nas Zonas Libertadas da FRELIMO. (CASIMIRO, 2005,57-58).

Casimiro (2005, p. 80), aponta para uma nova fase de Moçambique, a qual “propicia o surgimento de alternativas de poder mais emancipatórias, e a prática duma cidadania mais participativa e activa”, sendo que, “nos últimos anos, são sobretudo as mulheres mais pobres, tanto em espaço urbano como rural, que são obrigadas a mover-se para ganhar a vida, através do mercado informal, incluindo além-fronteiras.” (CASIMIRO, 2005, p.80). Assim, as guerras constantes ocupavam prioritariamente os homens e o comércio passou a ser assumido pelas mulheres, ainda que a princípio tenha sido uma alternativa de sobrevivência, visto que apenas as mais pobres se lançavam a essa prática.

Nesse contexto histórico-cultural de Moçambique, onde se desenvolve a trama de *Niketche*, a situação ainda é de sujeição das mulheres aos maridos. Maria Rami era uma mulher conformada com essa realidade até perceber que seu casamento estava em crise. A partir das mudanças que percebe em sua relação conjugal, a esposa submissa começa a questionar sua postura sempre voltada a atender o marido:

Como é que o Tony me despreza assim, se não tenho nada de errado em mim? Obedecer, **sempre obedeci. As suas vontades sempre fiz.** Dele sempre cuidei. [...]. Modéstia à parte, sou a mulher mais perfeita do mundo. Fiz dele o homem que é. Dei-lhe amor, dei-lhe filhos com que ele se afirmou nessa vida. **Sacrifiquei os meus sonhos pelos sonhos dele.** Dei-lhe a minha juventude, a minha vida. (CHIZIANE, 2004, p. 14, grifo nosso).

Rami, que até então só tinha existência como esposa de Tony e mãe de seus filhos, ao sentir sua identidade de esposa ameaçada, percebe que se desconhece como pessoa, que nunca tinha se preocupado com seu lugar no mundo, como ela própria expõe:

Fecho os olhos e escalo o monte para dentro de mim. Procuro-me. **Não me encontro.** Em cada canto do meu ser **encontro apenas a imagem dele.** Solto um suspiro e **só me sai o nome dele.** Desço até o âmago do meu coração e o que é que encontro? Só ele. Tenho por ele um amor puro e perfeito, será que ele não vê? (CHIZIANE, 2004, p. 14, grifo nosso).

Percebe-se, nas inquietações da personagem, que ela se encontra em crise de identidade. A angústia se revela ainda maior quando ela se olha ao espelho e percebe que, por ter vivido sempre em função do marido, conhece mais a ele do que a si própria. O espelho propicia que ela reflita sobre o quanto se distanciou das suas potencialidades para fixar-se exclusivamente nas identidades de esposa e mãe, de acordo com os modelos socializados pela colonização portuguesa em seu país

Rami desenvolve um diálogo com a imagem do espelho, que ela chama de sua irmã gêmea e que representa o seu lado alegre e cheio de energia. Essa sua parte feliz questiona sua tristeza e ela tenta seguir essa irmã gêmea de si que dança no espelho, tenta fazer com que as duas imagens se encontrem, tornando-se uma só, mas não é bem sucedida. Continua olhando-se ao espelho e dialogando consigo mesma. Sente-se diferente da imagem que vê ao espelho. Nessa imagem dupla, ela reconhece sua porção africana que por socialização foi sendo negada e apagada e que agora renasce quando ela começa a interagir com mulheres que não foram tão colonizadas quanto ela.

Além de sentir-se dividida entre as culturas que a constituem, sua situação conjugal também a aflige, pois começa a entender que na prática a função esposa não é verdadeiramente valorizada pelo homem porque “esposa ou amante, a mulher é uma camisa que o homem usa e despe. É um lenço de papel, que se rasga e não se emenda. É sapato que se descola e acaba no lixo” (CHIZIANE, 2004, p.54).

Então ela compreende que o homem sempre reduz a mulher a um objeto a seu dispor, descartável quando não mais lhe servir. A esposa traída, que havia se deslocado por Moçambique à procura das amantes de seu marido, depois dos embates com as rivais, inclusive físicos, foi compreendendo que as amantes de Tony eram tão vítimas quanto ela própria e, em uma tentativa de retorno à tradição, faz com que seu marido assuma as demais, oficializando a poligamia. Quando a poligamia é legitimada, Rami descreve como enxerga cada uma delas a partir do centro que é o marido:

O coração do meu Tony é uma constelação **de cinco pontos**. Um pentágono. Eu, **Rami**, sou a primeira dama, rainha mãe. Depois vem a **Julieta**, a enganada, ocupando o posto de segunda dama. Segue-se a **Luísa**, a desejada, no lugar de terceira dama. **Saly**, a apetecida, é a quarta. Finalmente a **Mauá Salué**, a amada, a caçulinha, recém adquirida. **O nosso lar é um polígono de seis pontos**. É polígamo. **Um hexágono amoroso**. (CHIZIANE, 2004, p.58, grifo nosso).

Com base nas muitas indagações que surgem pela interação com mulheres tão diferentes dela própria, Rami passa a compreender que as demais mulheres de Tony aceitam ser mais uma na vida dele não apenas por amá-lo, mas, principalmente por passarem a depender cada vez mais dele, especialmente depois de terem tido filhos com ele. A protagonista exige, então, que Tony oficialize a poligamia que estavam vivendo, a princípio, porque percebe que não iria conseguir livrar-se das rivais e também porque, ao conhecer a precária situação financeira em que essas mulheres e seus filhos se encontram, decide ajudá-las pensando também em dar uma lição em Tony.

A partir da liderança e voz que Rami conquista como primeira esposa no casamento poligâmico, ela se fortalece para cobrar os deveres de Tony como marido das cinco e passa a ter o direito de coordenar e vigiar as demais. No entanto, Rami subverte a ordem e acaba se firmando como conselheira e amiga das demais esposas, solidarizando-se com Julieta, Luísa, Saly e Mauá porque cada uma delas representa uma fase e uma face de sua vida. Com as mais jovens ela revive sua juventude, com Julieta, a única do sul, é como se ela visse no espelho os efeitos da forte colonização sulina e com as meninas do norte ela redescobre as tradições dos ritos, das danças, do estilo de vida anterior à colonização. Porém entre tradição e modernidade ela se conscientiza de que tudo é mudança e que as mulheres teriam que trilhar caminhos que por muito tempo estiveram barrados para elas. O combustível para avançar nesses caminhos seria o estudo e o trabalho.

Aos poucos Rami percebe que cada uma delas precisa libertar-se dos grilhões da dependência financeira em relação ao marido e certo dia, ao estarem todas reunidas, ela provoca: “Se cada uma de nós **tivesse uma fonte de rendimento, um emprego**, estaríamos livres dessa situação. É humilhante para uma mulher adulta pedir dinheiro para sal e carvão.” (CHIZIANE, 2004, p. 117, grifo nosso). Rami passa a defender que depende delas assumirem as rédeas de suas próprias vidas, mas que, para isso, deveriam ser capazes de gerar renda para seu sustento e o de seus filhos. Cada uma das mulheres menciona alguma atividade que gostaria de exercer, exceto Mauá que diz só sabe ser esposa, que não tem estudos e nenhuma habilidade especial. Saly, então, responde a Mauá: “ – Todas as pessoas vendendo na esquina **são mulheres como nós**. Se alguém **me emprestasse um dinheirinho** iria começar já **o meu negócio**.” (CHIZIANE, 2004, p.118).

Constata-se na fala de Saly o reconhecimento popular de que o comércio em Moçambique é uma prática marcada pela presença das mulheres e, ainda, a consciência de que é necessário um capital para investimento e que possivelmente seja esse o fator que impede muitas mulheres de iniciarem seus negócios. Luísa, assim como Saly, afirma que gostaria de vender roupas e que seu sonho é ter uma loja de modas. Ao ouvir as intenções das duas, Rami pega sua reserva financeira e empresta a Saly. “Dois meses depois, **ela devolvia-me o dinheiro com juros e uma prenda**”. (CHIZIANE, 2004, p. 118, grifo nosso).

O talento de Saly para o comércio logo se confirmou, pois rapidamente ela pagou o empréstimo à primeira esposa. Rami, então, passa o capital para Luíza que igualmente começa um negócio com roupas usadas e, dentro de pouco tempo também consegue devolver a Rami o capital de investimento acrescido dos juros. O mesmo empréstimo foi concedido a Julieta e Mauá que igualmente foram bem sucedidas. As mudanças na vida da família polígama começam a acontecer, já que todas as esposas de Tony passam a se dedicar ao seu próprio comércio ou a prestação de serviços. Tempos depois, Rami faz novo relato sobre a evolução dos negócios e os novos empreendimentos não só dela como o das demais esposas:

Vendemos **a roupa usada durante seis meses**. Criamos capital. **A Lu e eu**, cada uma de nós abriu uma loja pequena para **vender roupas novas** e o negócio começou a correr melhor. **A Saly** construiu uma loja. **Vende bebidas por grosso. Tem um café e um salão de chá**. **A Ju** conseguiu fazer um **pequeno armazém e já vende bebidas por grosso**. **A Mauá** abriu um **salão cabeleireiro** no centro da cidade e continua a fazer trabalho na garagem da casa. Tem uma clientela que nunca mais acaba. (CHIZIANE, 2009, p. 122, grifo nosso).

Todas já tinham estabelecimento próprio e Mauá inclusive tinha uma filial de seus serviços. Rami, no entanto, menciona que ela própria foi a que mais demorou a progredir e só prosperou quando passou a ouvir os conselhos de suas aliadas. Elas diziam “**Mente** para ele Rami, **mente**. Não diz nunca toda a verdade. **Guarda o teu dinheiro escondido num canto**.[...] O dinheiro que ganhas está mais seguro nos teus bolsos que nos bolsos dele.”(CHIZIANE, 2004, p.121, grifo nosso). Como Rami estava habituada a obedecer muito ao marido, as demais percebem que ela não prosperava porque, ao falar do seus lucros para o marido, ela não tem como guardar dinheiro, que acaba consumido pela família. Outro importante conselho que Rami recebe de mulheres mais experientes que atuam no mercado foi: “ – Rami, faz o **xitique**. Rami entra no **xitique**. Vais ver como a tua vida melhora em pouco tempo”(CHIZIANE, 2004, p. 122, grifo nosso).

De acordo com o glossário que integra o romance Niketche, *xitique* significa sistema tradicional de poupança e Rami narra sua experiência com esse sistema: “Entrei no **xitique** forçada pelas minhas amigas do mercado da esquina. E como foi bom meu Deus! **Xitique é poupança obrigatória. Xitique é um sistema de crédito, milenar, de longe superior ao crédito bancário**.(CHIZIANE, 2004, p. 122, grifo nosso). Para entender melhor porque Rami considera o *xitique* melhor do que o crédito bancário recorremos à explicação da cientista social Catarina Trindade (2011) sobre o funcionamento desse sistema :

O **xitique** é um sistema rotativo e endógeno de amealhar que consiste num grupo de pessoas, constituído por amigas/os, colegas de trabalho ou familiares, que estipulam um montante de contribuição assim como a periodicidade dos encontros para prestação de contas e distribuição rotativa do amealhado por cada uma das pessoas envolvidas no grupo. (TRINDADE, 2011, p.6, grifo nosso).

Trata-se, portanto, do esquema de crédito rotativo entre um grupo que visa viabilizar fundos via poupança coletiva, conforme vimos anteriormente como um dos dois tipos de financiamentos que o economista ganhês George Ayittey (2013) afirma existirem desde a época da África pré-colonial.

Alexandre Coutinho (2007) explica que os sistemas informais de crédito e em pequena escala sempre estiveram presentes em muitas partes do mundo, especialmente nas zonas rurais e menciona que bons exemplos podem ser encontrados em países africanos como o Gana, o Quênia, o Malawi, Moçambique e a Nigéria (*esussus, osuso, adashi, xitique, club, merry-go-rounds* segundo a língua ou o dialeto local).

Segundo o autor, esses sistemas de crédito “providenciam às populações rurais o acesso a poupanças geradas localmente e funcionam como uma certa almofada em períodos de

flutuação econômica, encorajando a formação de cooperativas e reforçando o sistema de comunidade.”(COUTINHO, 2007, p. 307). Rami enaltece o *xitique* e o considera superior ao sistema bancário não apenas por proporcionar o crédito necessário mas também por promover a solidariedade entre as pessoas da comunidade. Sobre o *xitique*, Catarina Trindade (2011) lembra ainda que :

O facto de serem **as mulheres as que mais participam destes sistemas de poupança**, mostra como elas desempenham um papel importante na provisão de meios de subsistência para os agregados familiares e ainda ser uma prática que fora do controle dos familiares, mais propriamente o marido, possibilita que esta tenha poder de administração do seu dinheiro podendo fazer planos com o que vai receber.(TRINDADE, 2011, p. 9, grifo nosso).

Essa observação, além de destacar o papel das mulheres moçambicanas como provedoras, ressalta suas dificuldades em planejar seus negócios, já que em geral não tinham autonomia para gerir nem mesmo o dinheiro ganho por elas, justificando os conselhos das amigas de Rami para que ela mentisse sobre o dinheiro que ganhava. Por enfrentarem problemas comuns como o rígido controle dos maridos, as mulheres acabam se unindo, criando fortes laços de solidariedade ou sororidade, como defendem Walker (1983), hooks (1984) e tantas outras feministas: umas ajudavam às outras em um espírito de irmandade entre mulheres, sem distinções. O comércio informal na feira contribuía para a intimidade entre as mulheres e proporcionava momentos de grande interação entre as vendedoras, como descreve Rami:

Quando o movimento declina, **as mulheres sentam-se em roda**, comem a refeição do dia **e falam de amor. Um amor transformado em ódio, em raiva, em desespero, em trauma**. Fui violada sexualmente aos oito anos pelo meu padrasto, diz uma. O teu caso foi melhor que o meu. Eu fui violada aos dez anos pelo meu verdadeiro pai. (CHIZIANE, 2004, p.119).

Então, na hora da pausa para a refeição, as mulheres se acomodavam em roda para contar e ouvir histórias ditas de “amor” que, na verdade, na maioria das vezes são casos de abusos de natureza muito variada contra o sujeito feminino. Por meio dessas narrativas várias delas, oprimidas como Rami, Julieta, Saly, Mauá, Luisa, anônimas do mercado, ao menos nessas ocasiões, tinham voz e eram de fato ouvidas com atenção, em um momento que funcionava como troca de experiências e aconselhamentos, onde cada uma podia

contar sua história, ouvir a da outra e nesta interação conhecer mais de si própria, da tradição, das rupturas com a tradição e do que ainda precisava ser mudado.

Enfim, todas as novas situações que Rami e as demais esposas de Tony tiveram oportunidade de vivenciar na feira/mercado, motivam-nas cada vez mais a se dedicarem às atividades escolhidas e seus negócios se consolidam, como atestam as palavras de Rami “As despesas dos fins de semana pagamos nós, **os nossos negócios já rendem o suficiente.**” (CHIZIANE, 2004, 262, grifo nosso).

Com a autonomia adquirida com o comércio, a autoestima das mulheres melhora, e elas se sentem seguras, inclusive para reivindicar tempo para se dedicarem a suas atividades profissionais. Se antes elas brigavam pela presença do marido, depois de se tornarem empresárias elas passam a reclamar do tempo que ele lhes tomava. Saly, inclusive, reclama que Tony já estava há três semanas na casa dela sem cumprir o rodízio na casa das demais esposas, enquanto Julieta, que seria a esposa daquela semana, não faz questão alguma de recebê-lo. Ela diz: “ – Um homem em **casa é trabalho duplo** [...], não há tempo. É preciso **perseguir os negócios e recolher o dinheiro que passa.**”(CHIZIANE, 2004, 263, grifo nosso). Por sua vez Saly pergunta:

- O que se passa? Ele está há mais de quinze dias na minha casa e nunca mais sai e vocês nada reclamam. **Nós fizemos o pacto da partilha, semana aqui, semana ali?** Eu também preciso do meu tempo. **Quero cuidar dos meus negócios**, ganhar dinheiro para criar este filho, e projectar o meu futuro. Se nenhuma de vós o quer; eu juro, hei de enxotá-lo à pedrada. **Não posso conviver com ele eternamente.** (CHIZIANE, 2004, p. 264, grifo nosso).

Saly cobra especialmente que o pacto da partilha do marido seja cumprido porque ela não pode passar todos os dias com ele. Cada uma das esposas mostra-se mais preocupada com seus negócios do que com o marido. Tony efetivamente vai percebendo a profunda mudança que está ocorrendo em sua vida desde que suas mulheres passaram a trabalhar fora. Quando recebe o convite de casamento de Luísa, uma de suas mulheres, vai procurar Rami a quem cobra explicações, pois, ela como primeira esposa, deveria controlar os passos das demais mulheres. Aborrecido, ele culpa Rami:

- **A ideia de juntar essas mulheres foi tua, Rami.** Surpreendeste-me. **Superaste-me.** Conduziste todo esse rebanho com uma maestria incrível. Eu só queria usar e largar sem pensar nas consequências. **De vendedeiras**

de rua conseguiste transformá-las em empresárias. (CHIZIANE, 2004, p. 300, grifo nosso).

Rami percebe que, ao sentir que as mulheres estão escapando de seu controle, Tony destaca o poder e valor da primeira esposa para que ela não faça como as demais, mas ela rebate com firmeza: “ – Meu Tony, cansaste-te de mim e amaste a elas. Cansaste-te delas e agora voltas para mim. Daqui a pouco te cansas de mim outra vez. **Não acredito em ti.**” (CHIZIANE, 2004, p. 300, grifo nosso). Ela continua a solidarizar-se com as demais mulheres pois compreende que quem não merece crédito é o marido. Mesmo assim, Tony segue se queixando e dentre outras coisas diz: “- Já não me servem de joelhos como antes, nem me massageiam os pés quando descalço os sapatos. Ultimamente, quem me abre a porta **é o criado**, porque elas nunca estão em casa. **Só têm cabeça nos negócios e dizem que estão ocupadas.**” (CHIZIANE, 2004, p. 302, grifo nosso).

Tony reclama das outras mulheres, que estão sempre a priorizar seus negócios e por terem delegado as tarefas domésticas a outros e conclui:

- É desagradável ter que marcar audiências com as minhas próprias mulheres. [...] e eu fico a olhar espantado, **essas mulheres, a quem amordiaçava as asas** e afinal sabem voar. Ontem vendedeiras de esquina, eram submissas e me adoravam. Hoje, empresárias, já não me respeitam. (CHIZIANE, 2004, p. 304, grifo nosso).

Ao dizer que “amordiaçava as asas”, ele recorre a um verbo associado à boca para indicar calar, silenciar. Amordaçar está associado às asas para potencializar a paralisação imposta à mulher que estivesse subordinada a ele pelo casamento. Suas esposas não poderiam falar nem ter liberdade de ação, devendo permanecer na dependência dele. A independência alcançada por Rami e por suas outras mulheres é externada por ocasião da celebração das bodas de Luisa, a primeira esposa de Tony a abandonar a poligamia para viver um matrimônio monogâmico. A noiva agradece: “- Rami, minha grande mãe, não te esquecerei.[...] Sou uma **empresária de sucesso**. Uma noiva bela. Uma **esposa de facto.**” (CHIZIANE, 2004, p. 290, grifo nosso). Ela agradece a Rami pela colaboração para que ela se tornasse uma empresária vitoriosa. Estava feliz também por estar realizando o sonho de viver com um homem que a amava e respeitava.

Nesse momento de emoção, Mauá é a segunda a revelar que também está por deixar aquela vida de poligamia para viver uma relação monogâmica. Rami não se surpreende com a novidade e pondera: “A atitude de Mauá era esperada. Erva tenra demais

para um burro velho. **Ela buscava um pai e não um marido e agora que ganha o seu pão procurou um amor de verdade.**” (CHIZIANE, 2004, p.326). Mais uma vez Rami reconhece que as mulheres de Tony estavam com ele mais por necessidades financeiras do que por amor.

As mulheres compreendem que a união entre elas possibilitou o rompimento com uma tradição de subjugação e submissão construída a partir da dependência financeira imposta a elas. Elas não eram incentivadas a se desenvolverem como profissionais seja em que campo fosse, eram socializadas para serem esposas e Rami prossegue refletindo sobre a situação financeira das mulheres: “Somos nós a quem **o mundo obriga** a procurar um homem rico para receber migalhas da sua mesa. É a nós que **a sociedade não dá oportunidade para ganhar com dignidade o nosso próprio pão**”. (CHIZIANE, 2004, p. 291). Ela compreende que as mulheres acabam vítimas da sociedade, que baliza o papel da mulher de esposa e mãe como o único possível, como também Mauá denuncia em seguida, sob outra perspectiva:

Nas nossas aldeias somos levadas às escolas de sexo com dez anos de idade e aprendemos a alongar os genitais. Enquanto isso, **os homens vão para a escola do pão. Enquanto eles aprendem a escrever a palavra vida no mapa do mundo, nós vamos** pela madrugada afora, atrás de nossas mães, **espantar os pássaros nos campos de arroz.** (CHIZIANE, 2004, p. 291, grifo nosso).

Para as meninas nortenhas de Moçambique, é priorizado um conhecimento sexual com a finalidade maior de satisfazer e prender o homem pelo sexo, enquanto a educação formal e profissional fica reservada aos homens. As filhas seguem as mães nas plantações aprendendo o trabalho pesado, que acaba reservado às mulheres. Marcando a conscientização de como as mulheres são subalternizadas pelos homens, Saly a certa altura diz: “ É por isso que estou **de novo a estudar. Quero falar bem português e escrever bem.** Quero gerir bem o meu negócio. Sei até umas palavras de italiano, mas o que eu **quero mesmo é também falar inglês.**” (CHIZIANE, 2004, p. 313). Saly compreende a importância dos estudos para gerir bem seu negócio, não só dominar o português por ser a língua oficial de seu país como também dominar a língua inglesa, importante para a expansão de seus negócios.

Algum tempo depois de Luísa e Mauá abandonarem a poligamia para viver um casamento monogâmico, foi a vez de Julieta abandonar Tony. Ela também encontrou o

amor, conforme relata: “O meu novo marido é **um português**. Nós nos amamos muito, muito, muito. É viúvo esse meu homem. E tem **dinheiro, muito dinheiro**. (CHIZIANE, 2004, p. 326). Julieta, que vivia uma situação de maior abandono por não ser a mais bonita nem a mais jovem, acaba em uma situação privilegiada aos olhos do grupo. Ao ouvi-la comunicar a Tony que está para se casar, descrevendo o grande amor que encontrara e ainda a enorme fortuna do seu futuro marido, Rami reflete:

O discurso da Ju é cáustico. Carboniza. Canceriza. O corpo do Tony se revolve na dança da morte. Há deboche na voz de Ju. Há vingança e festa na alma da Ju. **Conseguiu o seu espaço e agora come os melhores nacos de bife, come moelas de galinha e cabeças de peixe à vontade** e sossegada na sombra da bananeira. Como é feliz a nossa Ju! (CHIZIANE, 2004, p. 327).

O sucesso de Julieta é marcado pela ruptura com os hábitos alimentares ditados pela tradição africana. Ao casar-se com um rico português, ela passa a desfrutar dos pratos que tradicionalmente só deveriam ser servidos ao homem da família: os melhores pedaços de bifes, moelas ou cabeças de peixe.

Em seguida, Saly também abandona Tony para se casar e o eleito é um padre italiano que tinha deixado a batina por amor a ela. Então, todas: Luísa, Mauá, Julieta e Saly acabam por abandonar Tony, felizes com seus negócios e com seus novos amores. Logo após ser deixado pela última das mulheres que reconheceu por imposição de Rami, Tony tenta consolar-se com a primeira e agora única esposa e lhe dá um abraço, sobre o qual a protagonista nos conta: “O abraço é forte e pressiona-me o **ventre duro** como uma pedra, palpitando de vida. - Rami, é um filho? [...] Diz que é meu, diz e salva-me.” (CHIZIANE, 2004, p. 332).

Tony implora pela confirmação de que Rami esperava um filho seu e ela compreende que o grande drama dele é ter sido ferido em seu orgulho de macho, porque ser o homem de muitas mulheres naquela sociedade significava poder, assim como ser pai de muitos filhos. Ela se surpreende ao ver a aflição de Tony e a dependência dele em relação a sua resposta quanto à paternidade do filho que gesta e pondera: “Dizer sim e resgatá-lo. Dizer não e perdê-lo. Mas eu o perdi muito antes de o ganhar. Ignorou-me **muito antes de me conhecer**”. (CHIZIANE, 2004, p. 332, grifo nosso)

Rami sente-se profundamente decepcionada em ver que dedicou amor a um homem que trai simplesmente por orgulho, que não respeita nem a ela nem a mulher alguma, que

desconsidera as mulheres usando o argumento de uma tradição que vem sendo mantida para dar continuidade aos privilégios dos homens, como ele justificava suas traições: “Muito antes de eu nascer os homens já eram assim” (CHIZIANE, 2004, p. 300). Assim, só os homens, provedores legítimos, se distinguiram no poder sobre a família, enquanto as mulheres eram podadas em suas potencialidades.

Observa-se que as protagonistas Celie, Ponciá e Rami vivenciam experiências bastante diferentes entre si, embora tenham em comum os embates e desafios para a elaboração ou reelaboração das identidades como mulheres negras em cada contexto específico: o sul dos Estados Unidos logo após a Guerra de secessão; uma região de Minas Gerais, no Brasil, campo e cidade no período de pós-abolição; e Moçambique, prioritariamente na área urbana na era pós-independência.

A narrativa propicia problematizações de identidade considerando vivências em situações bastante adversas, o que leva as protagonistas a se sentirem inferiorizadas. Suas trajetórias, bem como a de algumas personagens secundárias, são representações das respectivas autoras sobre o processo de desconstrução de identidades impostas pelo poder hegemônico, para propiciar a reelaboração identitária africana ou afrodescendente a partir de suas vivências passadas e presentes e a partir de seu próprio ponto de vista.

Para Celie, protagonista de *A cor púrpura*, a reconstrução identitária tem início por meio do autoconhecimento, a partir de sua interação com mulheres com experiências de vida mais independentes e autônomas. Porém, é, principalmente pelo ofício/arte da costura que Celie se dá conta de seu potencial criador e passa a exercer sua criatividade. Cria colchas com a finalidade de aquecer a família a partir de pedaços de tecidos de roupas usadas pela família que por isso também se configuram como um mosaico de memórias pelo que cada retalho evoca. Mais tarde, incentivada por Docí Avery, ela direciona sua força criativa para a confecção de peças personalizadas, tornando-se empresária no ramo de fabricação de calças compridas sob medida.

Já Ponciá vivencia um processo de desconstrução/reconstrução da identidade através da arte e de sua ligação ancestral com a modelagem do barro. Com as contribuições do espaço e da memória ela empreende um percurso do seu local de origem para a cidade grande e depois faz o percurso de volta, enquanto ao mesmo tempo, faz um percurso no

tempo vivido por seus antepassados para entender sua história a partir do ponto de vista dos seus.

No caso de *Niketche*, tanto a protagonista como as outras mulheres de Tony desconstroem as identidades que se pretendiam fixas, impostas pelo colonialismo ou pela tradição e as reconstroem, tendo como apoio a ascensão pessoal e profissional, cada uma exercendo uma atividade que conduz a um empoderamento e que as desvinculam da dependência do marido e lhes abre novos caminhos. Elas se conscientizam da necessidade de ruptura tanto com a tradição quanto com o imposto pela colonização para se tornarem sujeitos de suas vidas, assumindo com flexibilidade o que fizesse sentido para cada uma delas a partir de suas vivências e experiências.

As protagonistas e/ou personagens das obras que foram analisadas passam por múltiplas situações de opressão que ora diz respeito a gênero, ora à raça ora às dificuldades financeiras, sendo que muitas vezes essas questões imbricam-se, complicando a existência de cada uma delas.

Pode-se entretanto afirmar que Celie, de *A cor púrpura*, superou a opressão, bem como Rami e suas “rivais” em *Niketche* pois, adquirindo uma atividade que as conduziriam a uma vida nova, livres do jugo masculino e das dificuldades financeiras, elas se transformam. Já Ponciá tem um enfrentamento mais complexo, porque a princípio não tinha clareza quanto aos obstáculos e dificuldades contra os quais teria que lutar por ter nascido no período de pós-abolição e ter crescido entre a história do seu povo contado pelos brancos e a história contada por seus pais, avós e amigos.

É pelo artesanato que ela se reencontra com o passado, via memória reconstruída coletivamente a partir dos relatos dos amigos moradores do povoado negro. Apesar do artesanato não ter o poder de tirá-la da pobreza, ele a empodera, pela consciência da capacidade criativa e criadora, a qual materializa não apenas sua história individual como também as vivências de sua coletividade.

4 CONCLUSÃO

O diálogo triangular entre as narrativas *A cor púrpura* (1986) da escritora afro-americana Alice Walker, *Ponciá Vicêncio* (2003), da afro-brasileira Conceição Evaristo e *Niketche: uma história de poligamia*, da moçambicana Paulina Chiziane, propiciou um estudo multifacetado sobre oralidades e artes/ofícios como constituintes identitários de suas protagonistas negras.

A pesquisa desenvolvida na perspectiva comparatista foi dividida em três partes. Na primeira, pelo viés dos estudos de gênero e feminismos, foi possível compreender porque a expressão “mulheres negras” torna-se imprescindível ao nos referirmos a esses sujeitos femininos. Ainda que o movimento feminista tenha surgido com o apoio e luta também de mulheres negras, as reivindicações específicas dessas mulheres, que tinham vivências bem diversas, não eram as mesmas das mulheres brancas e continuavam sem serem contempladas. “Mulheres negras” como coletivo, desponta como sujeito político em busca de voz e visibilidade para esse grupo específico e particulariza suas demandas e ações através dos feminismos negros.

No entanto, se essas mulheres vêm lutando por visibilidade como coletivo, continuam a sofrer individualmente o preconceito pelas identidades de subalternidade que lhes são atribuídas através dos tempos, como heranças da escravidão e/ou do colonialismo. hooks (1981, 1984 e 2000) Nancy Fraser (1997) e Alice Walker foram fundamentais para a compreensão dos feminismos no Estados Unidos, assim como Constância Duarte (2003), Lélia Gonzales (2011), Matilde Ribeiro (2006) e Sueli Carneiro (2003) colaboraram para situar os feminismos no Brasil.

Comparando-se a evolução dos feminismos negros nos Estados Unidos e no nosso país, destaca-se que no Brasil os feminismos negros começaram mais contidos do que nos Estados Unidos, devido ao mito da democracia racial que buscava negar as diferenças raciais, porém nos dias atuais os feminismos negros em nosso país encontram-se bastante atuantes. Em Moçambique, cenário da terceira obra analisada, a luta pela emancipação feminina está associada à luta pela independência do país. As mulheres ao se juntarem aos homens na luta armada para libertarem seu país do jugo de Portugal, passaram a ter certa visibilidade e autonomia.

Para não restringir a compreensão dos feminismos em Moçambique aos feminismos ocidentais, pesquisei os feminismos africanos mais considerados na África: o *motherism* de

Catherine Acholonu (1995), o *stiwanism* de Molaria Ogundipe (1994) e o *womanism* africano de Chikwenye Okonjo Ogunyemi (1985), tendo identificado uma grande preocupação das teóricas africanas em rejeitar o termo “feminista”, cuja agenda consideram como imposição imperial ou neocolonial. Constatase que o romance *Niketche*, de Chiziane, não contempla uma abordagem feminina exclusiva pelo viés de nenhum desses feminismos africanos, diferenciando-se deles especialmente porque, em certas passagens da narrativa, contesta a maternidade que nos feminismos africanos é considerado como missão maior da mulher.

Nas análises, na perspectiva de gênero, observa-se que Celie, protagonista de Walker, enfrenta preconceitos de gênero, classe e raça. Sofre abusos e humilhações tanto por parte de seu padrasto negro quanto de seu esposo branco. Ponciá, a protagonista de Evaristo, também vive opressões de classe e raça, porém de forma mais velada, pois a personagem afro-brasileira só percebe o peso da opressão racial quando se desloca para a cidade. Sua saída de Vila Vicêncio para o meio urbano rememora o deslocamento na diáspora. Vila Vicêncio, o povoado negro era seu porto seguro, onde vivia entre iguais e ela só percebe essa realidade quando decide buscar um futuro melhor na cidade e passa a viver a exclusão principalmente por ser afrodescendente.

No caso de Rami, a terceira personagem analisada, por tratar-se de uma negra em um país africano, são as questões de gênero e o apagamento das tradições africanas pela colonização que impactam na (re)construção de sua identidade. A fundamentação teórica nessas análises articulou identidade na perspectiva de Kabengele Munanga (1994), Paul Gilroy (2001) e Stuart Hall (1996 e 2006), tendo contribuído também os estudos sobre o poder de Foucault (1984, 1987 e 1995), e sobre memória a partir de Jacques Le Goff (1990) e Maurice Halbwachs (2006).

A partir do momento em que as mulheres negras passam a reivindicar voz e lutam pelo direito de contarem suas histórias, assim como outras minorias, as construções de identidades têm se mostrado instáveis e sempre passíveis de mudanças. Para conhecer suas histórias essas mulheres recorrem às lembranças de seus familiares e de seu povo. As memórias garantem o retorno às origens porque muito das tradições africanas são passadas de geração a geração por meio das oralidades. Porém esse retorno é sempre renegociado a partir de outras características e experiências adquiridas nas movências ao longo de tempos e lugares.

A segunda parte focalizou oralidades como constituintes identitários das protagonistas negras de Walker, Evaristo e Chiziane. Foi possível conhecer muitas tradições orais de matrizes africanas, que foram apresentadas a partir de Amadou Hampaté Bâ (1982), Jan Vansina (1982), José Redinha (1966), Ruth Finnegan (1970, 2006), dentre outros. Constatou-se a diversidade do continente africano nas suas culturas e costumes. Evidencia-se, porém, entre as culturas tradicionais, uma característica comum, a cosmovisão de que no mundo está tudo conectado.

Nas três narrativas selecionadas, identifiquei e analisei tradições orais bem diversificadas. O estudo das oralidades foi desenvolvido de acordo com a perspectiva proposta por Mafalda Leite (2012). Em *A cor púrpura*, além das muitas histórias da tribo Olinka que Nettie conta a Celie através de cartas, a menina afro-americana Olívia encanta-se com as histórias de Tashi, garota africana. Tashi narra versões dos contos do “Tio Remus”, muito populares nos Estados Unidos, com mais detalhes do que Sofia conhecia. Também, através dessa tribo são representadas outras tradições como alguns ritos de passagem, destacando-se, dentre eles, o corte tribal nas faces das moças e a circuncisão feminina.

Enquanto as histórias contadas pelos Olinka agradam aos afro-americanos, que estavam na África como missionários; os ritos promovem um estranhamento e não aceitação, porque as vivências proporcionadas pelos deslocamentos na diáspora já haviam alterado o olhar deles sobre aquelas tradições, de modo que os missionários afro-americanos não mais aceitam uma tradição que possa causar dor, deformação ou até mesmo mortes devido à violência do procedimento. Todo esse contexto de tradições, desveladas nas cartas de Nettie, impacta a protagonista Celie, que passa a conhecer as histórias da África do ponto de vista do africano, bastante diferente do que conhecera segundo a perspectiva dos brancos.

Além dessas oralidades, que permeiam a narrativa *A cor púrpura*, colaborando para que a protagonista possa conhecer melhor um pouco de suas raízes africanas, observa-se que a personagem Celie se comunica em *black English*. Ao escrever cartas nesse dialeto, ela registra uma variante linguística que é comum em sua comunidade e assim, reivindica que sua linguagem seja considerada. Para Walker, “Permitir que nossa linguagem seja ouvida, as palavras, o modo de falar dos nossos antepassados, é revelar as profundezas do conflito entre nós e nossos opressores e os séculos em que esse conflito tem se manifestado, nem sempre em silêncio” (WALKER, 1998, p.71). Portanto os recursos utilizados dão realce ao

poder da palavra e à memória do vivido. As oralidades representadas repercutem na vida da protagonista Celie, que passa a se conhecer melhor, inclusive com base nas noções de filosofia de vida e religiosidade africana, em que a força maior é representada pela natureza, o que ocorre também nas outras narrativas.

No romance *Ponciá Vicêncio*, as oralidades também representam memórias, recursos para preservar o que é significativo do passado, sem desconsiderar o presente ou o futuro. Os cantos de trabalho destacam-se pelas palavras que os afrodescendentes não compreendiam bem, mas, reconheciam que se tratava de “uma língua que alguns negros falavam, principalmente os velhos.” (EVARISTO, 2003, p. 87). Além da língua mencionada pelo narrador como preservada pelos afrodescendentes mais idosos, resalto que os termos “angorô” e “Nêngua” são palavras que eu, particularmente, não conhecia. Pelo contexto, foi possível perceber imediatamente que a primeira significa arco-íris. A segunda poderia ser compreendida como um mero nome próprio composto: Nêngua Kainda, porém o contexto me levou a pesquisar e identifiquei que se trata da denominação “mãe” e remete a uma distinção hierárquica dos candomblés bantos. Além dessas duas palavras destacadas e dos vocábulos desconhecidos nas canções das labutas, há outra alusão à língua materna dos negros escravizados, quando é dito que Nêngua Kainda falava a língua que somente os mais velhos conheciam.

Em todo o contexto da narrativa, a personagem Ponciá convive com muitas memórias por meio das oralidades. Outra oralidade entretida na narrativa é o ritual de enterrar o umbigo de cada filho na terra onde viviam, descrito por Maria Vicêncio. Esse rito mantém o homem conectado à terra-mãe e remete à consciência da completude do universo onde o homem não se aparta da natureza. A personagem, assim como sua mãe, moldava o barro retirado da terra onde os umbigos de seus familiares haviam sido enterrados, então tudo estava sempre em comunhão. Mesmo o Vô Vicêncio feito de barro parecia ter vida e, marca mais uma conexão da personagem Ponciá com a ancestralidade de sua família, pois a menina além de ter reproduzido a figura do avô com perfeição, ela própria era bem parecida fisicamente com ele.

Em *Niketche*, a terceira narrativa estudada, os vocábulos africanos são tantos que a autora Paulina Chiziane apresenta um glossário de quarenta e quatro termos¹¹⁴. A variedade linguística do norte de Moçambique apresentada através da personagem Conselheira do Amor é mais uma oralidade e exemplo da diversidade linguística daquele

¹¹⁴ O glossário que integra *Niketche: uma história de poligamia* pode ser conferido no anexo C

país. Nesta narrativa a linguagem marca a resistência de diferentes etnias em um mundo em constante transformação.

Como nas demais narrativas, a contação de histórias acontece a todo tempo, encaixando episódios vividos ou ouvidos pelos personagens da trama, produzindo-se um romance polifônico, rico de experiências compartilhadas. Se em *A cor púrpura* um momento que propicia a troca de experiências entre mulheres é o trabalho coletivo da colcha de retalhos, em *Niketche*, são os intervalos para o lanche durante a feira que permitem a roda das mulheres na qual a contação de histórias alivia e salva as mulheres pela oportunidade de exorcizarem seus problemas.

A análise dos provérbios usados por Rami possibilitou compreender que as tradições também não são imutáveis. Rami recorre a provérbios como ensinamentos e para promover reflexões, porém não tem mais um repertório exclusivo de provérbios africanos, então utiliza muitos provérbios de origem cristã ou ocidental. Por sua vez, os ritos *niketche* e *kutchinga* colaboram para mostrar que em um mesmo país cada região pode ter rituais completamente distintos. Enquanto *niketche* é um rito de iniciação do norte de Moçambique, que prepara as meninas para desfrutar e proporcionar prazer, o *kutchinga* é um rito do sul que visa a assegurar o poder do homem na família, baseado na tradição do irmão mais velho casar-se com a viúva. As oralidades representadas firmam-se como constituintes identitários porque estabelecem uma relação entre o passado e o presente, sinalizando uma circularidade entre a vida e a história.

Na terceira e última parte, ao investigar os trabalhos e habilidades das protagonistas, foi possível destacar uma potência artística das mulheres negras que na diáspora foi cerceada e impedida. Colaboraram na fundamentação teórica deste tema: Alice Walker (1983), Walter Benjamin (1987), David Serra e Mercedes Taravilla (2007), Elaine Hedges (1980), Isabel Casimiro (2005) e outros.

Conforme argumenta Walker (1984), se as mulheres negras escravizadas não tinham direito nem a seu próprio corpo, era de se esperar que tivessem enlouquecido, porque não teriam chances de se manifestar artisticamente. Se isso não aconteceu é porque elas foram capazes de redirecionar seus dons criativos para artes do cotidiano como culinária, jardinagem, costura e bordado, dentre outros. Muitas dessas artes foram transmitidas de mãe para filha, porém o valor destas artes nem sempre é reconhecido. Se a diáspora cerceou o livre exercício da criatividade das negras escravizadas, ainda hoje, na contemporaneidade, as mulheres negras são desconsideradas como artistas em decorrência

de preconceitos e também por falta de oportunidades. Urgem, portanto, ações e medidas para que essas práticas de exclusão sejam combatidas.

No contexto da narrativa *Niketche*, é a sociedade patriarcal que prende a mulher às tarefas da casa e da criação dos filhos. Obviamente, essas tarefas também podem ser desenvolvidas de forma criativa e prazerosa, direcionando a criatividade para a casa e para os jardins, como Walker (1983) vislumbra que as mulheres negras escravizadas fizeram. Porém, nos dias de hoje, é vital que as mulheres possam ter a chance de escolher. Ao escolher praticar suas habilidades comerciais, Rami e as demais mulheres de Tony exercem vocações desenvolvidas por outras africanas em tempos em que não viviam sob o sistema patriarcal. Contudo, se tivessem acesso a estudos como os meninos, poderiam seguir outras carreiras porque se mostraram competentes no que se propuseram a fazer.

Ao promover a investigação das oralidades, artes e ofícios nas obras selecionadas, este estudo permitiu desconstruir a noção de mulheres negras como grupo homogêneo, como se a descendência africana implicasse em apenas um tipo de mulher negra. Propiciou divulgar a diversidade de tradições africanas e entender as oralidades, artes e ofícios como constituintes identitários. As oralidades presentificam-se como recursos para preservar o passado, estando intrinsecamente relacionadas às memórias das tradições africanas. Verificou-se que nas (re)construções de identidades, buscar as origens é vital para completar as histórias rasuradas pela escravidão e/ou colonialismo, tomando como base a voz de seu próprio povo em vez de permitir se completar pelo discurso do poder hegemônico.

Embora as origens sejam muito importantes, elas não bastam por si sós. As vivências são passíveis de ressignificar as tradições porque o sujeito que busca sua origem não pode mais voltar àquele estado primitivo, já tendo possivelmente negociado diversas trocas culturais no trânsito da vida. As diferenças entre as mulheres negras acentuam-se porque muitas são as possibilidades de tradições em cada ponto da África, assim como diferentes são as experiências que essas pessoas viveram na diáspora ou no seu próprio país colonizado.

As artes e ofícios presentes nas narrativas evidenciam a potência criativa, artística e profissional dos sujeitos femininos negros. Muito de suas potencialidades artísticas estão relacionadas às experiências compartilhadas de geração a geração, devido ao teor do sagrado associado às atividades de criar objetos. Como nas tradições africanas os seres animados e inanimados têm o mesmo valor, cada peça criada, seja uma colcha de retalhos,

seja uma peça de barro merece todo apreço, e a pessoa que cria iguala-se a um deus criador. Porém nos dias de hoje, como os saberes estão sempre em diálogo com as necessidades atuais e novos recursos, espera-se que esse potencial criativo das mulheres negras possa se expandir no campo das artes, ciências ou tecnologias. Que seus dons criativos e intelectuais possam se atualizar cada vez mais, assegurados por oportunidades de estudos e técnicas para continuarem sendo artistas, escritoras, professoras, engenheiras, médicas, psicólogas ou para seguir qualquer ofício que escolham.

REFERÊNCIAS

ACHOLONU, Catherine . **Motherism**: the Afrocentric alternative to feminism. Published under the Let's Help Humanitarian Project (LHHP). Women in Environmental Development Series, vol.3. In collaboration with the Nigerian Institute of International Affairs (NIIA). AFA publications, 1995.

ADETUNJI, Bamisile Sunday. **Questões de gênero e da escrita no feminino na literatura africana contemporânea e da diáspora africana**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.

ALTUANA, Padre Raul de Asúa. **Cultura Tradicional Bantu**, Maputo: Paulinas Editora, 2006.

AYITTEY, George. **O livre-mercado na África pré-colonial**. 2013. Disponível em: <<http://www.libertarianismo.org/index.php/artigos/o-livre-mercado-na-africa-pre-colonial/>> Acesso em 22 set 2016.

BARROS, Iolanda. **Paulina Chiziane e a liberdade de quem conta suas próprias histórias**, 2013. Disponível em: <<http://www.afreaka.com.br/notas/paulina-chiziane-e-liberdade-de-quem-counta-suas-proprias-historias/>> Acesso em 09 de mai 2013.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril, 1987.

BERNARDO, Teresinha. **Negras, mulheres e mães**: lembranças de Olga de Alaketu. São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BICKLEY, Bruce. **Uncle Remus Tales**. New Georgia Encyclopedia. Florida State University, Tallahassee, 2002. Disponível em: <<http://www.georgiaencyclopedia.org/articles/arts-culture/uncle-remus-tales>> Acesso em 27 de jul.2015.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. Vol.1.

BRAZ, Ana Lúcia Nogueira. **Origem e significado do amor na mitologia greco-romana**. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-166X2005000100008> Acesso em 07 de jul. 2015.

CARNEIRO, Sueli. A mulher negra na sociedade brasileira: o papel do movimento feminista anti-racista. In: MUNANGA, Kabengele. (Org.) **História do negro no Brasil**: O negro na sociedade brasileira. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2003.

CASIMIRO, Isabel Maria. **Paz na terra, guerra em casa**. Recife: Editora UFPE, 2014.

CASIMIRO, Isabel Maria. Samora Machel e as relações de gênero. **Estudos Moçambicanos**, Maputo nº 21, p.55-84, 2005.

CHIZIANE, Paulina. **Niketché**: uma história de poligamia. São Paulo. Companhia das Letras, 2004.

CHIZIANE, Paulina. **Niketché**: uma história de poligamia. Lisboa: Editora Caminho, 2002. Contracapa.

CHIZIANE, Paulina. **Paulina Chiziane**: o símbolo feminino na literatura moçambicana. Sarau Eletrônico. Blumenau, Santa Catarina. 2012. Entrevista Disponível em: <http://bu.furb.br/sarauEletronico/index.php?option=com_content&task=view&id=213> Acesso em 02 abril 2015.

COSER, Stelamaris. **Conceição Evaristo**: circuitos transnacionais, entrelaçamentos diaspóricos. In: DUARTE, Constância Lima; CORTES, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário (Org.). **Escrevivências**: Identidades, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo. Belo Horizonte: Editora Idea, 2016. (no prelo)

COUTINHO, Alexandre. Microcrédito em Moçambique: o case-study do Novo Banco, **Cadernos de estudos africanos**, p. 305-309, 2007. Disponível em: <<https://cea.revues.org/962>> Acesso em 11 ago 2016.

DALGLISH, Lalada. **A arte do barro na América Latina; um estudo comparado de aspectos estéticos e socioculturais na cerâmica popular do Brasil e do Paraguai**. Tese de doutorado defendida no Prolam, Universidade de São Paulo, 2004.

DIAS, Jorge. **Os Macondes de Moçambique**. Vol I. – Aspectos Históricos e Económicos. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1964.

DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS EUROPEU. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/espampante>> Acesso em 06 de jul.2015.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. In: **Revista Estudos Avançados da USP**, nº 49, v. 17, p. 151-172, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18402.pdf>> Acesso em 07 de mai 2015.

DUARTE, Eduardo de Assis. O Bildungsroman afro-brasileiro de Conceição Evaristo. In: **Revista Estudos Feminista**, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 305-308, 2006.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6. ed., Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. **Tratado de História das religiões**. 4. ed. Tradução de Fernando Tomas e Natalie Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

FARIA, Sheila de Castro. Sinhás Pretas. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**, nº78, p. 1-9, 2012. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/sinhas-pretas-1>> Acesso em 10 ago 2016.

FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. In: QUEIROZ, Sônia. **A tradição oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

FINNEGAN, Ruth. **Oral literature in Africa**. Oxford: Oxford University Press, 1970.

FOLHA DE SÃO PAULO online . São Paulo. **Viola Davis é a primeira negra a vencer Emmy de melhor atriz dramática**. 21 set 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/09/1684279-viola-davis-e-primeira-negra-a-vencer-emmy-de-melhor-atriz-dramatica.shtml>> Acesso em 17 out 2015.

FONER, Eric. Reconstruction: United States History. **Encyclopaedia Britannica**, Inc. 5 mai 2015. Disponível em: <<https://global.britannica.com/event/Reconstruction-United-States-history>> Acesso em 7 jun 2016.

FORD, Clyde W. **O herói com rosto africano**: mitos da África. São Paulo: Selo Negro , 1999.

FOUCAULT, Michel. **Dois ensaios sobre o sujeito e o poder**. Paris: Gallimard, 1984.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H. & RABINOW, P. Michel Foucault. **Uma trajetória filosófica**: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRASER, Nancy. **Justice Interruptus**: Critical Reflections on the "Postsocialist" Condition. New York & London: Routledge, 1997.

FUNK, Gabriela. **O provérbio, um gênero marginal(izado)?!** Literaturas orais e marginais. Portugal. Universidade dos Açores. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12521.pdf>> Acesso em mar. 2015.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: Modernidade e dupla consciência. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo, Rio de Janeiro, Editora 34, Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: **Educação anti-racista**: caminhos abertos pela lei federal nº 10.639/03. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de educação continuada, alfabetização e diversidade, p. 39-62, 2005.

GONZALES, Lélia. Por um feminismo afro- latino- Americano. In: **Caderno de formação política do círculo palmarino** nº 1, p. 12-20, 2011. Disponível em < https://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/271077/mod_resource/content/1/Por%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf> Acesso em 07 jun 2016.

GREEN, Toby. **Inquisição**: o reinado do medo. Tradução de Cristina Cavalcanti. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou, São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: UFRJ: D&A, 2006.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. Tradução de Regina Helena Fróes e Leonardo Fróes. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 24, p.68-75, 1996.

HILL, Marcos et all. **A origem da cerâmica**. Artes Plásticas do Brasil. 2001. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/kurtinavigator/artesartesanato/origem.html>> Acesso em 18 jul de 2016.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Coord). **História geral da África I: metodologia e pré-história da África**. Cap.8. São Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982.

HARRIS. Joel Chandler. **The complete tales of Uncle Remus**. Boston: Houghton Mifflin, 2002.

HEDGES, Elaine. Quilts and women's culture. In: Hedges, Elaine; Wendt, Ingrid (Org.). **In her own image**: Women Working in the arts. New York: The Feminist Press, 1980.

HERNANDEZ, Leila Leite, **A África na sala de aula**: visita à história contemporânea. São Paulo: Selo Negro, 2008.

HOOKS, Bell. **Yearning**: race, gender and cultural politics. Boston: South End Press, 1990.

HOOKS, bell. **Feminism is for everybody**: passionate politics. Boston: South End Press. 2000.

HOOKS, bell. **Feminist theory**: from margin to center. Boston: South End Press, 1984.

HOOKS, bell. **Não sou eu uma mulher. Mulheres Negras e feminismo.** Tradução livre para a plataforma gueto. 1981. Disponível em: <https://plataformagueto.files.wordpress.com/2014/12/nc3a3o-sou-eu-uma-mulher_traduzido.pdf> Acesso em 11 nov 2015.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IRELE, Abiola. The African imagination. In: **Research in African literatures.** V. 21. Nº 1. Spring, p.56-64, 1990.

JENKINS, Richard. **Rethink ethnicity:** arguments and explorations. Londres: Sage, 1997.

KEMPIS, Tomás de. **Imitação de Cristo.** Tradução: Luis Fernando Martins. São Paulo. Martin Claret, 1980.

KRAMER. Barbara. **Alice Walker.** New Jersey: Enslow Publishers, Inc. 1995.

LAISSE, Sara Antónia Jone. **Moçambique, Surge et Ambula:** A interculturalidade no corpus literário obrigatório no Ensino Secundário Geral entre 2004 e 2011. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – FCSH, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal, 2015, 260 fl. Tese defendida em outubro de 2015.

LAURET, Maria. **Alice Walker.** London: Palgrave, 2000.

LEÃO, André. **Os bichos de Miguilim.** In: Revista Litteris, nº 4, março de 2010

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Tradução Bernardo Leitão. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1990.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas pós-coloniais:** estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais.** 2. ed. Lisboa: Edições Colibri, 2013.

LEITE, Fábio. A questão da palavra em sociedades negro-africanas. In: SANTOS, Juana E. dos (Org.). **Democracia e diversidade humana:** desafio contemporâneo. Salvador: SECNEB, 1992; Belo Horizonte: Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais, 2008.

LIBOREL, Hughes. As fiandeiras. In: GRIMAL, Pierre (Org.) **Dicionário da mitologia grega e romana.** Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

LOPES, Nei. **Novo dicionário banto do Brasil.** Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. Etnicidade e identidade étnica. In: **Cultura gaúcha e separatismo no Rio Grande do Sul.** São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura

Acadêmica, 2009. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/kkf5v/pdf/luvizotto-9788579830082-04.pdf>> Acesso em: 05 ago 2016.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. **O negro e o garimpo em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1985.

MAGALHÃES, Raymundo. **Dicionário de provérbios e curiosidades**. São Paulo: Cultrix, 1960.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas: Pontes, 1989.

MARTINEZ, Francisco Lerma. 1989. **O povo macua e sua cultura**. Lisboa: Ministério da educação. Instituto de investigação científica, 1989.

MATOS, Marlise. Movimento e teoria feminista: é possível reconstruir a teoria feminista a partir do sul global? In: **Revista de Sociologia e Política** v. 18, nº 36, p 67-92, 2010. Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/06.pdf>> Acesso em 05 mai 2015.

MOREIRA, Antônio. **Provérbios portugueses**. Lisboa: Editorial Notícias, 2003.

MUNANGA, Kabengele. Identidade, cidadania e democracia: algumas reflexões sobre os discursos anti-racistas no Brasil. In: SPINK, Mary Jane Paris (Org.). **A cidadania em construção: uma reflexão transdisciplinar**. São Paulo: Cortez, 1994.

NAHAS, Maurício. Folha de São Paulo online. São Paulo. **Ceramistas do Vale do Jequitinhonha são tema de mostra no Museu Afro**. Entrevista concedida a Mariana Marinho. 29 nov 2015. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2015/11/1711452-ceramistas-do-vale-do-jequitinhonha-sao-tema-de-mostra-no-museu-afro.shtml>> Acesso em 18 ago 2016

NYROP, Krystoffer. **Grammaire historique de la langue française**. Disponível em <http://archive.org/stream/grammairehistori03nyrouoft/grammairehistori03nyrouoft_djvu.txt> Acesso em 15 de jul. 2015.

OBIECHINA, Emmanuel. Narrative proverbs in the African novel. In: **Oral tradition**, nº 02, 1992.

OGUNDIPE, Omolara. Stiwanism: feminism in an African context. **African literature: an anthology of criticism and theory**. Oxford: Blackwell Publishing, 1994.

OGUNYEMI, Chikwenye Okonjo. Womanism: the dynamics of the contemporary black female novel in English. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, 1985.

OLIVEIRA, Maria Aparecida Cruz de. **Deslocamentos e estratégias de resistência em Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo e Hibisco Roxo, de Chimamanda Ngozi**. Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_2018.pdf> Acesso em: 15 mar 2016.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra escrita. Campinas: São Paulo: Papyrus, 1998.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DE SAÚDE (OMS). **Eliminação da mutilação genital feminina**: Declaração conjunta, 2008. Disponível em: https://www.cig.gov.pt/wp-content/uploads/2013/12/declaracao_conjunta.pdf Acesso em 4 set 2015.

OSÓRIO, Conceição; MACUÁCUA, Ernesto. **Os ritos de iniciação no contexto actual**: ajustamentos, rupturas e confrontos construindo identidades de gênero. Maputo, Moçambique.WSLA, 2013.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EDUFF, 1995.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. In: **História**. São Paulo, v.24, n.1, p 77-98, 2005.

PORTAL DA LITERATURA. **Paulina Chiziane**: Biografia. 2014. Disponível em: <http://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=2335> Acesso em 16 abr 2014.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo. Companhia das Letras. 2003

QUAYSON, Ato. **Strategic transformations in Nigerian writing**. Oxford: James Currey, 1997.

QUEIROZ, Angélica. **Amizade entre elas**. 2016. Jornal UFG – Universidade Federal de Goiás. 2016. Disponível em:< <https://jornalufgonline.ufg.br/n/89938-amizade-entre-elas>> Acesso em 23 jun 2016.

REDINHA, José. **Etnossociologia do Nordeste de Angola**. Braga: Editora Pax, 1966.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2000.

RIBEIRO, Matilde. O feminismo em novas rotas e visões. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v.14, nº3, p. 737-763, 2006. Disponível em; < <http://www.scielo.br/pdf/ref/v14n3/a12v14n3.pdf>.> Acesso em 3 mai 2015.

SANTANA, Patricia Maria dos Santos. O não-lugar do negro retratado no romance *Ponciá Vicêncio* de Conceição Evaristo. **Revista PADÊ**, vol. 1, no. 2, p. 1-20, 2010. Brasília: UNICEUB, 2010. Disponível em: <<http://www.publicacoesacademicas.uniceub.br/index.php/pade/article/view/1341/1386>.> Acesso em: 04 ago 2016.

SERRA, David; TARAVILLA, Mercedes. **Arte y barro**: cerâmicas de África negra. Kumbi Salleh, 2007.

SENGHOR, Léopold Sédar. **Senghor**: prose and poetry, trans. John Reed and Clive Wake, London, Oxford University Press, 1965.

SILVA, Alberto da Costa e. **A enxada e a lança: A África antes dos portugueses**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SILVA, Elias Ribeiro da. **A tradução como interpretação: um olhar para *A cor púrpura* segundo duas perspectivas teóricas**. 2011. Disponível em:
<<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/sinteses/article/view/1185>> Acesso em 10 abr 2015.

TRINDADE, Catarina Casimiro. **O dinheiro em poder delas: a prática do xitique na cidade de Maputo**. 2011. Disponível em:
<<http://www.ufrgs.br/inov/producao/seminarios/outras-economias-universidade-e-educacao-popular-no-seculo-21/materiais-da-profa-teresa-cunha/o-dinheiro-em-poder-delas-a-pratica-do-xitique-na-cidade-de-maputo/view>> Acesso em 8 ago 2016.

TRUDGILL, Peter. **Sociolinguistics: an introduction to language and society**. 4. ed. London: Penguin Books, 2000.

TURNER, Terence. **Social body and embodied subject: Bodiliness, Subjectivity and sociality among the Kayapo**. Cultural Anthropology, 1995.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. São Paulo: Vozes, 1974.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, J (Coord). **História geral da África I: metodologia e pré-história da África**. Cap. 7. São Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. Rio de Janeiro: Círculo do Livro. Emana Livros, 1981.

WALKER, Alice. **The color purple**. New York: Harvest books; Harcourt, Inc., 2003.

WALKER, Alice. **A cor púrpura**. Tradução Peg Bodelson, Betúlia Machado e Maria José Silveira. 7. ed. São Paulo: Marco Zero, 1986.

WALKER, Alice. **In search of our mothers' gardens**. New York: Harcourt & Company, 1983.

WALKER, Alice. Everyday use. In: **Love and trouble: histories of black woman**. New York, Harcourt Brace Jovanovich, p. 47-55, 1979.

WALKER, Alice. **Vivendo pela palavra**. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura" medieval**. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ANEXO A

Outros exemplos de histórias integrantes da narrativa “A cor púrpura” que remetem a intertexto oral de matrizes africanas:

1) História dos *mbeles* ou povo da floresta

Por carta, Nettie conta a Celie sobre a tristeza e o desespero dos Olinka quando a construção de uma estrada invadiu a aldeia deles, e os construtores brancos disseram que aquele local seria destinado a uma plantação de borracha. Conta também que tratores destruíram toda a plantação de folha-de-teto para dar lugar às barracas dos operários e menciona os *mbeles* ou povo da floresta pela primeira vez:

[...] Samuel e eu decidimos que tínhamos que fazer alguma coisa a respeito deste último ultraje, mesmo se a maioria das pessoas de quem a gente se sentia mais próximo tivesse fugido para juntar-se **aos mbeles ou povo da floresta**, que vivem bem no coração da selva, recusando-se a trabalhar para os brancos ou serem governados por eles (WALKER, 1986, p251, grifo nosso).¹¹⁵

A história dos *mbeles* ou povo da floresta aparece fragmentada, destacando a resistência deles aos homens brancos, a começar por morar em local de difícil acesso, bem no meio da floresta.

Em carta posterior que escreve a Celie, Nettie menciona novamente os *mbeles*:

Tashi e a mãe dela fugiram. Elas foram se juntar aos mbeles. O Samuel e as crianças e eu estávamos discutindo o assunto ontem, e percebemos que **nós nem sabemos com certeza se os mbeles existem**. Tudo que sabemos é **que dizem** que eles vivem no interior da floresta, que eles aceitam fugitivos, e que eles atacam as plantações dos homens brancos e tentam destruí-los ou pelo menos fazer com que eles se retirem desse continente. (WALKER, 1986, p.281, grifo nosso).¹¹⁶

¹¹⁵ Samuel and I decided we must do something about this latest outrage, even as many of the people to whom we felt close ran away to join the mbeles or forest people, who live deep in the jungle, refusing to work for whites or be ruled by them. (WALKER, 2003, p. 227-228).

¹¹⁶ Tashi and her mother have run away. They have gone to join the mbeles. Samuel and the children and I were discussing it just yesterday, and we realized we do not even know for sure the mbeles exist. All we know is that they are said to live deep in the forest, that they welcome runaways, and that they harass the white man's plantation and plan his destruction – or at least for his removal from their continent. (WALKER, 2003, p. 256).

Neste recorte, Nettie expressa dúvida na existência dos *mbeles*, porque tudo que sabem deles é o que ouviram contar, evidenciando se tratar de mais uma história oral que faz parte da crença dos *Olinka*, mas que ela como afro-americana tem suas dúvidas.

Mais adiante, é dito: "Adam e Olívia estão com o coração partido porque eles amam e sentem falta da Tashi, e porque ninguém que se juntou aos *mbeles* jamais voltou" (WALKER, 1986, p.181).¹¹⁷ O fato de Nettie ter tomando conhecimento de que ninguém que tenha ido viver com os *mbeles* jamais tenha voltado, reforça a dúvida da existência deles para os ocidentais e poderia indicar apenas mais uma crença em um povo mítico. No entanto, Adam sai em busca de Tashi e consegue trazê-la de volta, depois de se ausentar por dois meses e meio. Adam contou que alcançou Tashi e a mãe dela antes de elas chegarem à aldeia dos *mbeles*, e como elas recusaram voltar, ele resolveu acompanhá-las.

Ao retornar com Tashi, o rapaz descreve o local onde vivem os *mbeles* como um local extraordinário:

[...] na África, existe uma grande depressão na terra que eles chamam de Vale da Fenda, mas é do outro lado do continente e não do lado onde estamos. Entretanto, de acordo com Adam, existe uma "pequena" fenda do nosso lado, com centenas de hectares de comprimento e que é até mais profunda do que a grande fenda que tem milhares de hectares. É um lugar tão profundo na terra que só pode ser visto por ar, Adam acha, e mesmo assim iria parecer ser apenas um **canyon** coberto de vegetação. Bem, neste *canyon* vivem milhares de pessoas vindas de várias tribos da África e até um negro que – Adam jura – veio do Alabama! (WALKER, 1986, p.303).¹¹⁸

Contrariando a crença apresentada na carta anterior de que jamais alguém que tivesse se reunido aos *mbeles* tivesse voltado, Adam retorna e confirma a existência dos *mbeles*. No entanto, a descrição do local onde os *mbeles* viviam como "um lugar tão profundo na terra que só pode ser visto por ar" remete a descrições míticas, e Nettie acrescenta: "Mas tudo isso parece mais maravilhoso contando do que como experiência

¹¹⁷ Adam and Olivia are heartbroken because they love Tashi and because no one who has gone to join the *mbeles* ever returned. (WALKER, 2003, p.256)

¹¹⁸ [...] in Africa there is a huge depression in the earth called the great rift valley, but it is on the other side of the continent from where we are. However, according to Adam, there is a small rift on our side, several thousand acres large and even deeper than the great rift, which covers millions of acres. It is a place so deep into the earth that it can only really be seen, Adam thinks, from the air, and then it would seem just an overgrown canyon. Well, in this overgrown canyon are thousand people from dozens of African tribes, and even one colored man – Adam swears – from Alabama! (WALKER, 2003, p. 277).

vivida, se eu posso julgar por Adam e Tashi.”¹¹⁹ (WALKER, 1986, p.304). Então, novamente, predomina a magia da história narrada mesclada à experiência vivida.

2) História de Adão como sendo um albino na perspectiva dos Olinka

Esta história é contada a Sinhô, quando Celie o está visitando, depois de ter ficado muito tempo sem vê-lo. Celie narra o episódio em uma longa carta a Nettie. Ela conta que perguntou a Sinhô se ele sabia que o povo da África, com quem sua irmã e seus filhos estavam morando, acreditava que os brancos eram descendentes dos negros. Como ele disse desconhecer essa história, Celie conta a versão da origem dos brancos na perspectiva dos Olinka, como se ela a tivesse conhecido através das cartas de sua irmã:

Eles falam que todo mundo antes de Adão era preto. Daí um dia uma mulher, que eles mataram logo em seguida, apareceu com esse nenê sem cor. Eles primeiro pensaram que fosse alguma coisa que ela tinha comido. Mas depois outra mulher teve um e também as mulheres começaram a ter gêmeo. Então na verdade Adão num foi nem o primeiro homem branco. Ele só foi o primeiro homem branco que o povo num matou. (WALKER, 1986, p.299).¹²⁰

A versão dos Olinka indica que eles rejeitaram o “nenê sem cor” e que estes foram mortos até que restou um que não foi morto.

Celie prossegue contando que, até hoje, os negros podem ter filhos brancos que eles chamam de albino, ao contrário dos brancos, que não têm filhos negros, “a não ser que algum homem negro andou se misturando” (WALKER, 1986, p.299). A crença de que Adão era um albino se justifica porque o povo de Olinka defendia que não havia presença do povo branco na África quando tudo aconteceu. Os Olinka também disseram que conheceram a história de Adão do ponto de vista dos brancos, por meio dos missionários que lá estiveram antes de Nettie, mas que eles já conheciam esta história há muito mais tempo, porém sob o ponto de vista do povo deles, e insistiam que Adão foi apenas o

¹¹⁹ *But all this seemed more a marvel in the recounting than in the actual experiencing of it, if I am any judge of Adam and Tashi.* (WALKER, 2003, p. 277).

¹²⁰ *They say everybody before Adam was black. Then one day some woman they just right away kill, come out with this colorless baby. They thought at first it was something she ate. But then another one had one and also the women start to have twins. So the people start to put the white babies and the twins to death. So really Adam wasn't even the first white man. He was just the first one the people didn't kill.* (WALKER, 2003, p. 272).

primeiro homem branco que sobreviveu, porque, anteriormente, quando nascia um branco (albino), este era morto por ser diferente.

Celie contou também que o povo Olinka quase morreu de tanto rir quando os missionários mencionaram que Adão e Eva surgiram nus e tentaram usar este argumento para fazer que eles se vestissem. O povo Olinka, por acreditar que Adão e Eva eram albinos, tentou explicar que foram os próprios Olinkas que haviam expulsado aquele casal, por ser diferente, e explicaram que, no idioma deles,

A palavra que eles usam pra nu é branco. Mas já que eles tão cobertos pela cor eles num tão nu. Eles disseram que qualquer um olhando prum branco pode dizer que ele tá nu, mas o povo preto num tá nu, porque eles nem podem ficar nu porque eles num são branco. (WALKER, 1986, p.300).¹²¹

O episódio foi cômico para os Olinka, pela questão de falsos cognatos entre as línguas envolvidas. Enquanto, para os missionários, a palavra “nu” significava “sem roupas”, para os Olinkas, “nu” significava “branco”. A história como um todo evidencia diferentes perspectivas possíveis a partir do ponto de vista de quem conta o fato, baseado em suas crenças e ainda as chances de distorção dos sentidos a partir da maneira que se interpretam os fatos.

3) História das amazonas negras

O mito ocidental das amazonas aparece como intertexto na criação do personagem Sofia, uma mulher negra, forte e independente que, exatamente pelo modo de ser e viver, é comparada a uma amazona. Na mitologia grega, de acordo com Brandão (1997), as amazonas eram filhas de Ares, o deus da guerra, com a ninfa Harmonia. No reino delas, os homens tinham papel secundário, eram usados em trabalhos servis e para a reprodução, enquanto elas se dedicavam à guerra. As amazonas eram exímias guerreiras e hábeis no uso de arco e flecha. As primeiras características destacadas em Sofia são a coragem e ousadia de enfrentar os homens. A própria Sofia explica a Celie porque ela é tão forte e destemida:

¹²¹ *Their word for naked is white. But since they are covered by color they are not naked. They said anybody looking at a white person can tell they naked, but black people can not be naked because they can not be white.*

Ela falou, Toda minha vida eu tive que brigar. Eu tive que brigar com o meu *pai*. Tive que brigar com meus **irmão**. Tive que brigar com meus **primo** e meus **tio**. Uma criança mulher num tá sigura numa família de homem. Mas eu nunca pensei que ia ter que brigar em minha própria casa. [...] Ela botou as mãos no quadril. Eu costumava *caçar* animal selvagem **com arco e flecha**, ela falou (WALKER, 1986, p.52-53, grifo nosso).¹²²

Sofia reconhece que sua luta primeira foi na vida privada, junto à sua própria família contra os pares homens. Além do enfrentamento com os homens, outra intertextualidade de Sofia com as Amazonas é a habilidade dela com arco e flecha, que também é a arma típica daquelas guerreiras conforme se destaca no recorte acima e que aparece novamente, quando Celie pensa em Sofia, ao buscar um conselho para dar a Harpo, para conseguir que ela o obedeça: “[...] Eu penso na Sofia. Ela me diverte. Eu costumava caçar animal selvagem **com arco e flecha**, ela falou.” (WALKER, 1986, p.76, grifo nosso).¹²³ Sofia diverte Celie, porque ela é ousada, enfrenta atividades que não são comuns para mulheres e encara até animais selvagens com arco e flecha que remetem às Amazonas. A essas características, somam-se ainda a cumplicidade e o apoio entre Sofia e suas irmãs, pois a luta delas contra os homens de sua própria família promoveu uma união maior entre elas. Sofia sabia que podia contar com as irmãs em qualquer situação e, por isso, decidiu abandonar Harpo, seu marido, ao perceber que ele não estava respeitando-a mais: “Tô ficando cansada de Harpo, ela falou. Tudo que ele pensa desde que a gente casou é como fazer eu obedecer. Ele num quer uma esposa, ele quer um cachorro” (WALKER, 1986, p. 79).¹²⁴ A jovem não se permite escravizar e decide ir morar com uma de suas irmãs. No dia da mudança, suas irmãs se reúnem para ajudá-la:

Sofia tem razão sobre as irmãs dela. Todas elas são moças de saúde, grande forte, parecem **amazona**. Elas vieram cedo uma manhã em duas carroças para apanhar Sofia. Ela num tinha muito para levar, as roupas dela e das crianças, um colchão que ela fez no inverno passado, um

¹²² *She say, All my life I had to fight. I had to fight my daddy. I had to fight my brothers. I had to fight my cousins and my uncles. A girl child ain't safe in a family of men. But I never thought I'd have to fight in my own house. [...] She put her hand on her hip. I used to hunt game with a bow and arrows, she says.* (WALKER, 2003, p. 40).

¹²³ *I think about Sofia. She tickle me. I used to hunt game with a bow and arrow, she say.* (WALKER, 2003, p. 63).

¹²⁴ *I'm getting tired of Harpo, she say. All he think about since us married is how to make me mind. He don't want a wife, he want a dog.* (WALKER, 2003, p. 64).

espelho e uma cadeira de balanço. As criança. (WALKER, 1986, p. 81, grifo nosso).¹²⁵

Neste recorte, Sofia e suas irmãs são comparadas diretamente com as amazonas, não apenas pela altivez, saúde e força física que demonstram, mas também por se ajudarem mutuamente, dispensando os cuidados de homens. Sofia e suas irmãs são chamadas explicitamente de amazonas, pela segunda vez, no momento do enterro da mãe delas, quando Sofia e suas irmãs enfrentaram as convenções pelo direito de carregar o caixão da mãe. Primeiramente, Harpo as chamou de três mulheres fortes:

O Harpo falou, Quem já ouviu falar de mulher carregando caixão? Isso é tudo que tô querendo dizer. [...] O que vai ficar parecendo? Harpo falou. **Três mulheres forte** carregando o caixão parece que deviam era tá em casa fritando galinha. (Walker, 1986, p. 240-241, grifo nosso).¹²⁶

As irmãs não se deixaram intimidar pelas provocações de Harpo e insistem em carregar o caixão da mãe, juntamente com seus irmãos, então, mais uma vez, são saudadas como amazonas: “Muito bem, Harpo falou no funeral, aí vem as **amazona**” (WALKER, 1986, p.244).¹²⁷ Portanto, na tecedura da história de Sofia e suas irmãs, frequentemente, sobressai o intertexto da lenda das Amazonas, evidenciando também a influência do ocidente na escrita afrodescendente.

Sofia é um exemplo de resistência e superação ao machismo e opressão na vida privada, uma representação positiva de força e bela autoestima, desejável para qualquer mulher. Ao criar Sofia e suas irmãs como amazonas negras, Walker evidencia a mulher negra como forte guerreira, capaz de lutar por sua liberdade, sugerindo que, para elas se tornarem invencíveis, é necessário que estejam unidas, que juntem suas forças. Contudo adverte que, mesmo assim, ainda há muitas lutas a ser travadas pelas mulheres negras,

¹²⁵ *Sofia right about her sisters. They all big strong healthy girls, look like amazons. They come early one morning in two wagons to pick Sofia up. She don't have much to take, her and the children clothes, a mattress she made last winter and a rocking chair. The children.* (WALKER, 2003, p. 67).

¹²⁶ *Harpo say, Whoever heard of women pallbearers. That all I'm trying to say. [...] What it gon look like? Say Harpo. Three big stout women pallbeares look like they ought to be home frying chicken.* (WALKER, 2003, p. 217).

¹²⁷ *Well, say Harpo at the funeral, here come the amazons* (WALKER, 2003, p. 221).

especialmente, na vida pública, pois a mesma altivez de não se submeter – que conferiu a Sofia respeito entre seus familiares – foi responsável por fazê-la prisioneira por desacato à esposa do prefeito.

ANEXO B

O *Black English* nas cartas de Celie

Estudo das características principais do *black English*, conforme descritas pelo sociolinguísta britânico Peter Trudgill, que se encontram presentes e recorrentes na escrita das cartas de Celie.

As características definidas por Trudgill (1979, p. 54-57) serão apresentadas precedidas por letras do alfabeto, os recortes que exemplificam serão precedidos por números arábicos e os exemplos serão limitados a quatro. Destaca-se, no entanto, que essas ocorrências são recorrentes ao longo das cartas de Celie.

a) Para Trudgill (1979), uma das mais importantes características do *black English* é o chamado “invariante be”, o uso da forma infinitiva do verbo “to be” da língua inglesa, sem flexão de tempo ou pessoa, como verbo principal em frases. Exemplos:

- 1) [...] “*And now I feel sick every time I **be** the one to cook.*” (WALKER, 2003, p.1, grifo nosso).¹²⁸
- 2) “*She **be** dress to kill, whirling and laughing.*” (WALKER, 2003, p.6).¹²⁹
- 3) “*I just **be** thankful to lay eyes on her.*” (WALKER, 2003, p.25).¹³⁰
- 4) “*Three of our brothers **be** with us, on the other side, say Sofia.*” (WALKER, 2003, p. 217).¹³¹

b) Outra característica do *black English* é a supressão da terminação “s”, “es” ou “ies” que marca a terceira pessoa do singular dos verbos no tempo presente simples, na língua inglesa, nas frases afirmativas. Já as frases negativas no tempo presente simples, na terceira pessoa do singular, são estruturadas com “don’t” e não “doesn’t” pelo menos motivo. Apenas o pronome indica a pessoa do discurso, diferente do inglês padrão que tem a marca do “s” e suas variações em verbos irregulares. Exemplos:

¹²⁸ Agora eu fico enjuada toda vez que sou eu que tenho que cozinhar. (WALKER, 1986, p. 10).

¹²⁹ Ela tá vestida linda de morrer, rodando e rindo. (WALKER, 1986, p. 16).

¹³⁰ Eu ficaria agradecida só de poder botar o olho nela. (WALKER, 1986, p. 36).

¹³¹ Três dos irmãos nossos vão tá com a gente, do outro lado, Sofia falou. (WALKER, 1986, p. 241).

1) “*He **start** to call, Mamma, Mamma.*” (WALKER, 2003, p.28, grifo nosso).¹³² Em vez de *He starts to call Mamma, Mamma.*

2) “*Baby this, she **say**, baby that.*” (WALKER, 2003, p. 84, grifo nosso)¹³³. Em vez de *Baby this, she says, baby that.*

3) “*Nettie still **don’t** understand* (WALKER, 2003, p. 10, grifo nosso).¹³⁴ Em vez de *Nettie still **doesn’t** understand.*

4) “*He **don’t** answer the question.*” (WALKER, 2003, p. 30, grifo nosso)¹³⁵. Em vez de *He **doesn’t** answer the question.*

c) No *black English*, o verbo “to be” é suprimido quando funciona como verbo de ligação. Exemplos:

1) “*She happy, cause he good to her now.*” (WALKER, 2003, p. 1)¹³⁶. Em vez de *She is happy, cause he is good to her now.*

2) “*You too dumb to keep going to school, Pa say.*” (WALKER, 2003, p. 9)¹³⁷ Em vez de *You **are** too dumb [...].*

3) “*Harpo nearly big as his daddy. He strong in body but weak in will. He scared.*” (WALKER, 2003, p.27)¹³⁸ Em vez de *Harpo is nearly big as his daddy. He is strong in body but weak in will. He is scared.*

4) “*You black, you pore, you ugly, you a woman.*” (WALKER, 2003, p. 206).¹³⁹ Em vez de *You **are** black, you **are** pore, you **are** ugly, you **are** a woman.*

d) No *black English*, é comum suprimir o verbo auxiliar nos tempos verbais em que o verbo principal termina em “ing”. A letra final “g” destes verbos não é pronunciada e pode ser representada na escrita por um apóstrofo (*we drinkin’* em vez de *we **are** drinking*). Exemplos:

¹³² Ele começa a gritar, Mamãe, Mamãe (WALKER, 2003, p. 41).

¹³³ Amorzinho isso, ela fala, amorzinho aquilo. (WALKER, 1986, p. 100).

¹³⁴ Nettie inda num entendia. (WALKER, 1986, p. 20).

¹³⁵ Ele num responde a pergunta. (WALKER, 1986, p. 42).

¹³⁶ Ela tá feliz porque ele tá bom pra ela agora. (WALKER, 1986, p. 10).

¹³⁷ Você é muito boba pra continuar indo pra escolar, o Pai falou. (WALKER, 1986, p. 20).

¹³⁸ Harpo é quase do tamanho do pai. Ele é forte de corpo mas fraco de vontade. Ele tem medo. (WALKER, 1986, p. 39).

¹³⁹ Você é preta, é pobre, é feia. Você é mulher. (WALKER, 1986, p. 229).

- 1) “*What you setting here laughing like a fool fer?*”¹⁴⁰ (WALKER, 2003, p. 15). Em vez de *What **are** you sitting here laughing like a fool fer?*
- 2) “[...] *It like he looking at the Earth.*” (WALKER, 2003, p. 20).¹⁴¹ Em vez de *It likes he **is** looking at the Earth.*
- 3) “[...] *She wearing a hat like Indian chiefs.*” (WALKER, 2003, p.25).¹⁴² Em vez de *She **is** wearing a hat like Indian chiefs.*
- 4) “*They fighting like two mens.*”¹⁴³. (WALKER, 2003, p.37, grifo nosso).¹⁴⁴ Em vez de *They **are** fighting like two **men**.* A regra de suprimir o verbo auxiliar é recorrente ao longo das cartas de Celie, porém muito raramente aparece um verbo terminado em “*ing*”, sem a grafia do g final.

e) No *black English*, diferente do inglês padrão, utiliza-se mais de uma negação em uma mesma frase. Exemplos:

- 1) “*You better **not never** tell **nobody** but God. It’d kill your mammy.*” (WALKER, 2003, p. 2, grifo nosso).¹⁴⁵
- 2) “*I **don’t** know **no** other man or what else to say.*” (WALKER, 2003, p. 2, grifo nosso).¹⁴⁶
- 3) “***Don’t Nobody** come see us.*” (Walker, 2003, p. 2, grifo nosso).¹⁴⁷
- 4) “*I **don’t** bleed **no** more.*” (WALKER, 2003, p. 5, grifo nosso).¹⁴⁸

Constata-se que as falas de Celie são estruturadas sistematicamente conforme as características elencadas pelo sociolinguísta inglês Peter Trudgill que caracterizam o dialeto *black English*..

¹⁴⁰ Porque você tá sentada aqui rindo feito uma boba? (WALKER, 1986, p. 26).

¹⁴¹ Parecia que ele tava olhando pro chão. (WALKER, 1986, p. 31).

¹⁴² [...] Ela tá usando um chapéu igual cacique índio. (WALKER, 1986, p. 36).

¹⁴³ No exemplo (4) destaca-se também a palavra “men” que Celie acrescenta o “s” marca de plural regular, quando se trata de um plural irregular (man-men).

¹⁴⁴ Ele tavam lutando que nem dois homens. (WALKER, 1986, p. 49).

¹⁴⁵ É melhor você nunca contar pra ninguém, só pra Deus. Isso mataria sua mãe. (WALKER, 1986, p. 6).

¹⁴⁶ Eu num conheço nenhum outro homem. (WALKER, 1986, p. 11).

¹⁴⁷ Ninguém veio ver a gente. (WALKER, 1986, p. 11).

¹⁴⁸ Eu num sangro mais. (WALKER, 1986, p. 14).

ANEXO C

Glossário que integra o romance *Niketche: uma história de poligamia*

Glossário

Amabê: expressão idiomática.

Cacana: gramínea alimentícia, de folhas amargas.

Canbo: fruta do canhoeiro.

Canhoeiro: árvore sagrada entre o povo ronga; nome científico — *Sclerocaria cafra*.

Capulana: pano.

Changana: etnia do Sul de Mocambique

Chima: papas de farinha de milho.

Jambalau: fruta semelhante à uva.

Kutchinga: levirato.

Licabo: canivete mágico, de castidade. Feitiço de amor.

Lobolo: dote.

Lulas (polvos, tunas, bicos de peru): nomes por que algumas mulheres designam os seus órgãos genitais alongados.

Machamba: campo.

Machangana: uma das etnias tsonga.

Maconde: etnia da região Norte de Moçambique (Cabo Delgado).

Macua: uma das etnias do Norte de Moçambique (Nampula).

Makanga (xithumwa, wasso-wasso, em diferentes línguas moçambicanas): feitiço.

Massala: fruta esférica de casca dura.

Mbelele: cerimónia para atrair a chuva.

Mudjiwa: alma de outro mundo.

Musiro: raiz com que se produz uma máscara de beleza.

Muthiana orera: mulher bonita.

Naparamas: comandos suicidas “*invulneráveis às balas*” (Norte de Moçambique).

Nhangana: folhas verdes de feijoeiro.

Niketche: dança de amor (Zambézia e Nampula).

Nkosikazi: primeira esposa.

Ntchuva: jogo semelhante ao xadrez.

Onroa vayi?: onde vais?

Ronga: uma das etnias do Sul de Moçambique (Maputo); é também uma língua da mesma etnia.

Sena: etnia da região central de Moçambique (Sul da Zambézia).

Sbona: etnia entre o Zimbabwe e Manica.

Soruma: cannabis.

Tchingar: praticar o levirato.

Tchova: carro de tracção humana.

Timbila: marimba.

Tsonga: etnia do Sul de Moçambique.

Xamã: curandeiro.

Xi-changana: referente aos changanas.

Xi-maconde: referente aos macondes.

Xingondo: nome pejorativo com que os habitantes do Sul de Moçambique tratam os do Norte.

Xi-nyanja: referente à etnia nyanja.

Xi-ronga: referente à etnia ronga.

Xi-sena: referente à etnia sena.

Xitique: sistema tradicional de poupança.

ANEXO D

Nanã

Nanã fornece a lama para a modelagem do homem

Dizem que quando Olorum encarregou Oxalá
de fazer o mundo e modelar o ser humano,
o orixá tentou vários caminhos.
Tentou fazer o homem de ar, como ele.
Não deu certo, pois o homem logo se desvaneceu.
Tentou fazer de pau, mas a criatura ficou dura.
De pedra ainda a tentativa foi pior.
Fez de fogo e o homem se consumiu.
Tentou azeite, água e até vinho-de-palma, e nada.
Foi então que Nanã Burucu veio em seu socorro.
Apontou para o fundo do lago com seu *ibiri*, seu cetro e arma,
e de lá retirou uma porção de lama.
Nanã deu a porção de lama a Oxalá,
o barro do fundo da lagoa onde morava ela,
a lama sob as águas, que é Nanã.



Oxalá criou o homem, o modelou no barro.
 Com o sopro de Olorum ele caminhou.
 Com a ajuda dos orixás povoou a Terra.
 Mas tem um dia que o homem morre
 e seu corpo tem que retornar à terra,
 voltar à natureza de Nanã Burucu.
 Nanã deu a matéria no começo
 mas quer de volta no final tudo o que é seu.
 [93]

Nanã esconde o filho feio e exhibe o filho belo

Conta-se que Nanã teve dois filhos.
 Oxumarê era o filho belo e Omulu, o filho feio.
 Nanã tinha pena do filho feio
 e cobriu Omulu com palhas, para que ninguém o visse
 e para que ninguém zombasse dele.

Mas Oxumarê era belo,
 tinha a beleza do homem
 e tinha a beleza da mulher.
 Tinha a beleza de todas as cores.
 Nanã o levantou bem alto no céu
 para que todos admirassem sua beleza.
 Pregou o filho no céu com todas as suas cores
 e o deixou lá para encantar a Terra para sempre.
 E lá ficou Oxumarê, à vista de todos.
 Pode ser admirado em seu esplendor de cores,
 sempre que a chuva traz o arco-íris.
 [94]