

TAMIRES MAIARA SANTOS ARAÚJO

ENTRE HERANÇAS E MISTÉRIOS:
o Realismo Animista em *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo e *O*
***alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
MARÇO/2020

TAMIRES MAIARA SANTOS ARAÚJO

ENTRE HERANÇAS E MISTÉRIOS:
o Realismo Animista em *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo e *O*
***alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira
Linha de Pesquisa: Literatura, Identidade, Fronteiras.

Orientadora: Prof.^a Dra. Telma Borges

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Março/2020

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e aos meus ancestrais pela força e pela luz.

À minha querida amiga e orientadora, Professora Doutora Telma Borges, pelo aprendizado, dedicação e pelos dias compartilhados nesta travessia. Obrigada por acreditar na minha pesquisa; gratidão pelo encontro.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, pelo conhecimento compartilhado.

Aos familiares, pelo apoio incondicional; em especial à minha mãe Aureane, pela impulsão e pelo amor; ao meu pai Marcos (*in memoriam*) pela amizade e pela crença na educação; à minha tia querida, Auricélia, pela grande sabedoria que sempre me guiou; à minha irmã Tainha, pelo compromisso com nossa irmandade; aos meus irmãos Thomas e Júnior, pelo amor.

A meu companheiro de luta, Paulianno, pelo respeito, pelo amor e pela paciência.

Aos meus colegas da pós-graduação pelo companheirismo.

Aos amigos Antônio, pela irmandade e acolhida; a Cícero, pela travessia, e a Taislane, pelo abre-alas.

À Juliana Leal, pela oportunidade, confiança e dedicação.

À CAPES, por ter financiado esta pesquisa.

Como a viagem do herói, a experiência afrodescendente me faz defrontar com questões como vida e morte, bem e mal, dor e sofrimento, triunfo e tragédia, trauma e cura, servidão e liberdade, desigualdade e justiça – não apenas como questões abstratas associadas há muito com meus antepassados, mas como inquietações atuais relativas à minha vida e à minha viagem do “herói dentro de mim.

Clyde W. Ford

RESUMO

Durante muito tempo, as abordagens do insólito têm se dedicado ao estudo de manifestações sobrenaturais ou não usuais em textos literários. Esses eventos, por sua vez, também compõem obras escritas por autores africanos e afro-brasileiros, os quais, muitas das vezes, ao incluírem em suas obras tais elementos, são considerados pelas personagens e pelos possíveis leitores como algo comum, natural ou usual. Dessa maneira, esta pesquisa se dedicou à análise comparativa desses elementos em *O alegre canto da perdiz*, da escritora moçambicana Paulina Chiziane, e *Ponciá Vicêncio*, da escritora brasileira Conceição Evaristo, no intuito de descobrir como essas autoras, ao incluírem elementos que compõem o insólito, encenam em seus textos um pensamento que contém um inconsciente animista, que compartilhamos com África. Para isso, percorremos dois problemas: o primeiro a ser respondido foi: qual o Realismo é mais propício para nomear as encenações do insólito presentes nas obras escolhidas para análise, já que eles estão ancorados nos poderes dos ancestrais? Passamos pelos conceitos de Realismo Fantástico, proposto por Todorov (s. d.) em *Introdução à literatura fantástica*; de Realismo Mágico, Real-maravilhoso e Maravilhoso, com base nos textos de Alejo Carpentier, *O reino deste mundo* (2009), e da crítica Irlemar Chiampi, em *O realismo maravilhoso* (2015). A partir das discussões realizadas por Harry Garuba, em *Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana* (2012) e *Reflexões provisórias sobre animismo, modernidade/colonialismo e a ordem africana do conhecimento* (2018) e os postulados presentes nos textos *Lueji: o nascimento do império* (2015), de Pepetela, e *A fortuna de Conceição*, escrito por Assunção de Maria Sousa e Silva, elegemos o Realismo Animista como procedimento estético presente nas obras analisadas. Diante dessa escolha, foi possível responder ao segundo questionamento, o qual se referia à presença de eventos animistas como uma forma de fazer emergir os rastros do passado ancestral. Na tentativa de responder a essa questão, estudamos os eventos animistas presentes no segredomistério que ronda as obras de Chiziane e Evaristo. Para tal realização, contamos com os seguintes teóricos e críticos: Trindade (2013), Machado (2003), Padilha (1995), Lopes (2005), Malandrino (2010), Dionísio (2013), Gagnebin (2012), entre outros, os quais nos auxiliaram na compreensão do conceito de rastro, da ideia de mistério, das facetas da tradição bantú etc. Com esta pesquisa, percebemos que a irrupção do insólito, compreendido aqui como animista, introduz no presente das narrativas um passado que faz emergir os rastros da colonização e da escravização, ao mesmo tempo em que a ancestralidade africana toma lugar no interior das narrativas analisadas.

PALAVRAS-CHAVE: *O alegre canto da perdiz*; *Ponciá Vicêncio*; Paulina Chiziane; Conceição Evaristo; Realismo Animista; Ancestralidade.

RESUMEN

Durante mucho tiempo, los planteamientos de lo insólito se han dedicado al estudio de las manifestaciones sobrenaturales o inusuales en los textos literarios. Estos acontecimientos, a su vez, componen obras escritas por autores africanos y afrobrasileños que, con frecuencia, al incluir en sus obras estos elementos son considerados por los personajes y posibles lectores comunes naturales o habituales. De esa manera, esta pesquisa se dedicó al análisis comparativo de estos elementos en *O alegre canto da perdiz*, de la escritora mozambiqueña Paulina Chiziane, y *Ponciá Vicêncio*, de la escritora brasileña Conceição Evaristo, con el fin de descubrir cómo estas autoras, al incluir elementos que componen el insólito escenifican en sus textos un pensamiento que contiene un inconsciente animista, que compartimos con África. Para eso, cubrimos dos problemas. El primero fue: ¿cuál es el Realismo más propicio para nombrar las escenas inusuales presentes en las obras elegidas para el análisis, ya que ellos están anclados en los poderes de los ancestros? Pasamos por los conceptos de Realismo Fantástico, propuesto por Todorov (s. d.) en *Introdução à literatura fantástica*; de Realismo Mágico, Real-maravilhoso e Maravilhoso con base en los textos de Alejo Carpentier, *O reino deste mundo* (2009), y de la crítica Irlemar Chiampi, en *O realismo maravilhoso* (2015). A partir de las discusiones realizadas por Harry Garuba, en *Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana* (2012) y *Reflexões provisórias sobre animismo, modernidade/colonialismo e a ordem africana do conhecimento* (2018) y los postulados presentes en los textos *Lueji: o nascimento do império* (2015), de Pepetela, e *A fortuna de Conceição*, escrito por Assunção de Maria Sousa e Silva. Elegimos el Realismo Animista el procedimiento estético presente en las obras analizadas. Frente a esta elección fue posible responder a nuestro segundo cuestionamiento, que se refería a la presencia de eventos animistas como una forma de sacar a la luz los rastros del pasado ancestral. En un intento de responder a esta pregunta estudiamos los acontecimientos animistas presentes en el secreto-misterio que rodea las obras de Conceição y Paulina, para esto contamos con los siguientes teóricos y críticos: Trindade (2013), Machado (2003), Padilha (1995), Lopes (2005), Malandrino (2010), Dionísio (2013), Gagnebin (2012), entre otros, que nos ayudaron a comprender el concepto del rastro, la idea de misterio, las facetas de la tradición bantú, etc. Con esta investigación, nos damos cuenta de que la irrupción de lo insólito que aquí se entiende como animista, introduce en las narraciones un pasado presente que saca a relucir las huellas de la colonización de la esclavitud al mismo tiempo que la ascendencia africana tiene lugar dentro de las narraciones analizadas.

PALABRAS-LLAVE: *O alegre canto da perdiz*; *Ponciá Vicêncio*; Paulina Chiziane; Conceição Evaristo; Realismo Animista; Ascendencia.

Sumário

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1 REALISMO FANTÁSTICO, MÁGICO, REAL-MARAVILHOSO OU ANIMISTA?	12
1.1 O Realismo Fantástico e o tempo da incerteza	15
1.2 Realismo Mágico, Real-maravilhoso, ou Realismo Maravilhoso: questões de definição	21
1.3 Realismo Animista: o tempo da ancestralidade	34
CAPÍTULO 2 AUTORIZANDO O TEXTO DA PRÓPRIA VIDA: AS ABORDAGENS CRÍTICAS DE <i>PONCIÁ VICÊNCIO</i> E DE <i>O ALEGRE CANTO DA PERDIZ</i>	46
2.1 Autorizando o texto da própria vida: construindo a história dos seus	48
2.2 Aspectos sobre a escrevivência: questões de escrita	53
2.3 Memória, história e identidade: a ancestralidade em discussão	59
2.4 Desenterrando alguns pontos obscuros: um exercício de escrita	66
2.5 Sinto que estive aqui, mas quando? Uma abordagem crítica sobre a memória e a identidade	79
2.6 Aproximação possível: <i>Ponciá Vicêncio</i> e <i>O alegre canto da perdiz</i>	85
CAPÍTULO 3 O ALEGRE CANTO DA PERDIZ E PONCIÁ VICÊNCIO: UM EXERCÍCIO DE COMPARAÇÃO	97
3.1 Que nome terá minha filha? Que herança?	100
3.1.1 Que nome terá minha filha?	102
3.1.2 Que herança? Cada qual crê em seus próprios mistérios...	110
3.2 Guia de todos	118
3.2.1 Uma orientando os passos das demais	120
3.2.2 Que faço eu na tua estrada?	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS	156
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	166

INTRODUÇÃO

A literatura produzida no encontro de culturas tem ocupado destaque no rol do pensamento atual, já que ela dá a conhecer outras facetas discursivas que atualizam os discursos produzidos sobre sociedades que passaram pelos processos de colonização e escravização, revelando uma voz que contradiz a oficial. Nesse sentido,

(...) o trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 2005, p. 27).

A renovação do passado apresentada por Bhabha é também uma possibilidade de refletir sobre os processos vivenciados por africanos e afrodescendentes. A literatura elaborada por esses sujeitos trazem o passado como “precedente estético” e insere no cenário literário outra maneira de ver e de experienciar o mundo. Tal procedimento estético, que tem o passado como apoio, foi nomeado nesta pesquisa de Realismo Animista. Sendo assim, este trabalho estabeleceu uma relação entre o romance *O alegre canto da perdiz* (2018), da autora moçambicana Paulina Chiziane, e *Ponciá Vicêncio*, da escritora mineira Conceição Evaristo, já que reconhecemos que o passado foi o fio condutor de suas narrativas.

Este estudo comparado leva em conta a suposta presença de um conceito trabalhado pelo escritor angolano Pepetela em *Lueji: o nascimento do império* (2015), e referendado por escritores como Mia Couto e Henrique Abranches: o Realismo Animista. Nosso objetivo foi discutir e interpretar como essa estética se apresenta nas obras como forma de inserir eventos insólitos tidos como incomuns e encarados como algo natural, já que estão fixados em um substrato ancestral.

A ancestralidade, nesse sentido, também foi um fio condutor para compreensão e interpretação das obras analisadas. A partir de um inconsciente animista, fator que herdaram de seus ancestrais, as personagens desses romances acionam “[...] forças da

natureza [...] que modificam a ordem natural das coisas” (SILVA, 2017, p. 106), o que advém de uma consciência compartilhada por africanos e afrodescendentes.

Ao elucidar a presença desse conceito nessas obras em especial, este trabalho fundamentou-se em teorias que levaram em consideração a interpretação não apenas do conceito de Realismo Animista, mas também a própria ideia de animismo. Queríamos responder à seguinte pergunta: qual Realismo é mais propício para nomear as encenações do insólito presentes nas obras escolhidas para apreciação? Para isso, no primeiro capítulo realizamos uma leitura interpretativa do conceito de Realismo Fantástico, a partir de Todorov (s. d.), em *Introdução à literatura fantástica*; de Realismo Mágico, Real-maravilhoso e Maravilhoso, com base nos textos de Alejo Carpentier, *O reino deste mundo* (2009) e da crítica Irlemar Chiampi, em *O realismo maravilhoso* (2015). Por fim adentramos nas discussões pertinentes ao Realismo Animista a partir da abordagem do crítico Harry Garuba, em *Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana* (2012) e *Reflexões provisórias sobre animismo, modernidade/colonialismo e a ordem africana do conhecimento* (2018).

Reconhecemos, a partir desse percurso, que as abordagens relativas ao insólito se modificaram ao longo dos tempos, o que favoreceu a inclusão de questões importantes para nossa pesquisa, como o fator cultural e a ideia de animismo. Dessa maneira, o primeiro capítulo, que tratou das diferenças entre as abordagens do insólito, nos possibilitou dizer que o Realismo Animista é um procedimento estético, no nosso entendimento, propício para analisar as obras escolhidas por nós, já que elas, ao encenarem eventos insólitos, trazem para a contemporaneidade outra forma de ver o mundo, cujos elementos dessa natureza não causam nas personagens ou nos possíveis leitores medo, incerteza ou dúvida.

A escolha desses corpora literários, em boa parte, se justificou pela força da escritura de Paulina Chiziane e da de Conceição Evaristo e sua forte relação com a formalização conceitual aqui proposta, e também pelo fato de existir uma multiplicidade de obras contemporâneas, de maneira especial textos escritos por africanos e afrobrasileiros, cujas teorias ocidentais não dão conta de fazer deles uma investigação eficaz, abordando esses textos de maneira restrita e insuficiente. A literatura dessas autoras contribui também para o fortalecimento e para a solidificação de mecanismos

culturais que aprofundam o sentido identitário e de pertencimento a comunidades específicas e socialmente diferenciadas, as quais merecem ser pesquisadas.

Já a opção pelas obras *O alegre canto da perdiz* e *Ponciá Vicêncio*, em detrimento de outras publicações das autoras, justificou-se pela presença de um elemento importante para as culturas e Literaturas Africanas, mas pouco pesquisado quando tratamos de Literatura Afro-brasileira: o conceito de animismo, o qual se restringe, muitas das vezes, à formulação do insólito, dissociado do solo histórico e cultural no qual foi gerado. Assim, no segundo capítulo fizemos o exercício de percorrer os textos críticos e teóricos produzidos a partir das obras das autoras, privilegiando abordagens que cotejassem as obras em análise e que tinham como foco algumas questões importantes para nossa proposta, tais como memória, identidade, história e insólito, pois ao lermos esses textos percebemos que existem pesquisas que abordam temáticas outras, mas elegemos essas para que nossa fortuna crítica ficasse mais coerente com nosso objetivo. Tal exercício foi realizado tanto para a obra de Conceição Evaristo quanto para a de Paulina Chiziane. Também analisamos e discutimos os trabalhos comparados entre as duas obras, visto que este também foi nosso foco, por isso nos apoiamos nos textos *Literatura comparada hoje* e *O novo comparatismo e o contexto latino-americano*, de Eduardo Coutinho (2014); nos apontamentos de Eurídice Figueiredo (2013) em *Literatura comparada: o regional, o nacional e o transnacional*; e no texto de Emerson da Cruz Inácio (2019): *Novas perspectivas para o Comparatismo Literário de Língua Portuguesa: as séries afrodescendentes*.

Quando optamos por fazer uma fortuna crítica, queríamos fazer circular não apenas os textos literários, mas também os teóricos e críticos acerca das obras *O alegre canto da perdiz* e *Ponciá Vicêncio*. Esse movimento de incursão por textos que se debruçaram sobre essas obras se mostrou produtivo, já que pudemos conhecer e discutir escritos de diversos pesquisadores que se dedicaram à literatura escrita por mulheres negras.

Por fim, o terceiro capítulo foi dedicado à apreciação das narrativas. Realizamos a análise de algumas passagens considerando os eventos insólitos, a partir do conceito de Realismo Animista, por levamos em conta que esses eventos não são incomuns para determinadas culturas geopoliticamente diferenciadas, pois podem ser interpretados e analisados se atentarmos para o substrato cultural no qual emergiram, ou seja, como algo que faz parte do cotidiano dos indivíduos de algumas culturas, tais como as africanas e a

afro-brasileira. Elaboramos duas hipóteses: a primeira refere-se à presença do Realismo Animista como algo ancorado à ancestralidade, fator que faz emergir referências a elementos do passado que participam de um pensamento animista. A segunda está relacionada à forma como algumas personagens, em especial Ponciá Vicêncio e Maria das Dores, lidam com a questão dos rastros da colonização em suas vivências, muitas vezes ressignificando e acrescentando a elas impressões e memórias que têm raiz no pensamento animista de seus ancestrais.

Respondemos a essas questões, a partir da análise do segredo-mistério presente na vida dessas duas personagens, sendo necessário, portanto, alguns guias que nos auxiliassem e nos orientassem ao longo do percurso, já que, assim como Ponciá e como Maria, não éramos capazes de seguir só. Portanto, Nêgua Kainda e Moyo nos orientaram nesse percurso. Ao seguirmos os rastros deixados por essas personagens que se apresentam como curandeiras, feiticeiras e adivinhas, conhecemos os segredos que rondavam suas vidas. Esse segredo nos revelou um passado traumático que deve ser lembrado, pensado e repensado.

Nesse último capítulo, percebemos que os eventos insólitos não apenas nos mostram o trabalho realizado pelas autoras diante do sobrenatural, mas também a possibilidade de interpretar esses eventos como uma interrupção do presente, para que o passado ancestral apareça. Esse passado foi compreendido por nós como rastro, mas também como precedente estético que emerge a partir do encontro de culturas díspares que se transformaram no encontro com o colonizador.

Concluimos esta pesquisa, que não se encerra aqui, a partir da compreensão de que as obras analisadas trazem para o cenário literário, assim como outras, uma forma de ver e de se relacionar com o mundo próprio do animismo, o qual, por muito tempo, foi considerado “primitivo”. Nas considerações finais, acertamos as arestas desse debate que nos possibilitou perceber que o Realismo Animista se coloca como procedimento estético que anina e faz emergir tanto nossa ancestralidade quanto os rastros deixados pela colonização e pela escravidão. Percebemos, com a ajuda de personagens como Ponciá Vicêncio, Maria Vicêncio, Maria das Dores, José dos Montes, Nêgua Kainda, Moyo e tantos outros que, apesar do colonialismo ter feito morada eterna em nossas mentes, ainda é possível desaprender seus mecanismos e resistir.

Acreditamos que este trabalho se coloque no lugar daquilo que, mesmo pequeno, poderá nos auxiliar a desaprender os mecanismos coloniais que ainda persistem na cultura. Esta pesquisa se torna, de certa maneira, uma integrante do legado deixado por Conceição, Paulina e tantas outras escritoras negras que escreveram e impulsionaram outras mulheres negras a escreverem textos críticos, literários ou teóricos. Ao ampliar a fortuna crítica dessas autoras, ampliamos também a divulgação de seus textos literários, ao mesmo tempo em que damos a conhecer o Animismo, a partir das realizações do Realismo, o qual nos mostrou uma maneira de compreender o sobrenatural com base na nossa ancestralidade. Assim, ao perseguimos os rastros do passado em *O alegre canto da perdiz* e em *Ponciá Vicêncio* nos encontramos também com nosso passado-presente.

CAPÍTULO 1

REALISMO FANTÁSTICO, MÁGICO, REAL-MARAVILHOSO OU ANIMISTA?

A crítica literária, em geral, tem se debruçado sobre questões diversas no que se refere às obras produzidas em países que passaram pelo processo de colonização; dentre as abordagens podemos destacar temas como ancestralidade, raça, classe e gênero que, por sua vez, são elementos intrínsecos a essas culturas, os quais devem ser analisados. O Brasil, assim como o continente Africano, passou por vários processos que modificaram o modo de produzir literatura, o que também transforma a crítica que se dedica a esses textos.

O encontro de culturas, a diáspora, os processos de colonização e descolonização alteraram a forma como os textos são escritos por afrodescendentes. Neles encontramos elementos que se relacionam com o “sobrenatural”, mas que para algumas dessas culturas é algo tido como “natural”. Nesse sentido, como podemos lidar em um mundo globalizado, onde a presença de conceitos positivistas e cartesianos ainda é muito presente, com questões relacionadas ao sobrenatural presente em textos literários? Como compreender eventos que, sob o olhar cartesiano, são improváveis, mas que fazem parte das culturas afrodescendentes e são tidos como comuns, normais e prováveis?

Historicamente, os eventos ditos “sobrenaturais” na literatura têm sido tratados pela crítica a partir das abordagens do insólito, as quais englobam os eventos dos Realismos Fantástico, Mágico, Maravilhoso e mais atualmente o Animista. Flávio Garcia, em *O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários*, traz a seguinte definição:

(...) os eventos insólitos seriam aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiência da realidade. (GARCIA, 2007, p. 19).

A percepção desses eventos como incomuns depende de uma “expectativa quotidiana que corresponde a dada cultura”; sendo assim, é importante ressaltar que algumas culturas, historicamente, não tomam esses eventos como raros. Assim, o apontamento que se refere ao fator cultural da observação desses fenômenos é essencial para analisar as obras *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo, e *O alegre canto da Perdiz* (2018), de Paulina Chiziane.

As análises dos eventos insólitos têm ocupado um espaço significativo na crítica literária brasileira, visto que a presença de tais manifestações em escritos não é recente, porém devemos pensar quais são as características de cada um desses eventos e como aparecem ou não em obras escritas por afrodescendentes, já que o que é sobrenatural em África pode ser encarado como natural e em obras de autores como Mia Couto, Paulina Chiziane e Pepetela, percebemos essas características.

Segundo Eliane Lourenço L. Reis (2011, p. 80), “na África, como na América, a experiência do desenraizamento levou à busca e à valorização das raízes. É como desterrados ou (des)locados que os africanos vão reinventar sua identidade num discurso que traz as marcas de seu entrelugar cultural”; assim, a busca por raízes deixadas em África, como é o caso do afrodescendente, tem aparecido em obras contemporâneas. Tal enraizamento se manifesta a partir do culto aos ancestrais, o olhar para as manifestações da natureza e a compreensão do sobrenatural como comum. Ao reinventarmos nossa identidade a partir desse discurso que traz à tona outra concepção de morte, de vida e até mesmo de pós-morte, vemos a possibilidade de criar um contradiscurso que subverte a ordem das coisas até então observadas e descritas pela cultura ocidental, branca e masculina.

Quando ajustamos nossa visão, para melhor compreender os eventos “sobrenaturais” em obras escritas por afrodescendentes e africanos, temos que pensar qual é o Realismo mais propício para abarcar a materialidade das obras escritas tanto no Brasil quanto no continente Africano; mais especificamente em Moçambique, já que essas culturas se inter cruzaram ao longo dos tempos e desse processo surgiram várias maneiras parecidas de ver e experimentar o mundo. Nesse âmbito, qual seria o Realismo mais propício para analisar obras escritas por afrodescendentes no Brasil e por autores de Moçambique?

Assim, de maneira a clarear tais questionamentos, tomaremos como base metodológica para este capítulo os seguintes textos teóricos e literários: *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov (s. d.), que trata do gênero fantástico e de suas peculiaridades; a obra literária *O reino deste mundo* (2009), de Alejo Carpentier, de maneira mais específica o prólogo, que trata do Real-maravilhoso, o qual, segundo o autor, refere-se a uma estética própria da América Latina; no intuito de compreender o relato maravilhoso, optamos pela leitura do texto de Irleamar Chiampi, em *O realismo*

maravilhoso (2015), que tratará também das diferenças entre o mágico e o maravilhoso. Por fim, utilizaremos as abordagens propostas por Harry Garuba, em *Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana* (2012), já que o objetivo é tomar o Realismo Animista como uma estética própria dos escritos produzidos por afrodescendentes e africanos, apesar de sua aproximação com outras propostas, tal como o maravilhoso.

Analisaremos alguns textos literários, tais como os contos “Mulheres dos espelhos” (2017), de Esmeralda Ribeiro; “A moça de vestido amarelo” (2017), de Conceição Evaristo; “O ex-mágico da Taberna Minhota” (2010), do escritor mineiro Murilo Rubião; dois capítulos do romance *O reino deste mundo* (2009), de Alejo Carpentier e alguns trechos do romance *O outro pé da sereia* (2016), de Mia Couto; algumas partes do romance, *Balada de amor ao vento* (2007), de Paulina Chiziane, já que a teoria apenas faz sentido quando olhamos para os textos literários que a sustentam e lhe dão origem.

1.1 O Realismo Fantástico e o tempo da incerteza

O gênero fantástico é o tema de análise de vários textos literários em *Introdução a literatura fantástica* (s. d.) de Todorov, obra na qual o autor apresenta ao leitor as peculiaridades do gênero e suas relações com outros, tais como o Estranho e o Absurdo, os quais fazem parte do fantástico. Ao apresentar as características do gênero, Todorov discute o que é necessário para criar um ambiente fantástico em que o leitor acredite que aquilo que está sendo narrado, em um primeiro momento, é real, para que depois a situação de incerteza, que é o efeito mais importante do fantástico, seja instaurada. Segundo o autor,

[...] em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo que, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada [...]. (TODOROV, s. d., p. 19-20).

É nítido que a vacilação, o ambiente de incerteza e a dúvida são importantes para a constituição de uma narrativa fantástica, porém percebemos que essa está muito

vinculada a uma questão de recepção que fará com que os eventos sejam relacionados ao fantástico. No conto “Mulheres dos espelhos”, de Esmeralda Ribeiro, por exemplo, essas características são claras, já que o leitor encontrará uma narradora-personagem que, de início, apresentará um ambiente de incerteza, mas que levará o leitor a aderir ao mundo das personagens como mundo real. Diz a narradora:

– Espelho grande pode atrair raios em dias de trovões, dona Marta – advertiu o vidraceiro.

Mamãe não gostava de espelhos. Dizia que atraíam todo tipo de azar. Suas bisavós contavam que espíritos sem luz se aprisionavam nos espelhos. Depois que mamãe faleceu reformei toda a casa. Coloquei espelhos em todas as paredes do lado direito.

Eu estava feliz. herdara um casarão. (RIBEIRO, 2017, p. 71).

Na primeira fala da narradora já encontramos a dúvida própria do gênero fantástico, quando essa reproduz a fala de um vidraceiro que dizia que os espelhos em dias de trovões atraem raios. A narradora, por sua vez, duvida dessa tese e, ao herdar o casarão, após a morte da sua mãe, encherá as paredes do lado direito de espelhos. Ao agir dessa maneira, observamos que a narradora prepara o terreno para a certeza e para um mundo onde as coisas narradas são reais, ao revelar que sua bisavó e sua mãe também tinham superstições em relação aos espelhos, mas ela acreditava que isso tudo era fruto da imaginação de sua mãe e da bisavó, já que ela opta por colocar espelhos por toda casa. No desenrolar da história, mais elementos relacionados à vacilação serão acrescentados fazendo com que o leitor conheça um ambiente fantástico.

No dia da morte da mãe, a narradora e sua irmã acabam brigando por causa da casa, enquanto a defunta ainda estava sendo velada na sala. Após morarem juntas por um tempo, a irmã decide ir embora e o casarão passa a ser apenas da narradora. Nesse lugar também morava uma empregada que a narradora apelidou de Abigail. Ela já estava velha e havia dedicado a vida toda à família da narradora, porém essa mulher não vivia dias lúcidos, o que é algo importante para a construção de um ambiente insólito. Depois de reformar o casarão, a narradora desejava desmistificar a impressão que o local tinha naquela vizinhança:

Eu estava contente com a reforma, tudo cheirava a novo. Na infância diziam que o meu casarão era assombrado. Os vizinhos comentavam que os mortos brincavam com as visitas. Com os anos, eu quebrara esse estigma, promovendo várias festas naquele casarão. Naquela tarde, a

festa estava animada lá em casa. Lembro-me bem, fora a última festa. Muita carne, cerveja, samba e karaokê. Até a velha Abigail. (RIBEIRO, 2017, p. 72).

Esse será o último dia de tranquilidade da narradora no casarão. Tal calma durou apenas sete anos. Depois que a festa acaba, a personagem acorda agitada e vê no espelho de seu quarto uma mulher virada de costas, com um véu na cabeça, que dizia a seguinte frase: “todos os dias o ouvido ouve aquilo que ainda não ouviu”. (RIBEIRO, 2017, p. 72). Ao percorrer todos os cômodos da casa e olhar todos os espelhos, a mulher percebe que a mesma imagem aparece e que a mesma frase é repetida. Nesse momento, entendemos uma das características do gênero fantástico, que é o medo. Esse efeito causa no leitor e nas personagens um momento de insegurança diante daquilo que é narrado. Isso é observado quando a narradora cogita trazer um religioso para benzer a casa, mas as mulheres, que nesse momento são muitas, jovens e idosas, dizem que “a religião de uma mulher está em seu coração”. (RIBEIRO, 2017, p. 72). Percebemos também a vacilação em relação ao que estava acontecendo, já que a narradora dúvida que aquilo seja possível:

Estava louca ou tudo aquilo seria um sonho? Quisera desabafar com a minha irmã, porém ela nunca mais me visitara. Resolvi convidar um vizinho bêbado para ir lá em casa. Como reagia caso visse aquelas mulheres dos espelhos? Quem acreditaria num bêbado? A imagem do vizinho fora refletida sem distorções. Para certificar-me, pedi-lhe que olhasse em todos os espelhos da casa. O reflexo fora fiel ao seu corpo triste. Refletira fielmente a imagem de um jovem envelhecido e abandonado. (RIBEIRO, 2017, p. 73).

Ao se perguntar se é sonho ou realidade e convidar o vizinho bêbado para olhar todos os espelhos da casa, a dúvida é instaurada tanto em relação à lucidez da narradora quanto à realidade das aparições, o que poderá causar no leitor medo e dúvida, que é próprio do gênero fantástico. No desenrolar da narrativa, outras mulheres apareceram e outras coisas aconteceram. Sabemos que numa narrativa onde há espelhos, pessoas com lucidez questionável e na qual bêbedos são convidados a julgar algo como real ou não, configura um texto que deve ser questionado pela quantidade de imagens que podem ser distorcidas pelo reflexo, pela pouca memória e pela embriaguez. Mas o que nos interessa são as características desses elementos e como auxiliam para detectarmos a presença do Realismo Fantástico.

Essas características elencadas por Todorov aparecem também em outros textos, que não são tomados como fantásticos, já que, apesar de a incerteza existir, essa não causa no leitor ou nos personagens da trama um efeito de medo, característica que também é relacionada pelo autor como própria do gênero. De maneira a tornar essa discussão menos incerta, vejamos outro exemplo que, apesar de apresentar elementos do fantástico, não pode ser considerado como tal.

O conto “A moça de vestido amarelo”, de Conceição Evaristo, narra a história de Dóris da Conceição Aparecida, que adorava a cor amarela. A moça passava os dias a utilizar a cor em seus desenhos de paisagens e corpos. Certo dia, a criança sonha com uma moça de vestido amarelo, a qual começa a aparecer para ela todos os dias. Seus familiares acreditavam que essa aparição se tratava de um amiguinho imaginário. Porém “só a sua avó sabia muito bem de que moça a Sãozinha estava falando”. (EVARISTO, 2017, p. 23). No conto, o dado “estranho” reside na fixação pela cor amarela que a menina tem e pelas visões da moça de amarelo.

Até esse momento da narrativa, poderíamos considerar o evento da aparição da moça de amarelo como uma figuração do fantástico, já que causa nos familiares da criança uma dúvida que logo será sanada pela razão, pois em se tratando de uma criança isso apenas poderia ser fruto da imaginação da menina. De acordo com Todorov (s. d., p. 15), “o fantástico ocupa o tempo desta incerteza”. A literatura fantástica, conforme o pesquisador, “se refere a uma variedade da literatura ou, como se diz normalmente, a um gênero literário” (TODOROV, s. d., p. 5) em que o sobrenatural se relaciona com um ambiente de incertezas, em que a vacilação tanto do leitor quanto a dos personagens está presente. Para o autor,

(...) em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. (TODOROV, s. d, p.15).

Observamos, em um primeiro momento, que os familiares de Dóris optaram por uma das soluções propostas pelo teórico, já que acreditaram que tudo o que a menina via era fruto de uma ilusão. Nesse sentido, o fantástico possui características específicas que,

para Irleamar Chiampi (2015, p. 53), consiste na existência do medo como um “efeito discursivo”. De acordo com a autora,

(...) o ponto chave para a definição do fantástico é dado pelo princípio psicológico que lhe garante a percepção do estético: a fantasticidade é, fundamentalmente, um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e variantes), através de uma inquietação intelectual (dúvida) (...) o medo é entendido aqui em acepção intratextual, ou seja, como um efeito discursivo (um modo de ...) elaborado pelo narrador, a partir de um acontecimento de duplo referencial (natural e sobrenatural). (CHIAMPI, 2015, p. 5).

O medo e a hesitação (dúvida) são dois dos elementos principais da narrativa fantástica, os quais podem atingir tanto o leitor quanto os personagens do enredo, o que não acontece no conto. Em “A moça de vestido amarelo” a dúvida está presente, mas o medo não parece estar claro entre as personagens, visto que a narradora conduz a narrativa para outra vertente. Na fala da avó, reproduzida anteriormente, observamos que ela não hesita e compreende o porquê de a menina ver a moça de vestido amarelo; ela sabe que é a santa, mas não a santa do catolicismo. Ao sonhar com a mulher vestida de amarelo, no dia da sua primeira comunhão, todos acreditaram que Dóris tinha sonhado com Nossa Senhora, mas a primeira pergunta foi: por que a Santa apareceu para menina vestida de amarelo e não de branco ou azul celeste?

O que poderia comprovar a existência do fantástico nessa narrativa seria a busca por explicações. Então, logo após o sonho, o padre foi consultado para saber o que se passava com a criança; ele olha para a avó com um olhar de repreensão e diz na voz da narradora: “e mordendo as palavras respondeu que deixasse estar, cada qual sonha com o que está no inconsciente. E no inconsciente, nem força do catecismo da pregação e nem as do castigo apagam” (EVARISTO, 2017, p. 24). Como vemos, a resposta do padre reside no inconsciente, mas o que Dóris trazia no inconsciente era um fator ancestral, que fará com que ela dance e cante para “nossa outra mãe, para a nossa outra Senhora”. (EVARISTO 2017, p. 25).

Aqui, não há uma hesitação em relação aos eventos que parecem incomuns, vivenciados por Dóris da Conceição Aparecida. Nesse sentido, o fantástico não se realiza, já que

(...) a hesitação entre sobrenatural e estranho, considerada por Todorov, é a articulação narrativa dessa metodologia. A solução de uma ficção

de Borges aponta para a ausência de soluções possíveis, entre as quais essa solução poderia ter sido escolhida, e que a determinam implicitamente; no relato fantástico, a impossibilidade da solução resulta da presença da demonstração de todas as soluções possíveis. Esta impossibilidade da solução não é outra coisa senão a solução livremente escolhida. O relato fantástico exclui a forma da decisão porque ela impõe à problemática do caso aquela da adivinha. (BESSIÈRE, s. d., p. 12).

No relato fantástico, temos a impossibilidade de uma solução; a dúvida permanece e a problemática será resolvida pelo leitor a partir de soluções possíveis, mas essas soluções apresentam-se de várias maneiras. No conto tomado como exemplo, para explicar o que não seria um relato fantástico, temos uma explicação cultural para os eventos que sucedem. O próprio nome da personagem – Dóris da Conceição Aparecida – é o indicativo de uma solução. O nome faz referência a Nossa Senhora da Conceição Aparecida, que foi encontrada por pescadores negros no Rio Paraíba do Sul, no interior de São Paulo. De pele negra, a Santa é análoga no sincretismo religioso a Oxum, orixá rainha das águas, que representa a sabedoria e que, geralmente, veste a cor amarela.

A partir dessa inferência, reconhecemos que tudo o que Dóris vivenciava era produto do secretismo religioso que se forma no encontro de culturas díspares que tem como função de manter certas crenças condenadas pelo colonizador. Quando nos deparamos com fatores que envolvem a ancestralidade pautada na cultura africana, reconhecemos que o medo e a hesitação não podem ser considerados como existentes na narrativa, já que as personagens e os possíveis leitores compreenderam o enredo a partir de outras matrizes.

Ao ouvir ruídos de água no interior da igreja, os participantes da celebração compreenderam o que estava acontecendo, de modo que esses eventos não podem ser tomados como próprios do Realismo Fantástico, já que esse, para além da hesitação que aparece em um primeiro momento no texto, tem como um dos fundamentos o medo e a fabricação de “hipóteses falsas”, o que não se aplica ao conto. Como nos suscita Chiampi,

(...) o fantástico contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu “possível é improvável”), em desenhar a arbitrariedade da razão em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor nada além da incerteza. A falácia das probabilidades externas e inadequadas, as explicações impossíveis – tanto no âmbito do mítico – se constroem sobre o artifício lúdico, todo significado fixo. O fantástico “faz da falsidade o seu próprio objeto móvel [RF, 31]” (CHIAMPI, 2015, p. 56).

As hipóteses levantadas pelas personagens do conto e provavelmente pelos potenciais leitores não estão relacionadas a sentenças falsas ou verdadeiras, já que essa é produto de uma prática cultural, historicamente propagada. Os acontecimentos relacionados à cultura não podem ser tomados como falsos, pois esses participam de um contexto de representação que envolve, no caso do conto, outras matrizes culturais.

Após um breve percurso pelas principais características e modos operatórios do fantástico, notamos que ele, ao se relacionar com características tão específicas como o medo, a hesitação e a incerteza, não pode ser atribuído a alguns textos de afrodescendentes que tenham o insólito como mote, já que esses eventos estão relacionados com marcas culturais explícitas, das quais o medo e a incerteza não fazem parte.

1.2 Realismo Mágico, Real-maravilhoso, ou Realismo Maravilhoso: questões de definição

Irlemar Chiampi (2015), em *O realismo maravilhoso*, faz um percurso teórico, crítico e histórico acerca do conceito do Realismo Maravilhoso. A autora passa pelas definições do Realismo Mágico, do Real-maravilhoso e do Realismo Maravilhoso para pensar qual dessas estéticas têm sido observadas em obras escritas na América Latina. Segundo a autora, o termo Realismo Mágico tem sido utilizado pela crítica hispano-americana de maneira indiscriminada, já que os eventos estranhos, incomuns ou complexos foram classificados dentro do campo da “magia”, visão que é reflexo do que se entende por mágico na Europa. Em 1925, “o historiador e crítico de arte Franz Roh cunhou o termo Realismo Mágico, já que ficou patenteado o ponto de vista fenomenológico que iria predominar na crítica hispano-americana desde os anos quarenta”. (CHIAMPI, 2015, p. 21). Essa definição estava atrelada ao pós-expressionismo alemão que tem como proposta “atingir uma significação universal exemplar, não a partir de um processo de generalização e abstração, como fizera o expressionismo de ante-guerra, mas pelo reverso: representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam.” (CHIAMPI, 2015, p. 21).

Outro crítico, Massimo Bontempelli, afirma, de acordo com Irlemar Chiampi, que essa vertente artística, denominada por ele também como realismo místico, é uma maneira

de vencer o futurismo, já que ele “excluí a realidade pela realidade e a fantasia pela fantasia” fugindo do concreto. Já na América Latina, o termo seria incorporado à crítica apenas em 1948, por Asturo Uslar Pietro, ao se referir aos romances produzidos na década de 30 na Venezuela, porém sua definição de Realismo Mágico possuía uma ambiguidade, visto que “a realidade é considerada misteriosa, ou mágica, e ao narrador cabe “adivinhá-la”; a realidade é considerada prosaica e ao narrador cabe negá-la.” (CHIAMPI, 2015, p. 23). Esse narrador busca pelo mistério no campo do real, o qual está no campo do irreal, o que faz dessa definição contraditória.

Atrelada a uma visão eurocêntrica de mistério ou de sobrenatural, o Realismo Mágico na América Latina ganha novas formas em 1967, com a revisão realizada por Luís Leal. Nesse momento o termo será considerado uma modalidade narrativa onde existe uma naturalização do irreal “relacionando-o com o modo kafkiano de tornar verossímeis os acontecimentos sobrenaturais” (CHIAMPI, 2015, p. 26), o que pressupõe também uma identificação do leitor com os personagens, tornando o Realismo Mágico uma atitude frente ao mundo.

Tania Mara Antonietti Lopes nos revela que uma das principais características do Realismo Mágico reside na ausência da dúvida; assim,

(...) o realismo mágico, na sua configuração, viola esses padrões realistas de representação literária, ao tornar naturais os elementos sobrenaturais. Essa categoria literária se diferencia assim da ficção fantástica, que utiliza a incerteza e a ambiguidade para envolver o leitor num ambiente de mistério, inexistente no realismo mágico, em que não há hesitação, uma vez que os eventos considerados irrealis fluem naturalmente. (LOPES, 2017, p. 17).

Apesar de não haver hesitação nos relatos mágicos, os eventos sobrenaturais, tomados como naturais, apenas fazem sentido no interior da obra, já que o leitor deve se identificar com os personagens para que o ambiente seja verossímil, caso isso não ocorra poderá não constituir um relato mágico. Tomemos como exemplo o conto “O ex-mágico da Taberna Minhota” (2010, s. p.), de Murilo Rubião.

A narrativa inicia com a epígrafe: “Inclina, Senhor, o teu ouvido, e ouve-me; porque eu sou desvalido e pobre. (Salmos, LXXXV, 1)”. (RUBIÃO, 2010, s. p.). A partir desse trecho, conhecemos, como o próprio título diz, a vida de um ex-mágico que iniciou sua carreira na Taberna Minhota, mas que no presente da narrativa é um funcionário público

desconsolado. O narrador firma o pacto com o leitor no momento em que coloca como epígrafe um salmo cujo mote principal é o ato de ouvir. Quando o salmista pede ao Senhor que incline e ouça é o momento em que temos o pedido e é firmado o primeiro pacto com o leitor, já que o narrador pede ao leitor que ouça com resignação a história de um desvalido.

Esse pedido é uma forma de criar um ambiente verossímil, para que o leitor acredite sem hesitar que o que será narrado posteriormente pertence ao campo do real, no interior da narrativa. Seguindo o enredo, o narrador-personagem revela ao leitor sua origem no mundo. Atirado na vida sem familiares, esse homem já maduro e sem muitas expectativas, começará a trabalhar como mágico na Taberna; porém, apesar de fazer sucesso, é demitido por oferecer almoços grátis aos clientes, quando em seus truques retirava dos paletós deles cupons premiados. O dono do circo acaba contratando-o, mas ele não se relacionava bem com a plateia. No Circo-Andaluz, diz esse narrador-personagem:

(...) a plateia, em geral, me recebia com frieza, talvez por não me exibir de casaca e cartola. Mas quando, sem querer, começava a extrair do chapéu coelhos, cobras, lagartos, os assistentes vibravam. Sobretudo no último número, em que eu fazia surgir, por entre os dedos, um jacaré. Em seguida, comprimindo o animal pelas extremidades, transformava-o numa sanfona. E encerrava o espetáculo tocando o Hino Nacional da Cochinchina. Os aplausos estrugiam de todos os lados, sob o meu olhar distante. (RUBIÃO, 2010, s. p.).

Nesse momento, temos a presença do primeiro evento incomum do conto, mas que é natural no interior da narrativa. O mágico retirava coisas da cartola sem querer e até fazia aparecer um jacaré entre os dedos. Esses acontecimentos são perfeitamente possíveis dentro do relato em questão e dentro do contexto de um circo. No desenrolar da narrativa, essa facilidade em fazer mágica comprometerá sua vida, tornando-a insuportável:

(...) às vezes, sentado em algum café, a olhar cismativamente o povo desfilando na calçada, arrancava do bolso pombos, gaivotas, maritacas. As pessoas que se encontravam nas imediações, julgando intencional o meu gesto, rompiam em estridentes gargalhadas. Eu olhava melancólico para o chão e resmungava contra o mundo e os pássaros. Se, distraído, abria as mãos, delas escorregavam esquisitos objetos. A ponto de me surpreender, certa vez, puxando da manga da camisa uma figura, depois outra. Por fim, estava rodeado de figuras estranhas, sem saber que destino lhes dar. Nada fazia.

Olhava para os lados e implorava com os olhos por um socorro que não poderia vir de parte alguma. (RUBIÃO, 2010, s. p.).

O relato mágico se instala no momento em que o ex-mágico começa a retirar dos bolsos, das mangas e das próprias mãos animais e coisas diversas. Esses eventos não podem ser tomados como fantástico nas definições de Todorov, lembrando que o Realismo Mágico em algumas abordagens pode ser sinônimo do Realismo Fantástico latino-americano. O fantástico nos moldes clássicos necessita da incerteza para existir, e no conto a incerteza não está presente, visto que tudo faz sentido na voz do narrador-personagem. As cenas reproduzidas anteriormente se repetirão por várias vezes até que o homem decide cortar as mãos, mas outras nascem perfeitas no lugar das que foram cortadas. Então, no intuito de acabar com o sofrimento, o homem lembra-se de uma fala que ouviu em algum lugar:

trouxe [...] nova esperança de romper em definitivo com a vida. Ouvira de um homem triste que ser funcionário público era suicidar-se aos poucos. Não me encontrava em condições de determinar qual a forma de suicídio que melhor me convinha: se lenta ou rápida. Por isso empreguei-me numa Secretaria de Estado. (RUBIÃO, 2010, s. p.).

Após se tornar funcionário público, na esperança de morrer, o homem acaba sobrevivendo e perdendo o dom que tanto lhe atrapalhava a vida, “confiara demais na faculdade de fazer mágicas e ela fora anulada pela burocracia”. (RUBIÃO, 2010, s. p.). É considerável a quantidade de metáforas trabalhadas por Murilo Rubião nesse conto no que tange, por exemplo, à questão da burocracia que apaga, nos nossos dias, a magia presente no mundo, que é tomada como coisa trivial; a solidão humana, que é desconsiderada por nossos semelhantes, entre outras. Essas metáforas estão para além das questões sobre se o texto trabalha ou não com o Realismo Mágico, mas esse conjunto de metáforas colabora para constituição do relato mágico, já que essas são integrantes de um ambiente extremamente incomum e que passa a ser normal na voz desse narrador solitário, burocrata e inusitado.

Retomando as discussões referentes aos gêneros que fazem parte das narrativas do insólito, vimos que o Realismo Mágico é uma vertente importante para compreendermos eventos incomuns que, dentro de uma narrativa, se tornam prováveis, mas ele tem sido questionado devido a um fator muito importante, que às vezes é negligenciado por alguns

críticos, a questão cultural. De acordo com Chiampi (2015, p. 28-29), “o problema da construção poética do novo realismo hispano-americano não pode ser pensado fora da linguagem narrativa, vista em suas relações com o narrador, o narratário e o contexto cultural”. Nesse sentido, ao trazer o conto de Murilo Rubião como exemplo de um possível conto mágico, aos moldes da América Latina, queremos também observar quais as relações entre esses elementos que constituem a narrativa mágica, porém percebemos que o caráter cultural é de suma importância para compreendermos os textos produzidos não apenas na América Latina, mas também em África. Assim, no intuito de incorporar na questão cultural a definição de realismo, Alejo Carpentier, no prólogo de *O reino deste mundo* (2009), denomina esses eventos como pertencentes ao Real-maravilhoso.

É importante ressaltar que o maravilhoso, apresentado nesse momento, não está relacionado com os “velhos clichês da selva de Brocelianda, dos cavaleiros da Távola Redonda, do mago Merli e do ciclo de Arthur” (CARPENTIER, 2009, p. 7), mas sim com uma realidade que se apresenta de várias maneiras, as quais pressupõem fé. Em viagem ao Haiti, Alejo Carpentier observou que existia uma forma particular de experienciar o mundo nessa comunidade, que também é própria da América Latina; nas palavras do autor, o “contato cotidiano com algo que poderíamos chamar de Real-maravilhoso. Pisava eu uma terra onde milhares de homens ansiosos por liberdade acreditaram nos poderes licantrópicos de Mackandal, a ponto de que essa fé coletiva produzisse um milagre no dia de sua execução”. (CARPENTIER, 2009, p. 10).

O excerto em questão faz referência a um dos líderes da Revolução do Haiti, Makandal, que era praticante do vodu e tinha o poder de se transformar em vários animais. Após muitos motins contra os brancos, no intuito de instituir um governo negro, ele foi capturado e queimado vivo; no momento em que essa atrocidade era cometida um pássaro sai voando próximo à fogueira. Aqueles escravizados adeptos da revolução, que assistiam ao fim de seu líder, ao verem tal cena, inferiram que Makandal transformou-se em pássaro e se imortalizou. Nesse momento a revolução ganha mais força, até que em 1808 os negros proclamam a independência do Haiti.

As metamorfoses do líder revolucionário são retratadas várias vezes na obra de Alejo Carpentier. No capítulo 6, denominado “Metamorfose”, um grupo de “soldados da guarnição do Cabo e as patrulhas formadas por colonos, contadores e capatazes” (CARPENTIER, 2009, p. 34) passaram o dia entrando em casas e revistando todos os

lugares em busca de Mackandal, mas vários meses se passaram e ele não foi encontrado. Alguns acreditavam que ele houvesse fugido para outro lugar, mas

(...) os escravos se mostravam de um desafiante bom humor. Nunca tinham batido seus tambores com mais ímpeto os encarregados de ritmar a pisa do milho ou o corte da cana. De noite, em suas barracas e moradias, os negros comunicavam-se, com grande regozijo, as mais estranhas notícias: uma iguana verde aquecera seu dorso no teto do secador de tabaco; alguém tinha visto voar, no meio do dia, uma mariposa noturna; um cão grande, de pelo arrepiado, atravessara a casa a toda velocidade, levando um pernil de veado; um alcatraz havia se livrado dos piolhos – tão longe do mar – ao sacudir suas asas sobre a parreira do quintal. (CARPENTIER, 2009, p. 36).

Todos ali acreditavam que seu líder tinha o poder de se transformar em animais. Além de ajudar a fugir de seus algozes, essa metamorfose tinha a função de manter viva a esperança de liberdade. Ao retratar a figura de Mackandal em seu texto, Carpentier demonstra como seria uma representação do Real-maravilhoso que, segundo o autor, pressupõe fé nos eventos narrados. Percebemos no fragmento destacado que a transformação do líder da revolução faz parte do real porque os personagens envolvidos na narrativa creem nos acontecimentos. Mas o que diferencia essa abordagem das demais que já foram apresentadas?

De acordo como Chiampi (2015, p. 32), o “‘real-maravilhoso americano’ [é] a união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental”. Assim, a diferença reside no encontro de culturas, em que a maneira de ver o mundo é modificada pela variedade de crenças, mitos, religiões, o que define uma outra realidade. No Haiti, assim como no Brasil e na África, a visão do que seria sobrenatural passa a ser muito diferente do que é sobrenatural na Europa, de modo que o Real-maravilhoso proposto por Carpentier inclui essa compreensão dos elementos próprios das culturas que se modificaram no encontro com o colonizador. Nesse sentido, os eventos tidos como incomuns deixam de ser fantasiosos e tornam-se culturais.

Em *O reino deste mundo*, os elementos culturais incluídos na apreensão do irreal como algo comum de algumas culturas estão presentes também na cena da morte de Mackandal na fogueira. No capítulo 8, denominado “O grande voo”, alguns escravos são conduzidos à Cidade do Cabo para a execução; tudo parecia um espetáculo esperado pelos

brancos, já que a morte do líder da revolução seria, no entendimento deles, uma forma de conter as manifestações dos escravizados, mas o que eles não esperavam era ver a indiferença presente nos rostos deles, que estavam na praça onde aconteceria a execução. Tal indiferença residia na certeza de que Mackandal iria se transformar em algum animal e cumpriria sua promessa de permanecer “no reino desse mundo”. Então,

Mackandal já [estava] amarrado, de costa ao poste de torturas. O carrasco havia pego uma brasa com as tenazes. Repetindo um gesto estudado na véspera diante do espelho, o governador desembainhou a sua espada e deu ordem para que se cumprisse a sentença. O fogo começou a subir até o maneta, chamuscando-lhe as pernas. Nesse momento, Mackandal agitou seu coto, que tinha podido amarrar em um gesto ameaçador que não por ser minguado era menos terrível, uivando conjuros desconhecidos e jogando violentamente o torso para frente. Suas amarras caíram, e o corpo do negro espigou-se no ar, voando por sobre as cabeças, antes de se afundar nas ondas negras da massa de escravos. Um só grito encheu a praça.
– *Mackandal sauvé!* (CARPENTIER, 2009, p. 36).

Entendemos que a crença na transformação de Mackandal apenas foi possível pela presença do elemento cultural e ancestral compartilhado pelos escravizados presentes na praça. Esse elemento é apresentado pelo narrador desde o início da narrativa, o que vai criando no leitor, que talvez não conheça a tradição vodu, um ambiente verossímil. Entretanto, essa leitura se aproxima da realidade, já que “esses acontecimentos são registados no romance a partir de uma rigorosa documentação de nomes, lugares e datas, para deixar fluir cronisticamente a história do continente ‘(Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilhoso?)’, diz conclusivamente o autor do prólogo)”. (CHIAMPI, 2015, p. 38).

Vimos, nesse sentido, que o Real-maravilhoso se relaciona com questões importantes no que se refere a textos produzidos na América Latina, sendo relevante ressaltar que a crítica hispano-americana considera também o Realismo Mágico como uma corrente em que a questão cultural está presente, porém relacionando-a com a magia. Dessa forma, partiremos neste momento para compreensão do Realismo Maravilhoso no intuito de demonstrar quais são seus modos operantes.

Chiampi (2015, p.43) nos revela sua opção pelo uso do Realismo Maravilhoso em detrimento do termo Realismo Mágico. Sua justificativa reside na relação que o primeiro tem com as abordagens do escritor Alejo Carpentier no que se refere ao Real-maravilhoso,

e sua relação com a tradição poética dos Estudos Literários, visto que o mágico “ao contrário é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a ‘atitude do narrador’), ora de ordem conteudística (a magia como tema).” Para além dessas definições e preferências teóricas, é importante entender como cada um desses Realismos foi sendo revisitado ao longo dos anos e como hoje temos abordagens que levam em consideração fatores não compreendidos.

Um dessas revisões foi realizada por Chiampi em *O realismo maravilhoso* (2015). Nesse texto, a autora trata de questões relativas a esse tipo de realismo, suas características discursivas e semânticas. A autora fará um percurso pelo Realismo Fantástico, pelo Mágico e pelo Real-maravilhoso para concluir que o Realismo Maravilhoso é o mais apropriado para classificar os eventos insólitos presentes em textos produzidos na América Latina.

Segundo a autora, durante muito tempo a crítica classificou os textos produzidos na América, que tinham a presença de eventos insólitos, como mágico. Porém o próprio termo magia é muito complicado de definir, e atribuí-lo a uma cultura em que nem todos os eventos incomuns são encarados como advindos do mundo da magia se torna complicado. “[E]m romances como *El reino de este mundo* ou *Cien años de soledad*, os componentes mágicos atributivos de Mackandal ou Melquíades são absorvidos pela narrativa, mas, ainda assim quando os acontecimentos envolvem a prática mágica, a espécie “magia” subsuma-se à categoria do maravilhoso”. (CHIAMPI, 2015, p. 47).

Nesse sentido, o termo maravilhoso para a autora está relacionado à origem da palavra; além de significar aquilo que é “extraordinário e insólito”, ele não apresenta etimologicamente relação oposta ao natural. Maravilhoso, segundo Chiampi,

é o que contém a maravilha, do latim *mirabilia*, ou seja, coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o “mirar”: olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, *ver através* [...] o maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser mirada pelos homens. (CHIAMPI, 2015, p. 48).

Semanticamente a palavra maravilha está relacionada a algo que é admirável, mas também a uma forma de olhar, de ver através. Historicamente, o maravilhoso está

conectado com a introdução de seres sobrenaturais como deuses, fadas, demônios etc, que causam no leitor, segundo a autora, o efeito de encantar o discurso. Para a autora, é evidente que o maravilhoso compartilha algumas características com o fantástico, tais como “a problematização da realidade, a crítica implícita à leitura romanesca tradicional, o jogo verbal para obter a credibilidade do leitor” (CHIAMPI, 2015, p. 52), o que causa na crítica certa confusão, mas “o ponto chave para a definição do fantástico é dado pelo princípio psicológico que lhe garante a percepção do estético: a fantasticidade é, frequentemente, um modo de produzir no leitor uma inquietação física (CHIAMPI, 2015, p. 53)”, que é provocada pelo medo característico do Realismo Fantástico, já no Realismo Maravilhoso essa realidade se apresenta de maneira diferente:

(...) ao contrário da “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (na) realidade. (CHIAMPI, 2015, p. 59).

Assim, o discurso maravilhoso é composto de outra realidade, que o afasta do Realismo Fantástico, já que a incerteza sobre os eventos considerados sobrenaturais não se confirmará; logo, o desconhecido é incorporado à realidade como algo comum, usual ou real dentro da narrativa. Para Irlemar Chiampi, os elementos que compõem a narrativa fantástica, que projetam duas realidades – uma possível e uma impossível – no Realismo Maravilhoso serão desfeitas, visto que o mistério que ronda a narrativa não é compreendido pelos personagens ou pelos possíveis leitores como duvidoso, pois esses pertencem a um universo que faz sentido no interior da obra, portanto não há dúvida quanto ao emaranhado de sentidos em que o evento insólito acontece. Devemos destacar que, várias questões que possibilitam a formação do discurso maravilhoso, tais como o real, são temas um pouco contraditórios; assim, quando dizemos que “o relato maravilhoso é real, corremos o risco de confundir o realismo maravilhoso com o feérico (ou maravilhoso puro), deixando supor que a causalidade dos eventos está ausente”. (CHIAMPI, 2015, p. 59). Portanto, no relato maravilhoso temos a presença do irreal e do real dentro da *mirabilia*, ou seja, as duas faces coexistem no mesmo ambiente narrativo.

Em *O outro pé da sereia*, do autor moçambicano Mia Couto, é possível observar algumas características do Realismo Maravilhoso, e como esse se diferencia em termos gerais do fantástico, no qual o medo, a vacilação e a dúvida que ronda tantos os personagens quanto os potenciais leitores é uma característica presente. Tais aspectos não se colocam em uma narrativa maravilhosa, já que o sobrenatural é incorporado à realidade como algo real na narrativa. Uma vez apresentados, os eventos insólitos presentes em uma narrativa maravilhosa não causaram nos personagens ou nos leitores nem a incerteza, nem o medo e muito menos a dúvida, já que tais eventos possuem uma lógica interna. Para elucidar as afirmações tecidas até o momento, recorreremos à análise dos capítulos quatro e cinco: “A travessia do tempo” e “Viagem, infinitos retornos” de *O outro pé da sereia*.

O livro está dividido em dezenove capítulos que tratam de duas temporalidades diferentes: passado colonial (1560-1561) e presente pós-colonial e globalizado (2002). Esses dois tempos se cruzam ao longo da narrativa, apesar de cada capítulo tratar de um momento específico dos referidos períodos. Tudo começa com a queda de um objeto de espionagem próximo ao terreno do pastor Zero Madzero e de sua esposa Mwadia Malunga. O homem acreditava que o que havia caído em seu quintal era uma estrela. Então Zero decide enterrar a estrela no seu terreno. Porém, ao chegar à casa, suas mãos emanavam um brilho que ele julgava ser da estrela. Mwadia decide, então, que os dois deveriam consultar o curandeiro Lázaro Vivo para saber o que eles deveriam fazer a respeito daquela estrela.

Apesar de serem católicos e Zero ser contra os preceitos ancestrais, os dois vão à casa de Lázaro Vivo. O curandeiro que já os esperava, pois ele era também um adivinho, lhes recomenda levar a estrela para ser enterrada na floresta dos antepassados, dando-lhes permissão para seguirem até esse local e enterrarem a estrela, já que era lá que ela deveria ficar. Seguindo para a floresta, o pastor e a esposa deixam a estrela no local estabelecido, contudo, antes de ir embora, Mwadia decide se banhar no rio. Ao sair do rio, completamente nua, vê no meio da mata uma santa, uma caixa e a ossada de um homem. Zero decide levar a santa e a caixa para casa; segundo ele, a imagem deveria ficar em um lugar sagrado. A imagem de Nossa Senhora possuía apenas um pé. No decorrer da narrativa, no tempo passado, descobriremos que o antigo dono da imagem, o padre Gonçalo da Silveira, antes de chegar a Goa, deixa a santa cair no mar, a qual é salva pelo

escravizado Nimi Nsundi. Após salvar a santa, o padre agradece pelo ato e o escravizado diz que a imagem não escorregou das mãos do padre, mas desceu por vontade própria; Nimi já conhecia aquela imagem, ela era Kianda.

Após essas revelações iniciais, Mwadia é incumbida de levar a imagem encontrada na floresta até a igreja da Vila Longe, e é esse acontecimento que é narrado nos capítulos quatro e cinco. O narrador inicia o capítulo quatro da seguinte maneira: “A viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam as nossas fronteiras. A viagem acontece quando acordamos fora do corpo, longe do último lugar onde podemos ter casa” (COUTO, 2006, p. 65). A viagem que essa personagem fará não será apenas para deixar a imagem na igreja, será também uma viagem para dentro de suas próprias fronteiras. É nessa viagem que Mwadia encontra com sua mãe, seu pai e sua tia já ausentes e seu padrasto. No percorrer de distâncias interiores encontraremos alguns indícios de um relato maravilhoso. Porém, essa viagem será marcada pela falta de data, já que o quinto capítulo é uma viagem ao infinito, que é marcada pelo “tempo indeterminado na actualiadade” (COUTO, 2006, p. 81).

O tempo indeterminado é muito importante para compreendemos a presença da personagem Tia Luzmina. Quando a esposa de Zero chega à vila e pergunta a sua mãe por onde andava a tia, a mãe diz que a mulher havia falecido; “todavia, em Vila Longe a morte não é exatamente um facto. A tia falecera como é devido naquele lugar: sem nunca chegar a morrer. Quer dizer: a sua alma ficara acesa, brilhando entre sombras, suspiros e silêncios”. (COUTO, 2006, p. 77). A morte nesse lugar é encarada de maneira diferente; não há nada nesse evento que desperte medo, insegurança ou incerteza. Para Constança, mãe de Mwadia, a morte era algo que precisava ser representado. Sendo assim, Constança montava para seus mortos um altar onde todas as fotografias deles eram dispostas na parede. Ao mostrar a foto da tia para a filha, ela pergunta quantos anos a tia tem:

- *Que idade ela tinha nesta foto*
- *Tinha, não. Tem.*
- *Não entendo.*
- *Essa foto ela tirou-a com trinta e cinco anos. Mas a sua Tia continua a envelhecer na imagem.*
- *Ora, mãe...*
- *A última vez que peguei nessa foto ela nem tinha estes cabelos brancos...* (COUTO, 2006, p. 78, grifo do autor).

No fragmento destacado, a morte não é algo que tem um fim em si mesma; é algo que mantém a alma acesa, viva ou até mesmo presa em uma fotografia que envelhece com o passar do tempo. A modificação da imagem pode ser encarada como um evento insólito, porém esse evento não causa estranheza nas personagens que estão envolvidas, apesar de Mwadia dizer “ora, mãe...”. Notamos que a palavra “ora” pode indicar descrédito, falta de interesse da personagem, não medo. A frase também termina com reticências, o que pode remeter a um tipo de omissão, não sendo necessariamente dúvida. Contudo, essa personagem, apesar de responder dessa maneira em um primeiro momento, não vacila diante do insólito, o que configura a presença de um discurso maravilhoso. Depois da conversa com a mãe, a moça vai dormir no quarto da tia:

No espelho, à luz da lamparina, viu duas silhuetas como garças negras lhe pousarem nos ombros. Foram ganhando forma e Mwadia sussurrou:

– *Zero, meu marido, suas mãos ainda estão tão quentes!*

Todas as noites o seu homem a ajudava a despir-se [...] Desta vez, porém, não eram as mãos do Zero Madzero. Estreitou os olhos para fixar o vulto que dançava ao sabor das chamas do xipefo. De repente, faltou-lhe a alma e gritou:

– *Tia Luzmina?*

Não são os mortos que ressuscitam, são os vivos. De todo o modo, não podia ser a tia, ausente em parte mais que certa. Em Vila Longe, todavia, só o impossível é natural, só o sobrenatural e credível. Por isso, Mwadia ganhou coragem e falou:

– *Tia: voltou? Pensei que tivesse morrido.*

– *As duas coisas são verdade: eu voltei para morrer: para morrer junto com vocês.* (COUTO, 2006, p. 94).

Quando o vulto tira a roupa de Mwadia, ela acredita ser o esposo, mas na verdade foi a sua tia Luzmina, a qual apareceu para a sobrinha. Apesar do susto inicial, a moça, que acreditava que a tia estivesse ausente, crê naquilo que parecia para ela inicialmente impossível. O narrador reúne argumentos para que essa crença no sobrenatural seja natural. Na voz dele, tudo em Vila Longe é possível e o sobrenatural se torna algo palpável. Observamos, nesse domínio, que a aparição da tia não causa na sobrinha incerteza ou medo, já que tudo é possível de acontecer naquela vila. Esse excerto configura, nesse sentido, a própria definição de Realismo Maravilhoso, em que

(...) os objetos, seres ou eventos (...) são no maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertence. Isto é, possuem probabilidade interna, tem causalidade no próprio

âmbito da diegese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor. (CHIAMPI, 2015, p. 59).

Há, claramente, a construção de um espaço que possibilita a inserção do mistério que pode provocar no leitor medo, dúvida ou vacilação, porém não há o que decifrar diante das coisas narradas, já que o sobrenatural no interior da obra é possível. De acordo com Irlemer Chiampi (2015, p. 61), no Realismo Maravilhoso os personagens não se desestabilizam diante do insólito, diferente do Realismo Fantástico, o insólito não gera incerteza, visto que “o leitor lê o prodígio, reconhecendo na regência da supracausalidade descontínua (o narrador não aprecia tal regência), a probabilidade de uma explicação transcendente, que inscreve, no bojo do real, a ordem da mitologia” (CHIAMPI, 2015, p. 63). Assim o leitor, ao ter contato com os acontecimentos que parecem estar em discordância com o natural, lê o sobrenatural de forma que esse seja real apenas na ordem do mito; contudo, em textos produzidos no encontro de culturas como as latino-americanas, africanas e indianas, esse mito se inscreve na ordem de uma cultura ancestral, diferentemente da cultura eurocêntrica.

1.3 Realismo Animista: o tempo da ancestralidade

Apontamentos recentes realizados pelo professor sul-africano Harry Garuba sobre o Realismo Animista nos revelam outra maneira de encarar os eventos tidos como sobrenaturais em obras escritas por africanos. No grupo destacado pelo autor poderíamos também incluir alguns textos escritos por autores afro-brasileiros, já que compartilhamos com África, em decorrência da diáspora imposta à sua população, várias características socioculturais que fazem com que acontecimentos tidos como sobrenaturais passem a ser vistos como naturais, não somente nas obras produzidas por esses autores, mas também no referencial social em que algumas obras se apoiam.

Harry Garuba não foi o primeiro a discutir essa realidade nas obras africanas. Pepetela em *Lueji, o nascimento do império* (2015) faz referência ao termo. Obra metalinguística que narra a história de duas mulheres: Lu, bailarina de uma companhia de dança dirigida por um coreógrafo tcheco, e Lueji, rainha ancestral de Luanda, que ganha o reinado das mãos do pai, já que ele não confiava no seu irmão mais velho. No decorrer da narrativa, há o entrelaçar da história das duas personagens, mas é durante a

história de Lu que o narrador faz a inserção do conceito de Realismo Animista. Durante os ensaios na companhia de dança, os bailarinos se depararam com diversos problemas que impediam o sucesso da representação proposta pelo tcheco, nas palavras de Jaime, um dos bailarinos:

– Não liguês Lu – disse o Jaime. – Ninguém te culpa do fracasso do espetáculo. O problema é que o checo modificou completamente o texto original. Nunca se faz isso à obra dum escritor sem haver consequências. Os deuses da terra se vingaram, quem gosta de ver o seu filho abandonado? O checo não acreditava nos cazumbis, talvez agora compreenda. (PEPETELA, 2015, p. 72).

A modificação da obra pelo coreógrafo e a falta de crença nos cazumbis, que são almas do outro mundo, foi o motivo inicial para que a encenação não tenha sido bem sucedida. Para Jaime, os deuses da terra se vingaram afastando, por exemplo, Lu de Uli, seu par no projeto. Essa revelação nos encaminhará para o significado do animismo na cultura angolana a partir do que Jaime explica sobre o ocorrido naquela companhia. Segundo ele, o tcheco mudou “a luta principal no Cahama e a dos soldados angolanos contra os oma-kisi” (PEPETELA, 2015, p. 71). Ao fazer essa mudança, os espíritos se revoltaram e sabotaram o espetáculo, pois era necessário que o tcheco fizesse oferendas aos espíritos, mas ele não havia nem deixado os bailarinos colocarem uma bacia de água na entrada da sala para deter as almas. Jaime compreende bem por que isso acontecia; para ele, o responsável pelo espetáculo possuía uma visão cartesiana da vida, diferente da que eles possuíam em Angola. Nesse momento da narrativa, temos a explicação dos fatos:

Os espíritos que com os nossos estavam na Cahama se revoltaram, sabotaram tudo [...] se ao menos o tcheco tivesse feito oferendas aos espíritos [...] Nada! Nem queria falar, vem da terra da lógica matemática, da racionalidade elevada ao infinito, não pode entender os improfissionais que nós somos [...] quer realismo, mas recusando o realismo de Kafka e não entendeu qual é o realismo aqui, o animista [...] (PEPETELA, 2015, p. 71).

O que existia ali era outra realidade quando o narrador revela que o realismo presente em Angola é o animista. A compressão dessa realidade pelos dançarinos, posteriormente, trará sucesso para o espetáculo. Quando Pepetela traz para essa narrativa a referência ao Realismo Animista, reconhecemos que a visão daquilo que é visto como

sobrenatural em Angola é encarado de forma diferente pelos escritores. Em entrevista a Aginaldo Cristovão, Henrique Abranches, que se autodenomina narrador da tradição, ao se referir à mitologia tradicional de seu país e sua relação com o universo literário, também recorre a essa definição de Realismo Animista como outra forma de ver o mundo. O entrevistador, ao perguntar sobre a figura do Omakissi, que são monstros da mitologia que comem pastores, aponta que esse tem uma conotação que poderia incluí-los no Realismo Mágico. Abranches discorda dessa afirmação e diz:

Eu acho que não está certo. Não é mágico. Mágico tem outras conotações. No cinema e na literatura americana, o mágico é uma pessoa que faz um gesto e outra pessoa aparece com um chapéu alto. Quem deu o melhor nome foi Pepetela. Pepetela chamou a isso uma vez. Disse que eu havia inventado o realismo animista. É claro que não se pode fazer declarações assim sem um estudo mais sério, mas ele tem muita razão. O que eu faço muitas vezes são estórias à roda de um realismo animista, que é um realismo que anima a natureza. Que, na realidade tradicional, são qualidades animistas. Não são mágicas. Aquilo está baseado em antepassados e em poderes que existem na natureza. (ABRANCHES, s. d., s. p.).

Ao se referir a esses acontecimentos vistos como mágicos, como algo próprio de uma mirada baseada em “antepassados e nos poderes da natureza”, percebemos que o mágico possui outras conotações, como Irlamar Chiampi nos revela, as quais não são apropriadas para abordar textos escritos por culturas que encaram os poderes dos antepassados e da natureza de maneira diferente da ocidental. Nesse sentido, o animismo se aproxima do Realismo Maravilhoso por também conter de certa forma a *mirabilia* que é uma forma de mirar, ver através de uma cultura.

Porém o próprio termo animismo possui uma carga semântica e histórica complexa de ser discutida, já que possui relação com uma forma de ver o mundo atribuído a povos primitivos, em que a palavra primitivo é carregada de preconceitos socioculturais que já caíram por terra. Nesse âmbito, é importante compreender que as palavras, historicamente, também passam por ressignificações e ganham outras conotações. No *Dicionário Unesp do português contemporâneo*, animismo é definido como crença segundo o “o modo de pensar ou sistema de crença em que se atribui um princípio vital ou alma a tudo o que existe na natureza” (BORBA, 2011, p.74). Nessa definição, temos a referência à crença e à alma; então é necessário crer, acreditar que todas as coisas possuem uma alma. Até esse ponto a definição de animismo não tem nenhuma carga

pejorativa que comprometa o entendimento dessa prática como própria de algumas culturas que possuem uma forma diferente de ver o mundo.

No entanto, Sigmund Freud, em *Totem e tabu* (1950), no capítulo denominado “Animismo, magia e onipotência de pensamento”, faz referência ao pesquisador E. B. Tylor que, no século XIX, atribuiu ao animismo seu significado. Segundo Freud, animismo,

(...) em seu sentido mais estrito, é a doutrina de almas e, no mais amplo, a doutrina de seres espirituais em real. O termo ‘animatismo’ também foi usado para indicar a teoria do caráter vivo daquelas coisas que nos parecem ser objetos inanimados [...] e as expressões ‘animalismo’ e ‘hominismo’ também são empregadas em relação a isto. A palavra ‘animismo’, originalmente utilizada para descrever um sistema filosófico específico, parece ter recebido de Tylor o seu atual significado. [...]. A maioria das autoridades inclina-se a pensar que estas idéias de alma constituem o núcleo original do sistema animista, que os espíritos são apenas almas que se tornaram independentes e que as almas de animais, vegetais e objetos foram construídas por analogia com a alma humana. (FREUD, 1950, s. p.).

O autor relaciona o animismo a uma crença em que os objetos e as coisas da natureza possuem uma alma semelhante a que tem um ser humano. Até esse momento não temos nenhuma alusão ao animismo como algo de povos tidos como primitivos, porém isso não irá se firmar. Durante as discussões, Freud nos revela que “foi encarado como perfeitamente natural e de modo algum estranho que o homem primitivo tivesse reagido aos fenômenos que despertavam suas especulações através da formação da idéia da alma, e depois, de sua extensão aos objetos do mundo exterior”. (FREUD, 1950, s. p.). Mais uma vez temos a aproximação da visão animista de mundo relacionada ao homem primitivo. É importante reconhecer que essa visão é uma forma ocidental de analisar maneiras diferentes de interpretar o mundo, já que cada comunidade entrelaçada por seus contextos sociais, culturais e econômicos olha para o mundo em que vive de jeito diferente, pois as matrizes pelas quais esse olhar é conduzido são completamente distintas.

No intuito de resolver esse impasse, o crítico Harry Garuba, em *Reflexões provisórias sobre animismo, modernidade/colonialismo e a ordem africana do conhecimento*, apresenta o seguinte questionamento: “como explicar o ressurgimento recente do interesse pelo animismo e pelo pensamento animista?” (GARUBA, 2018, p.

123). Segundo o autor, o animismo tornou-se uma maneira de conhecimento do mundo que é “tão aceitável quanto respeitável”. Apesar das definições problemáticas do termo realizadas por Tylor, Émile Durkheim, e outros, Harry Garuba reforça a ideia de que essas definições elaboradas anteriormente possuem um caráter ocidentalizado, o qual projeta no outro uma imagem que tem a sua própria como referência.

Em *As formas elementares da vida religiosa – o sistema totêmico da Austrália* (2000), Durkheim também faz alusão aos trabalhos realizados por E. B. Tylor, que realizava estudos sobre o totemismo em alguns grupos sociais. Segundo Durkheim, esse autor acreditava que podia explicar o processo de transferência das almas:

Um grande número de povos creem que a alma, após a morte, não permanece eternamente desencarnada, mas vem animar novamente algum corpo vivo; por outro lado, “como a psicologia das raças inferiores não estabelece nenhuma linha de demarcação bem definida entre a alma dos homens e a dos animais, ela admite sem grande dificuldade a transmigração da alma humana para corpo dos animais. Tylor cita um certo número de exemplares. Nessas condições, o respeito religioso que o antepassado inspira transporta-se naturalmente para o animal ou a planta com que doravante se confunde. O animal que serve assim de receptáculo a um ser venerado, torna-se, para todos os descendentes do antepassado, isto é, para o clã que dele se originou, uma coisa sagrada, o objeto de um culto, em uma palavra, um totem. (DURKHEIM, 2000, p. 167).

A partir das observações e descrições realizadas por Durkheim sobre Tylor remontam à compreensão do autor no que tange a transferências das almas para corpos inanimados, o que é também uma característica de religiões que têm o animismo como processo de ancoragem, porém essa definição torna-se problemática já que sua compreensão está relacionada à concepção de uma raça inferior. Para Tylor, essas raças tidas como inferiores não estabelecem diferença entre a alma dos homens e a dos animais, podendo essa ser transferida do homem para plantas ou para os animais; após essa transferência, esses seres se tornam objetos de adoração. Durkheim apresenta os argumentos de Wilken para comprovar que tais acontecimentos foram observados em outras sociedades, como nos povos de Java, em Sumatra, nas Filipinas, na Malásia e entre os povos Bantos. No entanto, esses autores tiveram uma visão equivocada ao analisarem essas manifestações em culturas não eurocêntricas, já que as tomaram como algo proveniente de um pensamento infantil, inferior e primitivo, não obstante esse modo de

ver o outro divulgado pelo positivismo, em grande parte, seja responsável também pela proliferação de estereótipos, os quais promoveram processos de colonização recentes.

Garuba também faz referência ao artigo “‘Animismo’ revisitado: pessoalidade, meio ambiente e epistemologia relacional, de Nurit Bird-David” (2019), que realiza um percurso historiográfico sobre o conceito de animismo. Segundo a autora, o animismo ainda é visto como uma crença em que os objetos, seres e fenômenos da natureza possuem uma alma, porém ele não é apenas isso. Para Bird-David, ainda estamos muito apegados às definições propostas por Tylor. Outras manifestações dessa crença foram catalogadas, mas a interpretação sobre elas ainda continua incipiente e muito presa às atribuições propostas pelo teórico no século XX. Na tentativa de ampliar essa visão, a autora traz como exemplo o povo nayaka, que vive no sul da Índia, demonstrando que o olhar animista que essa comunidade possui é proveniente de uma epistemologia relacional, em que tudo depende de uma concepção relacional de mundo. Nessa apreensão, a máxima “penso, logo, existo” é substituída pela “penso, logo, me relaciono” (BIRD-DAVID, 2019, p. 127). Quando a autora engloba ao pensamento animista a questão relacional, o conceito é ampliado, já que essa é outra forma de se colocar no mundo, muito diferente da ocidental, em que a razão ainda é a única verdade. Harry Garuba, ao selecionar o mesmo trecho, dirá que o

(...) uso que [faz] do termo animismo não é, portanto, limitado à definição estritamente antropológica, nem às descrições constantes de dicionários religiosos ou de textos sobre desenvolvimento psicológico. Ao invés disso, o uso que faço se refere mais amplamente a um ponto de vista em relação ao mundo, radicalmente diferente do modernista. (GARUBA, 2018, p. 127).

Sendo assim, reconhecemos que o uso e a definição do termo animismo não se limitam a apenas um campo do saber; diferentes áreas do conhecimento devem se integrar para que as abordagens realizadas no passado sejam revistas de maneira que possamos obter um conceito reformulado, o qual poderá ser utilizado para pensar a relação que algumas comunidades têm com o mundo. Assim, “embora pareça haver condições possíveis de conceitualizações alternativas, permanecemos aprisionados pelas estruturas epistêmicas e pelas linguagens da modernidade, sendo que nossas tentativas de falar fora

delas invariavelmente nos levam de volta ao mesmo dispositivo discursivo”. (GARUBA, 2018, p. 125).

Diante do quadro exposto, no que tange às problemáticas do conceito de animismo separado da palavra realismo, que é o objetivo deste trabalho, reconhecemos que, apesar dessa situação, o Realismo Animista é uma abordagem que oferece aos estudos sobre o insólito em obras escritas por afrodescendentes e africanos uma forma de mirar um mundo muito particular, já que a visão animista do mundo contradiz as práticas ocidentais de lidar com o que é tido como sobrenatural. Nas reflexões ancoradas no Realismo Animista, o sobrenatural passa a ser encarado como natural; e se não é possível falar de fora das estruturas epistêmicas ocidentais, então falaremos dentro delas para que possamos rompê-las por dentro, ressignificando assim conceitos tradicionalmente estruturados.

Harry Garuba, em *Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana* (2012), trata das questões relativas ao conceito a partir do exemplo encontrado na Nigéria. Segundo o autor, há em frente à companhia de eletricidade do país uma estátua de Xangô. Tal figuração une o passado e o presente, tradição e modernidade, já que Xangô “(...) era uma figura mitológica cuja consciência científica incipiente foi demonstrada em sua capacidade de aproveitar as cargas elétricas de relâmpagos, para servir a seus propósitos, por vezes velados”. (GARUBA, 2012, p. 236). Segundo o autor, ao verem essa realidade, pesquisadores europeus não compreendem a materialidade do que está sendo representado, ignorando assim uma visão de mundo em que os eventos da natureza se integram ao processo de modernização do país.

A essa inclusão de elementos da tradição nos procedimentos modernizantes, Garuba nomeia de inconsciente animista, porém, tal definição não nos interessa para esse momento. O que nos chama a atenção é o fato de que essa incorporação está sendo realizada a partir da compreensão animista. Para o autor, animismo não indica uma religião, mas sim uma “consciência religiosa, que na maioria das vezes é tão elástica quanto à necessidade que o usuário tenha de alongá-la” (GARUBA, 2012, p. 239). O animismo, a partir dessa abordagem, ganha outra conotação: a de uma consciência religiosa, não uma religião em si. Para aquelas comunidades que têm o animismo como uma visão de mundo, os espíritos estão localizados, diferentemente das religiões monoteístas, em que não há uma incorporação localizada. Portanto, o animismo não é

apenas uma crença em objeto, mas também uma localização material dos espíritos e dos deuses:

Os objetos, portanto, adquirem um significado espiritual e social dentro da cultura muito [por] [...] suas propriedades naturais e de seu valor de uso. Os rios, por exemplo, não se tornam somente fontes naturais de água, mas também são valorizados por diversas outras razões. O anseio animista de reificação pode ter sido religioso em sua origem, mas os significados sociais e culturais que se associaram aos objetos frequentemente se distanciam de puramente religiosos e adquirem uma existência própria, como parte do processo geral de significação na sociedade. (GARUBA, 2012, p. 214).

Nesse sentido, objetos, rios, árvores, entre outros, podem possuir uma alma que, por sua vez, fará com que os objetos e seres da natureza tenham outra relação com o homem. Nesse momento, o sobrenatural será compreendido como natural, já que essa visão está ancorada em uma visão de mundo que perpassa as concepções de Realismo Animista. As definições de Realismo Animista ainda são muito incipientes, já que todo o histórico que apresentamos comprometeu o desenvolvimento conciso do conceito, porém devemos tentar esclarecer como o Realismo Animista se caracteriza. Segundo João Olinto Jr. Trindade,

(...) atualmente, a representação do sobrenatural nestas literaturas como construção literária encontra espaço não apenas como representação, mas como resgate cultural desses povos, além de uma construção estética que apresenta grandes resultados para o desenvolvimento e reconhecimento dessas literaturas em busca de sua identidade. Assim, torna-se indiscutível não apenas a presença deste sobrenatural nestas literaturas como a presença de uma tradição crítico-teórica que traz essa discussão à tona. (TRINDADE, 2013, p. 219).

Observamos que a apreensão de eventos sobrenaturais em textos escritos por africanos e afrodescendentes, que carregam características do Realismo Animista, também se apoia na construção de uma literatura que resgata a cultura de seus ancestrais. Alinhando com Trindade, notamos que esse sobrenatural colabora para a construção de uma identidade não apenas literária, mas também social, que apresenta outra maneira de ver e se relacionar com o mundo. Para o autor, “ao longo [das] narrativas, o leitor vai tomando conhecimento das intenções de construção narrativa dos escritores: apresentar uma realidade tal como ela é, mas de uma forma que contraria o sistema real naturalista

em busca de sua identidade” (TRINDADE, 2013, p. 222). Esse leitor que será conduzido por uma narrativa em que tudo faz sentido dentro daquele contexto, será levado, segundo Trindade, em alguns textos, a descobrir um segredo que o leva à formatação de uma identidade, mas também podemos incluir uma volta ao passado como forma de compreender a atual situação vivenciada pelos seus. O sobrenatural, nesse sentido, poderá ser o desencadeador de uma revelação identitária ou mesmo histórica e cultural.

Assim como o Realismo Maravilhoso, o Animista, de acordo com Trindade (2013, p. 221), lida com a “‘realidade maravilhosa’ onde o real e o irreal convivem, além das trocas culturais entre os países ao longo de seu período de formação”. Nesse sentido, os dois possuem aproximações. Tomaremos como exemplo, na tentativa de elucidar o conceito de Realismo Animista, alguns capítulos da obra, *Balada de amor ao vento* (2007), de Paulina Chiziane.

Sarnau narra à história de sua aldeia a partir de lembranças que tem de um relacionamento amoroso. Nos primeiros capítulos, conheceremos esse amor da protagonista pelo jovem seminarista Mwando. O rapaz, que morava em um colégio de padres, acaba se envolvendo com Sarnau. Os jovens se encontravam às escondidas em uma floresta próxima à aldeia onde moravam. Após ser expulso do seminário, o amado é obrigado a trabalhar para cuidar da mãe e das irmãs que, segundo ele, eram muito preguiçosas. Em um dos encontros, o rapaz promete fazer oferendas aos defuntos da amada, para que aceitassem o relacionamento dos dois:

- Sarnau, o nosso amor é mais belo do mundo.
- Sim, mais verde que todos os campos, maior que todas as águas do Save e do oceano.
- É maravilhoso.
- Agora, Mwando, tens que agradecer à minha defunta protectora pelo prazer que acaba de te dar. Oferece-lhe dinheiro, rapé e pano vermelho. Há muito que Mwando jurou não acreditar em almas do outro mundo, mas naquele momento quebrou o juramento.
- Hei-de oferecer cem escudos, muito rapé e pano vermelho. Dar-lhe-ei milho e mapira; dir-lhe-ei que sou o marido dela porque dormi com a sua protegida. Quero pedir-lhe a benção do nosso amor.
- És maravilhoso, Mwando, por isso amo-te [...] (CHIZIANE, 2007, p. 25-26).

As oferendas prometidas aos defuntos de Sarnau, porém, nunca serão feitas por ele e isso ocasiona vários problemas à jovem e a Mwando. O primeiro problema surgiu

quando Mwando decidiu abandonar a moça para se casar com uma mulher que o pai havia escolhido. Mwando marca um encontro com a namorada para contar a ela que iria deixá-la para se casar com outra. O rapaz promete à moça que cuidaria dela e do filho que ela trazia no ventre. No entanto, quando Sarnau já estava se despedindo, uma cobra mamba aparece e tenta picá-la:

– Sarnau, mamba! Arrancou-me rapidamente do chão, protegendo-me num abraço frenético. – Escapámos de morte certa. O que significa isto neste preciso momento? Os teus defuntos estão contra mim, mandaram esta cobra para me aniquilar, o que significa isto? (CHIZIANE, 2007, p. 30).

A cobra enviada pelos defuntos de Sarnau é o primeiro sinal de que os mortos da garota não estavam satisfeitos com o relacionamento; é também um indicativo de que eles estavam cobrando a dívida que o rapaz tinha com eles. Essa interpretação está ancorada em uma visão de mundo na qual os espíritos dos antepassados são tratados como pessoas que ocupam a mesma temporalidade que ocupamos, uma vez que “o tempo não se mostra como mudança e sucessão, mas como o contínuo fluir de um presente permanente que abrange todos os tempos”. (REIS, 2011, p. 65). Nesse sentido, todos ocupamos (mortos, vivos e não nascidos) o mesmo tempo: o presente. Ao recuperarmos essa ideia nas matrizes culturais, temos a presença do Realismo Animista, já que está apoiado em uma visão de mundo em que as divindades e espíritos estão localizados. No excerto destacado temos a cobra mamba, animal peçonhento, incorporada ou enviada pelos defuntos para cobrar de Mwando o que deve aos antepassados de Sarnau.

Percebemos que, apesar de a cobra assustar a jovem Sarnau e seu namorado, eles encontram uma explicação no campo do sobrenatural, mas essa explicação não causa nenhum medo, incerteza ou dúvida nas personagens; pelo contrário, é na explicação do sobrenatural que eles encontram a certeza para os fatos. Outro evento importante na narrativa é a tentativa de suicídio de Sarnau, fato que também será explicado da mesma maneira. Após ser abandonada pelo amado, a moça decide que a vida não era uma possibilidade; então ela opta por habitar uma outra forma que não a humana; a opção seria se tornar um fantasma. Nessa forma, ela poderia atormentar o amado.

Então a moça entra no lago e quando a água já cobria suas orelhas, Sarnau se vê sufocada, porém já era tarde: “do sono mortífero que me envolve, ouvi vozes distantes

que aumentavam de volume. Serão vozes das almas do outro mundo ou dos espíritos das águas?” (CHIZIANE, 2007, p. 33). Não eram espíritos que estavam resgatando Sarnau, mas alguns pescadores da aldeia; para eles, os defuntos que habitavam o rio rejeitaram a moça e essa nunca mais morreria naquelas terras:

A curandeira bateu os ossinhos, falou com os defuntos que vaticinaram o meu destino: morrerei em terras distantes, do outro lado do mar e nenhum dos presentes acompanhará o meu funeral. Nada me conseguirá matar. Nem as águas paradas da lagoa, nem as profundezas do Índico, nem o desejo dos feiticeiros, meu Deus nunca mais serei fantasma. Eu queria tanto ser fantasma. (CHIZIANE, 2007, p. 34).

A figura da curandeira que bate os ossos para poder saber os desejos dos defuntos é essencial para o destino de Sarnau, já que essa agora estava destinada a não morrer em suas terras. Portanto, sua morte parece quase impossível, visto que ninguém conseguiria matá-la. O que nos interessa na realidade é a profecia de que nenhum feitiço atingiria a moça, já que, após se casar, será vítima de vários trabalhos realizados por uma das esposas do marido, que tinha o objetivo de acabar com sua vida. Depois desse vaticínio, a moça recebe um lobolo de trinta e seis vacas e outras prendas. Dentro desse lobolo, temos o pagamento da promessa realizada por Mwando aos defuntos. Então, nesse instante, os espíritos fazem as pazes com a moça e ela é premiada com o destino de ser aceita por uma família que paga o seu lobolo. Em entrevista a Rosália Estelita Gregório Diogo (2010), Paulina Chiziane explica as malhas culturais envolvidas nessa prática: “o lobolo é muito mais que o preço da noiva. É uma união espiritual entre duas famílias. Uma família vai buscar uma mulher, daí as famílias se juntam e os espíritos se juntam também. Existe uma espécie de benção espiritual no lobolo” (CHIZIANE, 2010, p. 178).

Essa benção espiritual que une as duas famílias e agrada os espíritos é mais um exemplo de que o sobrenatural pode ser tomado em algumas culturas como natural. Reconhecemos que, assim como no maravilhoso, o Realismo Animista também depende de uma visão de mundo diferente da ocidental, a qual permite uma forma de se relacionar com o passado, mas também com a história, a identidade e a memória de um povo que se diferenciou no encontro de culturas. Nesse sentido, poderíamos afirmar que a estética do insólito presente no Realismo Animista opera para mover peças presentes nas apreensões do sobrenatural; esses pedaços remontam a um passado no qual a ancestralidade é extremamente importante. Essas peças, como em um quebra-cabeça, formam a imagem

de um passado que precisa ser compreendido, interpretado e recontado. Então, o sobrenatural que é encarado como natural é uma forma, de acordo com Garuba (2012), de reencantar o mundo pós-colonial, oferecendo assim outra forma de ver e de narrar o mundo.

Quando nos propomos a compreender as manifestações do insólito nas obras *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane e *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, nos deparamos como uma variedade de abordagens que pertencem ao gênero insólito. Como discutido nesse capítulo, o Realismo Fantástico é próprio de narrativas que trazem em suas linhas características como a incerteza, a dúvida ou a vacilação se aquilo que é considerado sobrenatural é ou não possível, tal condição cria no leitor uma sensação de medo. Já no Realismo Mágico o ambiente da incerteza não é mais possível, já que tudo o que é narrado se torna possível dentro da materialidade da obra, sendo assim o leitor não sentirá medo ou duvidará do que está sendo narrado, pois tudo aquilo é possível naquele contexto. O que nos importa nessas duas abordagens é justamente a diferença que elas têm em relação ao Realismo Maravilhoso, ao Real-maravilhoso e ao Animista. Nessas três estéticas o fator sociocultural e histórico é importante para a instauração dos eventos sobrenaturais, pois esses eventos poderão ser explicados por eles. Assim observamos que essas três categorias são as mais adequadas para tratar os textos escritos por africanos e afrodescendentes, já que o sobrenatural é visto como natural como um componente cultural. Por fim, optaremos pela estética do Realismo Animista para analisar as obras de Conceição Evaristo e Paulina Chiziane, já que acreditamos que ela seja a mais adequada para esse contexto, por considerarmos seus textos fruto de um contexto que compartilha as questões sociais e culturais oriundas do continente Africano.

CAPÍTULO 2

**AUTORIZANDO O TEXTO DA PRÓPRIA VIDA: AS
ABORDAGENS CRÍTICAS DE *PONCIÁ VICÊNCIO* E *O ALEGRE*
*CANTO DA PERDIZ***

Choveram muitas palavras naquela noite. Palavras dinamitando muralhas do espaço na cumplicidade da lua. Falaram tanto que não conseguiam parar. Não podiam. Primeiro foram às palavras pesadas como granizo. Depois suaves como poemas e refrescantes como orvalho.

Paulina Chiziane

A literatura escrita por africanos e afrodescendentes tem sido alvo de inúmeras pesquisas acadêmicas nas últimas décadas, avanço que tem contribuído para a divulgação de obras escritas por autores que, por muito tempo, foram relegados ao esquecimento. Esse aumento inclui obras escritas por mulheres afrodescendentes e de origem africana, que é o foco deste trabalho, em especial as produzidas por Conceição Evaristo e Paulina Chiziane, autoras que oferecem a nós, mulheres negras, a possibilidade de discutir temas que são particulares à nossa vivência como tal. Sabemos que seus escritos, assim como muitos outros produzidos por africanos e afrodescendentes dispersos pelo mundo, trazem para a contemporaneidade o olhar de dentro de um grupo socialmente diferenciado.

Nesse sentido, como nos revela Paulina, em *O alegre canto da Perdiz* (2018, p. 321), nesses escritos podemos encontrar “primeiro [...] palavras pesadas como granizo. Depois suaves como poemas e refrescantes como orvalho”, características que alteram não apenas os textos escritos por esses(as) autores (as), mas também as teorias que servem de aporte para estudarmos essas obras. Sendo assim, este capítulo pretende apresentar a biografia dessas autoras e a fortuna crítica de duas de suas obras: *O alegre canto da Perdiz*, de Paulina Chiziane, publicada em 2018 pela Editora Dublinense, e *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, lançada em 2003 pela Editora Mazza. A opção por este formato justifica-se pela necessidade de mapear os estudos realizados até o momento, de maneira a ampliar e aprofundar nosso conhecimento acerca da produção crítica das obras em questão.

2.1 Autorizando o texto da própria vida: construindo a história dos seus

Em entrevista à Biblioteca Nacional, em decorrência do terceiro lugar no Prêmio Jabuti na categoria conto/crônica com o livro *Olhos d'agua*, Conceição Evaristo fala sobre seu público alvo e nos revela:

Eu escrevo porque, para mim, não há outra maneira de enfrentar, de suportar, de arrumar a vida, a não ser escrevendo. Enquanto escrevo faço da vida que me é apresentada o que quero. As personagens centrais de minha criação, seja ela ficcional ou crítica, nascem profundamente marcadas por minha condição de mulher negra e pobre na sociedade brasileira. Escrevo para os meus mesmo sendo no nível do desejo. Pois é do cotidiano das classes populares que retiro o sumo da minha escrita. É desse meu lugar, é desse de “dentro para fora”, que minhas histórias brotam. Gostaria imensamente que essas histórias narradas voltassem como livro para as mãos das pessoas que me inspiram. (EVARISTO, 2015, s. p.).

É transformando “as palavras pesadas como granizo” em “suaves como o orvalho” que a autora conta as histórias dos seus em várias publicações; seus textos literários ou críticos representam a resistência ao apagamento de um tempo longínquo, que não pode ser esquecido ou silenciado. Trabalhando com a linguagem de forma inovadora, Evaristo faz com que seus leitores se envolvam em diversas tramas, as quais revelam os resíduos da escravidão e da colonização vivenciada pela população negra no Brasil. Essas particularidades corroboram o que a própria autora denomina de “escrevivência” – escrever a existência. O termo refere-se à escrita de dentro, em que a vivência é sempre em primeira pessoa (do singular e do plural, do sujeito e da comunidade na qual ele está inserido).

Nascida em 1946, na cidade de Belo Horizonte, Conceição Evaristo foi moradora de uma favela; estudou durante toda a vida em escolas públicas até migrar para o Rio de Janeiro, em 1973, onde se tornou professora do primário, após ser aprovada em concurso público. Graduada em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre pela PUC-Rio e doutora pela Universidade Federal Fluminense, Evaristo publica pela primeira vez nos *Cadernos Negros* antes de lançar, em 2003, seu primeiro romance: *Ponciá Vicêncio*. Esse livro narra a história de uma mulher negra que vivia na roça e migra para uma cidade grande em busca de melhores condições de vida. Nessa cidade sem nome, ela encontra as mesmas condições vividas por ela e por sua família na comunidade onde

morava. No entanto, é na cidade que Ponciá busca compreender sua situação social e a de seus antepassados. Segundo Maria José Barbosa,

(...) escrito de dentro para fora, *Ponciá Vicêncio* apresenta muitas das mesmas qualidades da poesia lúcida e insone da autora. Eu costumava dizer que a poesia de Conceição Evaristo é uma poesia de víscera, profundamente marcada por palavras escolhidas a dedo e pelo impacto verbal e emocional que acusa nos leitores. (BARBOSA, 2003, p. 8).

Essa poesia lúcida, aliada à estética do testemunho, é uma das formas com que a autora lida com o esquecimento, com a memória e com a história de sua coletividade, a qual é permeada pela violência de classe, de raça e de gênero, fatores que tornam essa obra, em particular, importante para analisar os rastros deixados pelo processo de escravidão e como ele modificou nossa experiência enquanto homens e mulheres negros(as).

Já em 2006, a autora publica o livro *Becos da memória*, narrado por Maria Nova, personagem que, ainda criança, escutava e guardava na memória todas as histórias contadas e vivenciadas na favela onde morava. No posfácio da segunda edição da obra, publicada pela Editora Mulheres, Maria Nazareth Soares Fonseca apresenta como a experiência da escrita é um desejo de vida:

O romance recupera as experiências de pessoas expostas à dura pobreza, que, contudo, não arrefece o desejo de continuar vivendo. Algumas experiências resgatadas pelo livro mostram que o desejo de viver pode gerar o de narrar: “Um dia, e agora ela já sabia qual seria a sua ferramenta, a escrita.” (FONSECA, 2013, p. 260).

A escrita, que é escuta, que é também parte de sua própria existência, está expressa em diversas obras de Evaristo, as quais preenchem lacunas deixadas pelos discursos hegemônicos sobre a comunidade negra em nosso país. Nesse mesmo percurso, e de maneira a ampliar seu projeto literário, Conceição Evaristo reuniu alguns poemas escritos e publicados em edições anteriores de *Cadernos Negros* para dar vida ao livro *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008). Em 2011, lança *Insubmissas lágrimas de mulheres*, no qual uma das narradoras nos revela seu gosto por ouvir histórias, as quais se confundem com a sua:

(...) portanto estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas. Invento? Sim, invento, sem o menor pudor. Então as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. [...] Entretanto, afirmo que ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência. (EVARISTO, 2016, p. 07).

Seguindo nessa mesma linha e no mesmo entrelaçar de histórias, que se confundem com as vividas pela população negra dispersa pelo mundo, a autora reuniu outros textos, agora contos, outrora publicados em *Cadernos Negros* e lança pela Editora Pallas uma coletânea de 15 narrativas breves intitulada *Olhos d'agua* (2014). Nesse livro, encontraremos a história de Di lixão, morador de rua, que está à beira da morte e revive durante aquelas horas sua vida de sofrimento e privações. Descobriremos também a vivência de mulheres negras como Ana Davenga e Duzu-Querença. Mais recentemente, Conceição Evaristo publica a obra *História de leves enganos e parecenças* (2017), que apresenta uma nova faceta da autora, que não abandona a escrita de dentro, mas traz para o cenário literário outra maneira de ver o mundo, muito presente em obras de autores africanos, como Paulina Chiziane, Pepetela, Mia Couto, e outros. Essa especificidade que se aproxima de eventos insólitos é caracterizada por Assunção de Maria Sousa e Silva como Realismo Animista. De acordo com Silva,

(...) as estratégias apontadas nos contos e na novela em discussão redimensionam o fazer literário de teor inclusivo quanto ao que não está na “ordem natural das coisas” que conduz a um pensamento animista, caracterizado não meramente por uma “representação”, mas como forma de “apreensão do mundo” (SOYNKA, 1976). Esse modo de apreensão dos mitos, rituais e valores ancestrais tende a recusar uma nova colonização e validar um modo de ser e existir revigorado no ato da “escrevivência” evaristiana. (SILVA, A., 2017, p. 108).

Essas características também estão dispersas em outras obras de Conceição Evaristo, como em *Ponciá Vicêncio*. Os apontamentos realizados por Silva acerca do animismo servem metodologicamente para esta dissertação, a qual tem como foco as manifestações desse fenômeno na literatura da escritora mineira e na da moçambicana, o que nos revela outro discurso em relação aos processos de colonização.

Paulina Chiziane nasceu no sul de Moçambique, na região de Gaza, porém viveu grande parte de sua vida nos subúrbios de Maputo. Criada por uma família cristã

presbiteriana, ingressou ainda jovem no FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique, movimento que buscava a independência de seu país. É a primeira mulher moçambicana a publicar um livro, *Balada de Amor ao vento*, com primeira edição em 1990. Assim como Conceição Evaristo, Chiziane oferece ao leitor a possibilidade de compreender sua identidade e os processos pelos quais essa tem sido modificada.

Em entrevista cedida a Rosália Estelita Gregorio Diogo (2010), a escritora revela as peculiaridades de sua escrita, como ela está envolvida diretamente com o feminino em Moçambique e como essas histórias fazem parte de seu cotidiano. Ao se referir a *Niketche: uma história de poligamia* (2004), Chiziane conta como a vivência das mulheres do Norte de Moçambique despertou nela a vontade de escrever sobre o tema, já que a poligamia faz parte do seu país; dessa maneira essa deve ser conhecida e, principalmente, segundo a autora, discutida com profundidade:

(...) primeiro foi um choque, depois me diverti com isso. E daí escrevi o livro, inspirada nas mulheres da Zambézia e pensando “aquelas mulheres são loucas”. Ainda agora parece que estou a ver aquelas mulheres sentadas em volta de uma mesa, comendo, bebendo cerveja e conversando naturalmente, sem perceber que eu estava fazendo a minha pesquisa. E eu ouvi coisas que nunca imaginei ouvir na vida. (CHIZIANE, 2010, p. 174).

Observamos que os escritos de Chiziane perpassam as histórias ouvidas em diversos lugares por onde andou. Assim como Conceição Evaristo, a autora constrói um discurso que traz as peculiaridades de seu povo, ao mesmo tempo em que contradiz o discurso hegemônico sobre sua história e tradição. Nesse mesmo percurso, em 1993, Paulina Chiziane publica *Ventos do Apocalipse*, que tem como tema central a guerra civil em Moçambique, ocorrida após os movimentos em prol da independência. Nessa narrativa encontraremos conflitos vivenciados por mulheres no contexto da guerra, além dos embates provocados entre a tradição e a modernidade numa nação recém-independente. Antes, em 1990, a autora lança *Balada de amor ao vento*, onde temos em cena a história de amor e desencontros de Sarnau e Mwando. Tal história serve de disfarce para a discussão de questões muito pungentes na sociedade moçambicana, tais como a poligamia, o lobolo e a violência de gênero.

Paulina Chiziane, portanto, trabalha com temas muito particulares à sua vivência enquanto moçambicana e, apesar de suas obras possuírem temáticas diferentes das de

Conceição Evaristo, são perceptíveis algumas nuances da escrevivência, já que suas obras também são fruto do olhar de dentro, de uma sociedade que se diferenciou no contato com o colonizador, relação é perceptível em *O alegre canto da perdiz* (2008), onde a narradora apresenta a nós leitores um ambiente repleto de questões relacionadas ao racismo e ao processo de colonização, fatores socioculturais que servem para nos alertar para a configuração de uma nova sociedade estruturada a partir das diferenças raciais impostas pelo colonizador que, muitas vezes, gerou uma situação de conflito que persiste até os dias atuais.

Em *Ponciá Vicêncio*, essa sociedade, que também se estrutura a partir de óticas raciais após a abolição, é apresentada por uma mulher que busca por melhores condições num ambiente de exclusão. O mesmo acontece na obra da autora moçambicana, já que temos a presença de três gerações de mulheres que tentam sobreviver no contexto ainda marcado pela colonização. Na entrevista citada no início deste capítulo, Paulina Chiziane comenta como sua escrita se aproxima da escrita da autora brasileira:

Penso que o que mais me unifica com a Conceição Evaristo é isso: ela também vem de uma condição social muito pobre, ela é negra e tem que enfrentar várias barreiras. Portanto, o que vejo muito forte entre mim e nela é a vontade de transformar as coisas, de ver um mundo novo. Talvez seja por isso que eu me vejo tão próxima dela e das suas escritas. As palavras que usamos são palavras mais ou menos comuns. Penso que seja esse um forte aspecto. Eu vou trabalhando, lutando, tentando dar voz aos que não a têm, assim como faz Conceição Evaristo. Tento desenterrar alguns pontos obscuros, aquelas realidades obscurecidas pela sociedade. (CHIZIANE, 2010, p. 182).

No momento em que essas autoras “desenterram alguns pontos obscurecidos pela sociedade”, elas transformam suas escrituras em preces, pois seus textos são uma tentativa de louvar os seus, dando a eles o devido lugar na história. Dessa forma, imbuída no projeto de dar voz aos seus, Chiziane publica em 2009 uma coletânea de contos denominada *As andorinhas*. Os últimos trabalhos realizados por ela foram *Nas mãos de Deus* (2013), *Por quem tocam os tambores do além* (2013) e *Ngoma Yethu* (2015), os quais foram realizados em coautoria com Dya Kasembe e Mariana Martins, respectivamente.

2.2 Aspectos sobre a escrevivência: questões de escrita

*Da leitura era preciso tirar outra sabedoria.
Era necessário autorizar o texto da própria
vida.*

Conceição Evaristo

Para Conceição Evaristo, o termo *escrevivência* – escrever a existência – refere-se à escrita de dentro, em que a vivência é sempre em primeira pessoa (do singular e do plural, do sujeito e da comunidade na qual ele está inserido). Tal conceito tem ocupado espaço expressivo na crítica literária atual, principalmente para analisar as obras de escritores africanos e afrodescendentes, além das obras escritas pela autora do conceito. Sendo assim, compreendemos que a utilização desse termo para a análise de *Ponciá Vicêncio* (2003) é de suma importância, já que ele pode ser tomado como parte integrante do projeto literário desenvolvido pela autora. Neste capítulo, faremos uma análise crítica das abordagens realizadas sobre a narrativa mencionada a partir de questões relativas à memória, à história e à identidade.

Percorrer os enfoques propostos por outros pesquisadores acerca da obra estudada revela-nos uma forma de “autorizar o texto da vida”, visto que no momento em que fazemos circular textos teóricos, críticos e literários escritos por ou sobre afrodescendentes autorizamos e atualizamos os textos que trazem a história, a memória e a identidade de um povo que, por muito tempo, foi relegado ao silenciamento. Esse processo passa pela compreensão do conceito de *escrevivência*, que compõe vários estudos, dentre eles o realizado por Gildete Paulo Rocha (2013), ao analisar a obra *Ponciá Vicêncio*. Apesar de o conceito não ser a abordagem central do trabalho denominado *Literatura e afrodescendência: a “escrevivência” de Conceição Evaristo em Ponciá Vicêncio*, a autora faz uma inferência importante ao dizer que a *escrevivência* refere-se ao projeto literário da autora, já que essa pode ser encontrada em vários de seus escritos.

Para Rocha, a experiência é um mote para a escrita evaristiana, pois “assume-se o lugar do ser negro escrevendo, numa escrita que dentro de sua diversidade emana uma experiência” (ROCHA, G., 2013, p. 52). Assim, essa escrita de dentro é permeada de memórias coletivas e individuais; isso não quer dizer que *Ponciá Vicêncio* ou outras obras

da escritora traz em suas linhas a vida de Conceição Evaristo, fato que Gildete Rocha deixa claro em seu texto, ao dizer que

(...) os dados biográficos dos autores não limitam as possibilidades de significações dessa escrita uma vez que a construção do sentido do texto se dá na interação texto/leitor. Cada leitor, ao se debruçar sobre o texto, lançará mão de uma experiência única sobre o mesmo fato acontecido/narrado. (ROCHA, G., 2013, p. 52).

Ao se referir às questões de recepção, a crítica demonstra que as possíveis significações refletem também uma coletividade em que a construção de sentido permeia um imaginário que é coletivo. Desse modo, o próprio texto, segundo Rocha, reflete a história do povo negro, ainda que *Ponciá Vicêncio* tenha vida e história próprias. Podemos inferir que o ato de escrever a existência configura um processo de rememorar, já que é a partir da memória coletiva, aliada à individual, que a identidade é construída. Nessa mesma perspectiva, a pesquisadora enumera três categorias que compõem a construção dessa identidade no projeto de Evaristo, são elas: tempo, memória e ancestralidade, em que o tempo é formado pela ideia de círculo e pela cosmovisão africana; a memória é a herança ancestral; e a ancestralidade constitui uma troca de experiências.

Antes de avançarmos nessa discussão, é importante salientar que quase todos os trabalhos analisados trazem questões referentes à identidade, à memória e à história. Sendo assim, não nos ateremos a essas questões neste momento, pois serão discutidas mais adiante. Ao tratar dessas categorias, Gildete Rocha defende que a organização textual de Evaristo, de flashbacks e fragmentação, dá “a ideia de um grande mosaico no qual cada parte incorporada funciona de forma imbricada lembrando um macrotempo”. (ROCHA, G., 2013, p. 64). Essa organização também revela uma escrita comprometida com

(...) o cotidiano sempre marcado pela incerteza da continuidade das histórias pessoais ou comunitárias, pois a qualquer momento poderiam ser interrompidas pela captura, pela travessia do Atlântico, pela venda nos portos do Novo Mundo e, finalmente, espalhadas através das Américas e Caribe, território por excelência dos latifúndios. (CRUZ, 2010, p. 49).

Adécio de Souza Cruz (2010), em “*Ponciá Vicêncio* para além das fronteiras: etnia, gênero e classe”, ao tratar também de questões relativas ao processo criativo de

Conceição Evaristo, nos revela que a escrita da autora está relacionada às várias interrupções e fragmentações históricas que o povo negro viveu; é como se esse processo pertencesse a um inconsciente coletivo. Para ele, a escrita de Evaristo é uma “colcha de retalhos” feita de diversas cores, porém essa não “é feita pela vontade de quem as costura ou tece. A matéria-prima é definida pelo desuso por ‘sobras’ de tecidos que forçosamente ressimbolizados dão origem a uma diferente óptica discursiva e artística”. (CRUZ, 2010, p. 49). As histórias colhidas por Evaristo formam uma colcha de retalhos ou um mosaico, como definido por Gildete Rocha; essa colcha construída por sobras de tecidos, muitas das vezes rasgados, desbotados ou puídos pelo discurso hegemônico, é remendada, tingida e cerzida pela autora na busca por uma escrevivência.

De certa maneira, nosso foco também são os processos estéticos trabalhados por Evaristo em *Ponciá Vicêncio*, porém entendemos que essa construção narrativa em forma de mosaico contribuiu para estabelecer uma sobreposição de duas temporalidades: o passado e o presente. Na cultura ocidental, o passado é aquilo que aconteceu ontem ou há muito tempo e o presente é o agora; no entanto, em algumas culturas africanas, o passado convive com o presente em uma mesma temporalidade. Para Eliane Lourenço L. Reis, “nas sociedades tradicionais africanas o tempo não se mostra como mudança e sucessão, mas como o contínuo fluir de um presente permanente que abrange todos os tempos”. (REIS, 2011, p. 65).

Para G. Rocha (2013, 62), a aparição do arco-íris no início da narrativa e a transfiguração da mulher transparente no milharal na casa da roça são imagens representativas de “um corte forçado na continuidade da história pessoal de Ponciá. É como se um encanto fosse quebrado, e a Ponciá feliz vem a chorar”. Contudo, se compreendemos que o tempo em sociedades tradicionais africanas, para usar as palavras de Reis (2011), não representa mudança, esses cortes podem ser considerados também como a apresentação de outra temporalidade, no caso em questão o passado. Isso não se dá de forma linear, mas sim de maneira intercalada ou sobreposta, de modo que compreendemos que o encantamento não será quebrado e sim restaurado. Recorremos ao mesmo fragmento de *Ponciá Vicêncio* selecionado por Gildete Rocha, de maneira a elucidar o que propomos ao dizer que outra temporalidade foi instaurada e que por consequência o encantamento foi restaurado:

um dia [...] ela viu uma mulher alta, muito alta que chegava até o céu. Primeiro ela viu os pés da mulher, depois as pernas, que eram longas e finas, depois o corpo, que era transparente e vazio. Sorriu para a mulher, que lhe correspondeu o sorriso. Quando contou sobre a mulher alta e transparente, a mãe não lhe deu atenção, mas Ponciá notou que ela se assustou um pouco. Daí a alguns dias, quando o pai chegou, ela escutou a mãe pedindo-lhe que cortasse o milharal. (EVARISTO, 2003, p. 10).

Ampliamos o excerto selecionado pela estudiosa no intuito de demonstrar que a visão da mulher transparente e vazia no milharal, assim como as aparições do arco-íris, não representa uma quebra no encantamento da personagem ou da narrativa, mas sim um encantamento, já que ao contar para mãe sobre a mulher essa se assusta um pouco, pois Maria Vicêncio sabia o que aquela mulher representava. Após essa aparição, conheceremos outra Ponciá, a qual lida com outras manifestações do sobrenatural que, de certa maneira, encantam a narrativa de Conceição Evaristo. Nesse sentido, compreendemos que esses cortes na narrativa proporcionam a inserção de uma outra visão de mundo. Observe que a estrutura frasal marcada por parágrafos curtos, com verbos no passado e marcações temporais do tipo “um dia... quando... alguns dias...”, são próprias de narrativas em que o insólito, que também engloba os processos de encantamento, está presente, como ocorre na narrativa de Evaristo.

Ao tratar em sua pesquisa sobre a escrita de Conceição Evaristo, que está para além das questões de gênero, etnia e classe, Adélcio de Souza Cruz (2010, p. 47) diz que, assim como *Clara dos Anjos* de Lima Barreto, Ponciá se destaca na literatura afrodescendente por trazer de maneira mais clara suas “raízes africanas”: incorporar na narrativa ideias do tipo “passar debaixo do arco-íris modificando o sexo da pessoa, ouvir vozes em estranhas línguas, ver mulheres e outros seres em plena luz do dia em meio a um milharal são apenas algumas delas”. (CRUZ, 2010, p. 47). Para o estudioso, Lima Barreto não sabia que apenas era necessário escutar em silêncio a voz da história que a África nos legou, o que nos remete à escrevivência. Essa escuta silenciosa é realizada segundo Cruz, pela

[c]oncisão da linguagem. Tal fator se assemelha ao que ocorre na poesia em que a “falta”, no caso do número de palavras, sinalize maior positividade ou qualidade [...] Esta linguagem enxuta promove uma concentração de vocábulos intimamente vinculados ao tema da identidade étnica permitindo que a angústia se faça presente no texto. (CRUZ, 2010, p. 49).

No momento em que o pesquisador aproxima a construção em prosa de Evaristo a uma construção em verso, também praticada pela autora, compreendemos a concisão de sua linguagem, que promove uma estética em que a angústia está presente. Na esteira dessas reflexões sobre a escrita de Conceição Evaristo e seu contato com a identidade étnica, temos a conclusão em 2007 da dissertação intitulada *Uma escrita em dupla face: a mulher negra em Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, de autoria de Flávia Santos de Araújo. A investigadora realiza um percurso pela produção literária afro-brasileira para situar Conceição Evaristo e sua obra de duas maneiras: primeiro ela busca entender como a inclusão de um autor se dá no cânone literário para, depois, observar como as obras circulam nesse contexto.

Segundo Araújo (2007, p. 19), a “literatura afrodescendente passa, em primeiro lugar, pela desconstrução do conceito de uma identidade nacional una e coesa que, por sua vez, descansa sob o manto da harmonia e homogeneidade geralmente ligadas a noções de nacionalidade”. Nesse sentido, sabemos que existe a ideia de que a identidade nacional é formada por um conjunto de práticas socioculturais coesas e únicas, que mantêm a ideia de uma nação com características bem definidas, como aquelas defendidas pelo Romantismo. Para Cruz (2010, p. 47), o “[...] ‘nacional’ tão caro à literatura brasileira (...) [silenciou] as vozes advindas dos lugares que não o ‘centro’: a cozinha, a rua, e no passado a floresta e as senzalas”, no momento em que a questão nacional se torna importante para a instituição do cânone literário temos um processo que favorece o apagamento de outros textos. Porém, no momento em que Evaristo publica *Ponciá Vicêncio*, ela “consolida a voz das escritoras afro-brasileiras na tradição literária do país, materializando também uma narrativa marcada por um sujeito étnico e feminino que retoma a história, através da memória e do testemunho, e se torna perene na ficção brasileira”. (ARAÚJO, 2007, p. 41).

A escrita de Conceição Evaristo é compreendida pela estudiosa como um fazer que transcende os “códigos normativos que regem o contar da história literária” (ARAÚJO, 2007, p. 51) a partir da história e da vivência da mulher negra. A escrita da autora mineira tem dupla face, pois esse sujeito feminino, representado na narrativa de Evaristo, está marcado também pelo racismo e pelo sistema patriarcal. Araújo (2007, p. 83) também caracteriza a escrita de Ponciá Vicêncio como mosaica, tendo em vista que “a estrutura narrativa fundamenta-se em diversas digressões no tempo para contar e (re)montar a

história de uma comunidade e do próprio enredo, alternando, não-linearmente, passado e presente na trama textual”. Como dito anteriormente, a ausência de linearidade é própria de narrativas de sociedades africanas que buscam nas malhas do passado a história, a memória e a identidade de sua comunidade étnica. Outro adendo importante realizado pela autora é a caracterização da escrita de Evaristo empregada em Ponciá, como uma poética do exílio, conforme nos explicita Homi Bhabha em *O local da cultura* (2005). Para a autora, essa “construção narrativa [...] remete a uma poética do exílio que toma corpo nos espaços fronteiriços, sejam eles geográficos ou psíquicos”. (ARAÚJO, 2007, p. 83). Contudo, o que seria uma poética do exílio? E por que essa narrativa de Conceição Evaristo pode ser assim considerada? Para respondermos a essas perguntas é necessário recorrer a *Ponciá Vicêncio*. A pesquisadora vê exemplos dessa poética nas ausências ou nos sentimentos de vazio vividos por Ponciá, pois, de acordo com Araújo (2007, p. 84), esses vazios estão alinhados à vontade da protagonista de reencontrar “o passado-presente da memória que compõe sua própria identidade em formação, em transe, em trânsito”.

Há várias referências a esse sentimento de vazio da personagem na obra de Conceição Evaristo, tais como:

Ponciá] “continuava achando o nome vazio, distante” ;
 “(...) diziam que ela, assim como ele [o avô], gostava de olhar o vazio [...] Ela via tudo, via o próprio vazio ;
 “(...) nas primeiras vezes que Ponciá Vicêncio sentiu o vazio na cabeça quando voltou a si, ficou atordoada [...]. No princípio, quando o vazio ameaçava a encher a sua pessoa, ela ficava possuída pelo medo. Agora gostava da ausência, na qual ela se abrigava, desconhecendo-se, tornando-se alheia de seu próprio eu” (EVARISTO, 2003, p. 27, 28 e 44).

Concordamos que esse estado pode estar relacionado à busca da protagonista pelo passado como uma forma de compreender o presente; entretanto, o que faz dessa parte da narrativa uma poética do exílio?

Quando Flavia S. Araújo (2007) faz referência ao termo poética do exílio, que está presente no texto de Bhabha, ela retira apenas uma das várias proposições que o autor enumera para dizer que existe “uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes” (BHABHA, 2005, p. 24) que devem ser compreendidas para que esses “‘entre-lugares’ [forneçam] o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade.” (BHABHA, 2005, p.

20). Assim, a poética do exílio é uma dessas vozes, tais como a diáspora, os escritos dos refugiados e das comunidades do campo que devem ser estudados e compreendidos como uma das “estratégias de subjetivação”. A definição desse termo não fica muito clara no trabalho da autora; poderíamos designar uma poética do exílio a partir da própria definição da palavra exílio, com base no que diz Edward Said: “essa condição é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada”. (SAID, 2001, p. 33).

Ponciá carrega em si essa condição do exilada, de alguém que é retirado do seu lugar e enviado para outro. Nesse novo local, sua vida é entrelaçada por outras condições e a falta dos seus entes faz com que a moça retorne sempre ao passado, lembrando-se do pai, da mãe e do irmão. Contudo, essa condição de exílio vai além: não é apenas a falta de seus familiares ou do lugar de onde ela se retirou, é também uma vontade de recordar tempos não vividos por ela, condição atrelada à diáspora, que corresponde ao deslocamento forçado ou não de povos, no caso de Ponciá ou dos povos africanos fazendo com que a poética de Conceição Evaristo seja também uma poética da diáspora. Gastar o tempo tentando recordar o que nunca viveu é o que Ponciá faz durante quase toda narrativa, o que nos remete não apenas à questão do exílio, mas também à diáspora negra nas Américas.

Todavia, as ausências, o olhar o vazio e o desejo de recordar da personagem podem ser compreendidos como uma estratégia narrativa que instala na obra de Conceição Evaristo elementos de uma narrativa insólita, em que fatos históricos, como a escravidão e a condição do negro no Brasil, servem de mote para a apresentação de uma outra maneira de ver o mundo, como apresentaremos nas próximas seções.

2.3 Memória, história e identidade: a ancestralidade em discussão

Como dito anteriormente, as questões relativas à memória, à história e à identidade permeiam a maioria dos textos críticos ou teóricos que discutem as obras da escritora Conceição Evaristo. Ao tomar *Ponciá Vicêncio* como objeto de estudo, estamos levando em consideração as questões que se referem principalmente à memória e como essa é uma forma de trazer à baila matrizes ancestrais. A memória é também um jeito de lidar com a identidade e a história de um povo que, por muito tempo, foi silenciado e apagado da

história oficial; quando manipulamos narrativas que lidam com essas questões temos a oportunidade de fazer reverberar outras vozes.

A pesquisadora Cátia Cristina Bocaiuva Maringolo (2014), em seu trabalho “*Ponciá Vicêncio e Becos da Memória* de Conceição Evaristo: construindo histórias por meio de retalhos de memória”, analisa a questão da memória como um fator importante para a construção da identidade de um povo. Segundo a pesquisadora, “a rescrita do passado se dá na inclusão das múltiplas vozes daqueles que foram continuamente silenciados” (MARINGOLO, 2014, p. 10), e é essa reescrita de várias vozes que permeia as obras *Ponciá Vicêncio* e *Becos da Memória*, visto que nelas temos a presença de narrativas que contam a história do negro no Brasil passado-presente, de perdas e ganhos, de encontros e desencontros que nos constituem.

Essas características são perceptíveis em *Becos da Memória*, onde “Maria-Nova ali quietinha, sentada no caixotinho, vinha crescendo e escutando tudo. As pedras pontiagudas que os dois [Maria Velha e Tio Totó] colecionavam eram expostas à Maria-Nova, que escolhia as mais dilacerantes e guardava [...]” (EVARISTO, 2014, p. 47), e era assim que a menina crescia emendando um tempo em outro como Ponciá. Para Maringolo (2014, p. 31), esse emendar um tempo em outro se dá no ambiente da casa, no qual a mulher é a responsável por tecer essa memória; ela é “aquela que vai manter a herança do passado como matéria viva”, no momento em que recontam as histórias, muitas das vezes contadas pelos mais velhos, essas personagens ressignificam a história e a identidade da comunidade negra dispersa pelo mundo.

A referência à casa como lugar onde são realizadas trocas, não apenas memorialísticas, mas também afetivas, está presente no artigo “Não existe lugar como a nossa casa”, ou o retorno de *Ponciá Vicêncio*”, de Claire Williams, publicado em 2012, na *Revista Iberical*. Nesse texto, a pesquisadora faz um percurso entre dois lugares – cidade e roça – em que as personagens do romance vivem; a cidade é o local dominado pelos brancos, no qual a hostilidade se faz presente, já a roça, apesar de ainda estar sob o jugo dos antigos senhores de escravizados, representa para a personagem o lugar onde o afeto, o carinho e a memória ancestral se manifestam. A casa da roça é também associada à figura da mulher; a casa de Maria Vicêncio, mãe de Ponciá, é considerada pela autora lar, já que

[n]a Antiguidade, o lar ou a lareira (foyer ou âtre em francês, hogar em espanhol, hearth em inglês) era o lugar onde se guardava o fogo sagrado dos deuses romanos protetores (os lares), marcando uma intersecção de eixos: o eixo vertical que ligava o céu ao mundo subterrâneo dos mortos, e, no eixo horizontal, o trânsito do mundo, o vaivém dos humanos. (WILLIAMS, 2012, p. 62).

É essa casa simples, onde a mãe da protagonista guarda o fogo, que representa para Williams a segurança e também lugar de resistência, para onde Ponciá e Luandi retornam. A pesquisadora observa que, quanto mais Ponciá se afasta do lar, mais vazia de si ela fica, porém podemos inferir que quanto mais vazia de si, mais preenchida de passado e de memória ela fica, já que esse sentimento de se desconectar do presente faz surgir o passado-presente e é nesse momento que Ponciá busca em sua memória a compreensão de sua condição enquanto mulher negra e pobre. Concordamos com Williams quando afirma que “Ponciá perde pouco a pouco a energia e fica lenta, vazia, literalmente cheia de nada” (WILLIAMS, 2012, p. 64), mas também a cada momento em que se esvaziava de si enchia-se dos outros e a cada ausência ela se lembra da história de seus antepassados. Quando Ponciá visita a roça e encontra a velha Nêngua Kainda, tal fato ficará claro:

A velha passou a mão sobre a cabeça de Ponciá dizendo-lhe que, embora ela não tivesse encontrado a mãe e nem o irmão ela não estava sozinha. Que ficasse 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. Ponciá nada indagou. Nada respondeu. Pediu bênção a Nêngua Kainda e se dispôs a continuar a vida. (EVARISTO, 2003, p. 60).

Quando a velha passa a mão sobre a cabeça de Ponciá, fica clara essa relação de afeto que está vinculada com a roça onde seus pais viviam; é perceptível também que esse lugar onde a figura quase mítica de Nêngua Kainda está é o lugar que ajuda Ponciá encher-se de passado. Quando essa figura emblemática diz a Ponciá que ela não está sozinha e que em breve a herança de Vô Vicêncio se fará presente, temos um indício de que a moça, apesar das ausências de si, está sempre acompanhada de seus ancestrais. Já no final do texto veremos o resultado dessa relação que Ponciá estabelece com suas ausências e com a herança do avô que, no nosso entendimento, enche-se de passado, já que Maria Vicêncio

verá no rosto da filha todos os outros rostos conhecidos ou não de sua ancestralidade. Por isso, não podemos compartilhar totalmente do juízo de Williams, que se refere a Ponciá como aquela que está “literalmente cheia de nada”, pois, apesar de sua situação ausente, ela, em nosso entendimento, se preenche de passado.

Sabemos que para Ponciá a presença da família é muito importante, já que a moça tem no início da narrativa vontade de juntar dinheiro e comprar um barraco para trazer a mãe e o irmão para morarem junto dela. Para Cátia Maringolo (2014, p. 45), “a família de Ponciá é a sua ligação com o passado, com o passado desesperador do avô”. Ponciá carrega em seu corpo as marcas dessa família que vive em uma Vila que leva o nome de senhores de terra, o qual também é o sobrenome deles. Ela carrega também traços físicos e mentais do seu avô e o passado-presente desesperador do velho. Ao se apresentar como uma personagem que tem ligação forte com a memória e com o passado, Ponciá favorece uma tentativa de repensarmos e ressignificarmos nossa identidade enquanto negros. Para Maringolo, esse passado que a moça tenta recordar representa que

(...) a história, mesmo sendo um resgate do passado, também significa mudança. O tempo, um constante ir e vir de experiências e situações, é também representante de uma ideia de mudança e de transformação. Ponciá precisa se reconciliar com seu passado, com a herança deixada pelo avô, mas isso não significa permanecer estagnado e sim estar sujeito a mudanças. (MARINGOLO, 2014, p. 48).

Concordamos que é nesse movimento de ir e vir, ou até mesmo de círculos, ato que Ponciá pratica no fim da narrativa ao andar em círculos, ou a presença do arco-íris, que torna a narrativa de Evaristo um ato de preencher lacunas históricas deixadas pelo discurso hegemônico sobre a existência negra; a volta ao passado seria uma tentativa de ligar temporalidades. De acordo Maringolo (2014, p. 48), “eterno retorno da narrativa ao seu passado recupera a própria imagem de Oxumaré¹ como serpente, aquela que morde sua própria cauda”. Recupera-se também a ideia da Faixa de Möbius, que “indica uma sequência sem princípio nem fim, portanto, sem um centro fixo, constituindo uma imagem periférica de descentramento e de relações não hierarquizadas”. (REIS, 2011, p.

¹ De acordo com Maringolo (2017, p. 47), o arco-íris, fenômeno óptico ocasionado pela refração da luz em gotas de água no céu, recebe diversas nomenclaturas no romance, como cobra celeste ou angorô celeste e ambas imagens remetem à figura de Oxumaré, orixá dos movimentos, dos ciclos cuja simbologia está ligada diretamente à imagem de um arco-íris ou de uma cobra ligada pelas extremidades representando o constante movimento da Terra, que sempre gira em torno de si mesma, tendo sempre os mesmos ciclos.

62). Segundo Eliana L. Reis, essa representação está presente na cosmovisão africana, na qual todas as coisas – podemos incluir aqui as questões relativas ao presente, ao passado e ao futuro – estão relacionadas.

Essa afinidade entre passado e presente que constitui a memória ocorre de várias maneiras no romance. A presença dos lugares fixos, como as casas habitadas pelas personagens – a casa da favela e a casa da vila – são desencadeadores desse processo memorialístico, como nos revela Natália R. Rocha Serpa (2014) em *Cartografia da memória: a percepção dos lugares e de identidades afrodescendentes nos romances Ponciá Vicêncio e Becos da Memória*, de Conceição Evaristo. Ao analisar a memória e a identidade com o objetivo de construir mapas identitários dos dois romances de Evaristo, a estudiosa traz contribuições importantes acerca dessas categorias relativas à ancestralidade.

Para Serpa, “a ancestralidade não é apresentada como categoria passiva, mas sim uma forma ativa de reconstrução identitária” (SERPA, 2014, p. 41). Como se sabe, a questão ancestral é algo emblemático em *Ponciá Vicêncio*, que não apenas serve de mote para construção ou reconstrução da identidade, mas também é uma maneira de introduzir algumas questões referentes ao insólito, as quais serão discutidas nos próximos capítulos, se pensarmos, por exemplo, na figura do angorô que aparece no início do texto: “quando Ponciá viu o arco-íris no céu sentiu um calafrio. Recordou o medo que tivera durante toda a sua infância. Diziam que menina que passasse por debaixo do arco-íris virava menino” (EVARISTO, 2003, p. 9). Sabemos que a menina, já mulher, recorre à compreensão ancestral desse fenômeno natural. Assim, podemos considerar que esse modo de ver o mundo pertence a uma visão animista presente no inconsciente, o que não excluiu a ideia de ancestralidade.

Fica claro que “a ancestralidade está ligada ao mundo dos antepassados, dos seres sobrenaturais, sendo essa também uma forma de ligar o homem à natureza (SERPA, 2014, p. 42). Esse consenso apresentado por Serpa, de que o homem se relaciona com a natureza, com o mundo dos mortos e vivos é o entendimento que temos sobre o animismo, tema ainda pouco trabalhado em obras escritas por afrodescendentes.

Dejair Dionísio (2010), ao discutir em sua dissertação *Literatura afro em construção: a perspectiva bantu em Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, traz outros apontamentos que vão ao encontro das proposições apresentadas por Natália R. Rocha

Serpa (2014) e muito colabora para nosso entendimento em relação à ancestralidade. Ao fazer um recorte identitário da ancestralidade de origem bantú, a investigadora analisa algumas personagens do romance e sua relação com a ancestralidade. Destacaremos a figura da Nêngua Kainda. Segundo Dionísio, essa figura representa o arauto da comunidade, mas poderíamos considerá-la uma guardiã da tradição, aquela que é responsável por guardar e repassar a memória ancestral. Nêngua Kainda é assim descrita por Evaristo:

(...) 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 apresentava diante dela. Nêngua Kainda, falando a língua que só os mais velhos entendiam. (EVARISTO, 2003, p. 95-96).

Essa mulher, que apenas olha o outro consegue ver sua vida e seu futuro, é considerada por Dionísio adivinha, curandeira e feiticeira. A adivinha, segundo o estudioso, se faz justamente nessa capacidade de saber da vida dos viventes da Vila Vicêncio. A curandeira se refere aos benzimentos, às garrafadas e às rezas realizadas pela mulher. Por fim, Dionísio diz que a figura da feiticeira se manifesta em Nêngua Kainda através desse carregar a velhice do mundo, pois a feiticeira “é um símbolo, uma figura social. Está acima da lei. Olha-se para ele(a) e não se percebe exatamente que figura é essa. Seu poder é externo/interno, é uterino/ intra-uterino: é secreto”. (DIONÍSIO, 2010, p. 69). Para o pesquisador, essa figura utiliza “a intuição ancestral, percebe com olhares o que não é revelado e, através de ditados que destacam a oralidade, reorganiza as incertezas do caminhar, do percurso do viver, reorganizando os males e acontecimentos que a cercam”. (DIONÍSIO, 2010, p. 70). A figura de Nêngua Kainda é a representação da ancestralidade africana; ela é também a figura que ajuda as outras personagens a lidarem com as perdas e os “mistérios” que a vida coloca diante delas.

Nessa mesma linha de pensar a ancestralidade, Mara Bilk de Athayde (2015), em “Mito, Arquétipos e estereótipos em *Ponciá Vicêncio* de Conceição Evaristo”, faz uma abordagem arquetípica (física e espiritual), dividindo a narrativa em três fases: separação, iniciação e retorno. Na primeira fase, que se refere o “**mundo conhecido**, analisou-se a estranheza com o próprio nome, a semelhança com Vô Vicêncio e a ausência do pai”. (ATHAYDE, 2015, p. 72, grifo da autora); a segunda corresponde “[à] iniciação da

heroína, são comentados, a passagem pelo primeiro limiar, à cidade estranha, o primeiro retorno e o silenciamento” e por fim na “fase do retorno, foram considerados: a recusa do chamado, a fuga mágica, o resgate com auxílio externo, a herança de Vô Vicêncio e a liberdade para viver”.

O que nos interessa para essa abordagem crítica é a última fase. Esse retorno que a autora está considerando como fuga mágica ou resgate externo parece um campo propício para as discussões que vamos tecer mais adiante. Segundo Athayde (2015, p. 57), “a história poética da menina negra, que busca compreender seu pequeno mundo e os que nele vivem, é uma combinação intrincada de mito e fantasia, de dor, violência e injustiça”. Compreendemos que a ideia do mito, da violência e da injustiça está clara em outras abordagens, mas a questão que não parece clara é a relativa à fantasia, já que o que Ponciá vive não é em si uma fantasia; a moça compartilha essa vivência com outras personagens. Athayde (2015, p. 64) diz que, “no pensamento junguiano, o inconsciente coletivo guarda os símbolos e arquétipos de uma civilização que, através dos sonhos e delírios, fornecem imagens utilizadas nas artes, na cultura e nas religiões”. Então a história de Ponciá não pode ser considerada como fantasiosa, já que ela é um construto do inconsciente coletivo que também é compartilhado pela população negra no Brasil.

A pesquisadora considera, nesse contexto, que “o vazio existente em Ponciá, referido inúmeras vezes no decorrer da história, toma diversas configurações: perda de contato com o sobrenatural (a mulher alta), o modo de olhar o vazio”. (ATHAYDE, 2015, p. 80). Porém, apesar de concordamos com essas inferências, acreditamos que os vazios sejam uma forma de entrar também em contato como o sobrenatural, assim como a estátua do avô é o “amuleto que põe Ponciá em contato com os ancestrais mortos” (ATHAYDE, 2015, p. 80), ou seja, uma manifestação do Realismo Animista, já que Ponciá estabelece outra relação com o sobrenatural, com a natureza e com os ancestrais que é própria de culturas animistas. Apesar de trazer várias questões em relação ao sobrenatural, aos mistérios vividos pela personagem, Athayde considera esses eventos como fantasiosos ou mágicos. Contudo, como discutimos no primeiro capítulo, o mágico tem outros contornos que não são contemplados, de acordo com a nossa abordagem, nessa obra de Conceição Evaristo.

2.4 Desenterrando alguns pontos obscuros: um exercício de escrita

Anos de memória confluem na sua mente. Em pequenos pedaços como gotas de água formando um rio. As imagens obscurecidas pelo tempo revelam-se uma a uma, recortadas e baralhadas como peças de um puzzle. Como se um arqueólogo de memória escavasse fotografias antigas. Sinto que estive aqui, mas quando?

Paulina Chiziane

Pensar a escrita de autores africanos e afrodescendentes na contemporaneidade exige de nós pesquisadores um olhar atento para algumas peculiaridades que perpassam escritos como os de Conceição Evaristo e os de Paulina Chiziane, no que tange principalmente ao contexto histórico e social de seus países, já que esses passaram por processos diferenciados de colonização e escravização. Porém, apesar de sabermos que o contexto é extremamente importante para compreensão das obras analisadas neste trabalho, não podemos torná-lo uma amarra que nos prende e não nos deixa avançar em outras questões que também são pungentes a esses textos. Desse modo, nosso intuito nesta seção é também construir uma fortuna crítica que atualize e faça circular textos teóricos e críticos à obra *O alegre canto da Perdiz* (2018), de Paulina Chiziane.

Essa obra traz para o contexto literário facetas de uma escrita comprometida com questões que vão além das históricas que envolvem Moçambique. Apesar de a obra ter sido analisada por vários críticos a partir do contexto, como iremos discutir mais adiante, reconhecemos nela uma poética comprometida com a memória, a identidade e o feminino, fatores esses que aproximam Paulina Chiziane de Conceição Evaristo. Contudo, o que nos instiga neste momento é pensar como uma estética que se coloca como aquela que pretende “desenterrar alguns pontos obscuros” se manifesta na textualidade do romance aqui analisado. Na entrevista cedida à Rosália Estelita Gregorio Diogo (2010, p. 182), já citada neste trabalho, Paulina Chiziane, quando perguntada sobre quais as peculiaridades de sua escrita que se encontram com a de Conceição Evaristo, responde que é essa capacidade de “dar voz aos que não a têm” [...] “desenterrar alguns pontos obscuros, aquelas realidades obscurecidas pela sociedade”.

Dessa maneira, e no objetivo de compreender essa estética do desenterrar, como faz um arqueólogo, percorreremos algumas abordagens críticas e teóricas acerca da escrita de Paulina Chiziane sobre *O alegre canto da perdiz*, de maneira a tomar conhecimento dos apontamentos relacionados à memória, à história e à identidade, visto que esses temas percorrem quase todos os textos analisados, tanto aqueles sobre Chiziane quanto aqueles sobre Evaristo. Na orelha da edição feita pela Editora Dublinense, Reginaldo Pujol Filho nos revela que

[o] escritor Alejo Carpentier já disse que a história da América seria “uma crônica da Realidade Maravilhosa”. Bastaria narrar, como ele fez a independência haitiana, para produzir realismo maravilhoso. *O alegre canto da perdiz* traz a sensação de que Paulina Chiziane transplanta essa lógica para Moçambique. Mas a impressão logo se desfaz. Seguindo os diversos pontos de vista de mulheres negras e mestiças como Serafina, Delfina, Maria das Dores e Maria Jacinta, entramos em contato com a complexa rede social do período de dominação portuguesa em Moçambique, no qual o sexo, corpo (próprio e dos outros), filhas, negócios, mitos e ambições se misturam e confundem; e em que visões variadas sobre a relação com o invasor se confrontam.

E o maravilhoso cede espaço a outros registos do real. (PUJOL orelha do livro, 2018).

Os apontamentos feitos por Reginaldo Pujol sobre o Real-maravilhoso estão presentes em *O reino deste mundo*, de Alejo Carpentier. Como já discutimos neste trabalho, tal categoria refere-se, como nos sugere Chiampi (2015, p. 32), à união de elementos distintos culturalmente que formam uma nova realidade e “subverte a realidade ocidental”. Nesse sentido, não bastaria narrar a “independência haitiana para produzir Realismo Maravilhoso”; é necessário fé, é preciso que um grupo de pessoas compartilhe a mesma história, crenças, mitos etc., para que os acontecimentos insólitos tenham sentido em uma narrativa. Poderíamos pensar que Paulina Chiziane, como sugere Pujol, realiza em sua obra esse intento, já que as personagens compartilham as mesmas crenças, histórias e mitos, mas o autor diz que isso logo se desfaz e o maravilhoso dá lugar ao real.

Não podemos compartilhar do entendimento de que o maravilhoso é desfeito para dar lugar ao real, já que a maravilha na América Latina, assim como na África, está na realidade; o que parece estranho, sobrenatural ou incerto, é natural e parte de uma realidade na qual a forma de ver o mundo é diferente da ocidental. O autor se contradiz ao revelar que “as tramas que se cruzam são narradas em tom de fábula e conto oral” e

como sabemos nenhum desses dois gêneros se fixam necessariamente na realidade, o que desfaz esse efeito de real proposto na orelha do livro de Chiziane. Acreditamos que as inferências discutidas são relevantes, no entanto sabemos que essas categorias não são estanques e são apresentadas de maneira confusa pelo estudioso. Sendo assim, nosso intento é pensar como essa forma de narrar que se aproxima da de Carpentier e de outros autores e se distancia da ocidental no que se refere ao sobrenatural.

Ao adentrarmos nesse percurso em relação às produções críticas e teóricas a respeito da obra analisada, deparamos-nos com a publicação da pesquisadora Terezinha Taborda Moreira (2005) denominada, *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Nesse texto, a estudiosa faz uma análise do narrador em textos escritos por moçambicanos, seus *corpora* são compostos de contos e romances de autores como Mia Couto, José Caveirinha e Paulina Chiziane. Nesses textos, para Moreira, encontraremos uma Moçambique

[...] que se desprende dos encadeamentos temáticos dos textos. Mostramos ela um mundo fragmentado pelas guerras étnicas, coloniais e civil pós-independência, por pragas, por doenças hereditárias, pela violência do processo de aculturação, pelo embate entre os valores da cultura tradicional africana e aqueles que a sociedade moderna deve adquirir, pela sujeição a novas práticas religiosas, pela assimilação linguística e cultural. Por outro lado, mostra-nos também, e ao mesmo tempo, um mundo erguido por uma imensa aspiração à harmonia nos modos de viver e de ser. (MOREIRA, 2005, p. 18).

Observamos que, assim como em outros países que passaram pelo processo de colonização e escravidão, os autores moçambicanos trazem para seus escritos os efeitos ocasionados por esses processos. Nesse sentido, a escrita desses autores, em especial a de Paulina Chiziane, se encontra contaminada por esse mundo que Moreira (2005) caracteriza como fragmentado e harmônico ao mesmo tempo em que é tradicional e moderno. Diante desse embate de coisas tão dispare, produto do encontro nada amigável entre o colonizador e o colonizado, a pesquisadora constrói uma análise em que essa escrita se configura como uma escrita de *encruzilhada*. Ao tomar de empréstimo o termo de Leda Martins (1997), Moreira diz que

[...] o cruzamento de tradições culturais e ideológicas distintas constitui os conteúdos. Fala e gestualidade emprestam aos textos uma forma que intersecciona narrativas e drama. Daí rupturas estilísticas, inovações

semânticas, sintáticas e lexicais que geram uma escrita falante e gestual. [...] Como operador conceitual [a ideia de encruzilhada] [oferece-nos] “a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos” (MARTINS, *apud* MOREIRA, 2005, p. 19).²

Ao se referir ao conceito de encruzilhada proposto por Leda Martins, a estudiosa caracteriza seus *corpora* de estudo como estando situados entre cruces, já que existe um cruzamento de várias vivências, tradições e ideologias que, para ela, produzem uma escrita “falante e gestual”. No decorrer de seu texto, a ideia de uma obra que se mostra falante e gestual foi analisada e discutida a partir dos *corpora* inicialmente propostos. Moreira (2005, p. 24) tem a compreensão de que os narradores, nos textos estudados, se articulam a partir de três categorias: a voz, a letra e o gesto, o que configura para ela uma “noção de performance”, já que esses autores trazem para o universo da obra literária “um traço de oralidade”. Apesar de seus *corpora* serem distintos dos propostos por nós, reconhecemos que essas colocações contribuem de maneira eficaz para a leitura de *O alegre canto da perdiz*, pois nele observamos também essa dialética entre a voz e a letra.

Dissertando sobre as características da escrita de Paulina Chiziane, Eliane Gonçalves da Costa (2014, p.14), em *De mitos e silêncios: nas águas do feminino pelos romances de Paulina Chiziane*, ao comparar *O alegre canto da perdiz* e *Balada de amor ao vento*, nos revela que o conjunto da obra da autora representa o “intento didático de contar a história de mulheres e a história de Moçambique”. Ao fazer esse apontamento, Costa atribui à obra de Chiziane uma característica muito presente em outros escritos literários de autores africanos pós-independência que, no interesse de construir uma nação que se diferenciava da antiga metrópole, introduziram em suas obras algumas narrativas da tradição que revelaram a origem de suas etnias. Laura Padilha, no seu livro, *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX* diz que na

(...) segunda metade do século XX acirra-se em Angola um movimento de problematização e resistência cultural pelo qual se procura reafirmar a diferença da angolanidade por tanto tempo marginalizada pelos aparatos ideológicos do colonizador. Nesse movimento mais amplo,

² MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio e fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras Românticas, Faculdade de Letras/ UFMG, Poslit, 2002. p. 66-91.

cabe às produções literárias o papel fundamental de difundir e sedimentar essa busca de alteridade na cena simbólica angolana. Articula-se então, uma fala literária que tenta superar a fragmentação do dilacerado corpo nacional, restabelecendo-se, assim, não uma unidade perdida, já que esta nunca existiu, mas uma espécie de unificação em torno de ideias comuns. (PADILHA, 1995, p. 1).

Ressalta-se que, em Angola e em outros países como Moçambique, após a independência, muitos foram os autores que, também sendo membros de partidos políticos, frentes de libertação ou movimentos populares, buscaram construir através da diferença, como nos demonstra Padilha, uma ideia de identidade nacional a partir da releitura de mitos. Autores como Pepetela, José Caveirinha, Paulina Chiziane e outros remontam alguns mitos da tradição oral de suas comunidades no intuito de criarem um “corpo nacional” a partir daquilo que era próprio da sua comunidade. Devemos reconhecer que uma produção literária que se propõe a “superar a fragmentação do dilacerado corpo nacional” a partir do passado, não pode ser tomada como algo nostálgico, já que o interesse por esse tempo está além dessa categoria, visto que, ao lidarem com o passado, seja ele nesse caso anterior à colonização ou colonial, esses autores exercem o direito de se expressarem na periferia do poder e do privilégio, como nos suscita Bhabha, pois “ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição”. (BHABHA, 2005, p. 21).

Assim, devemos concordar com Costa (2014, p. 14) quando diz que existe um “intento didático” no conjunto da obra de Paulina Chiziane que pretende contar a história de seu povo, visto que em *O alegre canto da perdiz*, por exemplo, encontramos várias passagens que marcam a presença da tradição que se difere da história contada pelo colonizador; isso fica claro nas primeiras páginas do romance, as quais reproduziremos nesta secção, mas antes é necessário introduzir a cena. Maria das Dores, uma das personagens principais do romance, aparece nua em frente ao Rio Licungo na Vila Gurué. Nessa cena as mulheres que ali viviam ficam revoltadas com aquela presença, já que Maria estava nua e do lado que corresponde aos homens. Então, na busca por uma explicação, as mulheres da vila procuram pela tradição e chamam a mulher do régulo, que “reconhece rapidamente as razões da zanga coletiva e responde com um arco-íris. Histórias de vida soltam-se dos arquivos da memória como files de um computador”.

(CHIZIANE, 2018, p. 16). No intento de acalmá-las e explicar o porquê da aparição daquela mulher, a sábia diz:

— Ela [traz] uma boa nova escrita do avesso — garante a mulher do régulo. — Mensagem de fertilidade. Essa maluca era a verdadeira mensageira da liberdade, minha gente.

[...]

Era uma vez...

No princípio de tudo. Homens e mulheres viviam em mundos separados pelos Montes Namuli. As mulheres usavam tecnologias avançadas, até tinham barcos de pesca. Dominavam os mistérios da natureza e tudo... eram tão puras, mais puras que as crianças numa creche. Eram poderosas. Dominavam o fogo e a trovoadas. Tinham já descoberto o fogo. Os homens ainda eram selvagens, comiam carne crua e alimentavam-se de raízes. Eram canibais e infelizes. Um dia, um homem jovem tentou atravessar o rio Licungo, para saber o que havia. Ia afogar-se quando aparece a linda jovem, sua salvadora, que meteu o homem no seu barco. Como houvesse frio, a jovem tentou reanimar o moribundo com o calor do seu corpo. O homem olhou para o corpo dela, completamente aberto, um antúrio vermelho com rebordos de barro. Ali residia o templo maravilhoso, onde se escondiam todos os mistérios da criação. E depois... (CHIZIANE, 2018, p.17-18).

Ao contar esse mito de origem matrilinear para aquelas mulheres, a mulher do régulo introduz naquela temporalidade um passado que encena o surgimento das etnias em Moçambique, uma vez que essas mulheres que dominavam o fogo e outras técnicas foram aquelas que deram origem a todos da nação moçambicana. Essa velha senhora, “exímia contadora de histórias” (CHIZIANE, 2018, p. 18), sabe o tom exato de introduzir as falas de maneira (como relata a narradora do romance) a criar imagens que levam a imaginação das mulheres para longe, provocando assim uma reflexão sobre suas identidades, o que contribui para a introdução desse caráter didático da escrita de Paulina Chiziane. Entendemos que essa característica não é realizada somente pela narradora, mas também pela mulher do régulo, que representa nessa obra a figura da griot que narra a tradição e é nesse ponto que a escrita da autora se torna voz, letra e gesto, como nos sugere Moreira (2005, p. 24).

Na obra de Chiziane, temos uma narrativa em que vozes são sobrepostas, ora ouvimos a voz da narradora em terceira pessoa, ora escutamos a voz das personagens em primeira pessoa e às vezes até seus pensamentos; temos uma escrita que, além de sobrepor temporalidades (presente-passado-futuro), faz emergir o gesto, já que a figura do contador

de história da tradição oral africana é aquele que sabe construir imagens e impor uma entonação no momento certo e é isso que a mulher do régulo faz ao contar essa e outras histórias para as mulheres da Vila Gurué. Na voz da narradora saberemos como ela prepara sua corporeidade para iniciar a contação:

Ela sabe as circunstâncias exatas em que se deve usar uma imagem e outra. O que deve ser omitido e o que deve ser dito. Os momentos que marcam e os momentos de pausa. A beleza da história depende da tonalidade da voz, dos gestos da contadora. Contar uma história significa levar as mentes no voo da imaginação e trazê-las de volta ao mundo da reflexão. Por isso impõe uma pausa. E suspense. (CHIZIANE, 2018, p. 18).

Para Costa (2014, p. 89), “o projeto de escrita de Paulina, como representação estética e política, (...) busca denunciar representações históricas e sociológicas de seu país”, através da representação da mulher na sociedade moçambicana. Assim, compreendemos que a figura da contadora de histórias tem essa função de denunciar e refletir sobre a identidade de seu país. Dessa maneira, ao levar essas mulheres (que condenavam Maria das Dores) para “o voo da imaginação” e fazê-las pousarem para que voltem à reflexão, podemos inferir que esse processo desemboca na dialética entre a memória, de tempos passados e do presente, fato que contribui para a construção de uma identidade que se difere da do colonizador. Dito isso, alinhamo-nos com Bhabha (2005, p. 20) e reconhecemos que esse processo constitui em uma “articulação social da diferença, da perspectiva da minoria”, em que negociações complexas são realizadas no intuito de remontar esse corpo social dilacerado pela colonização, e a escrita de Chiziane nos revela tal façanha.

A proposição de Eliane Costa acerca da escrita de Paulina Chiziane demonstra ser produtiva, já que nos oferece um espaço para discutir como o contexto pode ser compreendido no interior da obra de Paulina Chiziane. Já na tese denominada *Guruè, Guruè: conflitos e tensões nas personagens de O alegre canto da perdiz na Moçambique colonizada* (2018), de Hildete Leal dos Santos, temos uma análise que percorre a obra de Chiziane com o objetivo de demonstrar, através da escrita da autora, como os sujeitos imaginários são construídos, e como esses criam estratégias de resistência diante do poder colonial. A análise da resistência ao sistema colonial, que as personagens exercem no interior do romance, foi realizada a partir dos pressupostos de “James C. Scott (2013) em

A dominação e a arte da resistência: discursos ocultos” que, segundo Santos, revelam duas facetas do sistema de dominação imposto a um grupo. Para ela,

[e]m um sistema em que um grupo dominante exerce poder sobre outros, vão surgir relações conflituosas, primeiro porque não se concebe que nenhum grupo aceite passivamente ser dominado ou aceite facilmente a limitação de sua liberdade. Segundo, porque nenhuma dominação se dá de forma tão absoluta, nenhum poder se constitui tão hegemônico a ponto de tirar do dominado toda e qualquer chance de resistência. (SANTOS, H. 2018, p. 17).

De acordo com Hildete Santos, as personagens no romance vão criar estratégias para subverter e resistir ao poder imposto pelo colonizador, o que fará surgir uma relação sempre conflituosa entre esses dois grupos. Para a pesquisadora, tal fato será percebido “no próprio estilo da escrita, abarcando diferentes gêneros; na variedade de temáticas que apontam para as condições políticas e culturais de um país constituído por culturas ancestrais e sofre a imposição de uma cultura colonial” (SANTOS, H. 2018, p. 20).

Como dito anteriormente, o que nos interessa nesta seção em particular é discutir os processos estéticos presentes na escrita de Chiziane, não afastando de outras questões como identidade, memória e história, as quais serão devidamente discutidas em outro momento. Notamos que Hildete Santos atribui à escrita da autora um estilo que abarca vários gêneros. Como vimos anteriormente, existe um intento didático nas obras de Chiziane que faz emergir a voz e o gesto, configurando sua escrita um caráter performático; no entanto, a pesquisadora nos revela que essa escrita se aproxima também de um “estilo ensaísta pela vastidão de temáticas abordadas – políticas, culturais, econômicas – que aproximam a ficção do ‘real’” (SANTOS, H., 2018, p. 32).

Concordamos que, ao introduzir vários temas, Paulina Chiziane quer abrigar no interior de sua obra o máximo possível de ideias referentes ao seu país, no intuito de reconstruir um corpo social, histórico e político que foi fragmentado ainda mais pela colonização. Dessa forma, a ideia de aproximar ficção do real, de acordo com Santos, evidencia que a obra *O alegre canto da perdiz* possui um

(...) caráter ficcional, mas suas vivências contribuíram para a verossimilhança dos enredos que ela desenvolve e percebe-se um entrelaçamento entre os dois âmbitos: o ficcional e o “real”. Suas personagens se enunciam de um lugar que revelam as experiências não só de uma coletividade, mas da própria autora; embora não se negue

aqui o devido distanciamento entre o escrito e o “real” que se faz representado. (SANTOS, H., 2018, p. 32).

Esse estilo ensaístico que Santos atribui à escrita de Chiziane está mais próximo do que Moreira (2005) e Padilha (1995) chamam de uma narrativa em que a voz e o gesto fazem surgir uma nova maneira de contar, que é muito próximo da oralidade e do corpo daquele que conta, pois possibilita a sobreposição de temas, tempos, contextos e ideias que fazem de uma narrativa escrita muito mais dinâmica; talvez sejam esses os motivos de encontrarmos várias temáticas, contextos, tempos etc. em *O alegre canto da perdiz*.

Já em relação à ideia de “real” como forma de criar um ambiente verosímil que revele tanto as vivências da autora quanto a de sua comunidade, parece-nos estar mais alinhada à ideia de *escrevivência* proposta por Conceição Evaristo, pois assim como a escritora mineira, Paulina Chiziane, que se auto intitula “contadora de histórias” e não romancista, narra as histórias vividas por ela e por sua comunidade, narrando assim sua existência tanto no plural quanto no singular, não necessariamente histórias “reais”. Mais adiante em seu texto, Santos diz que,

[e]m *O alegre canto da perdiz*, as marcas da oralidade também constituem recursos para compor o registro poético, a exemplo da incorporação de elementos dos contos de tradição oral – “era uma vez” –, ou ainda o sujeito indeterminado que costuma marcar o início das narrativas que fazem parte do imaginário popular. (SANTOS, H. 2018, p. 52).

A proposição da autora parece-nos muito propícia à nossa compreensão de que a narrativa está mais próxima da tradição narrativa oral que pressupõe o gesto e a voz do(a) contador(a) de história, do que a ideia de uma ficção próxima do “real”; se pensarmos o que configura um narrador da tradição, no caso de África, saberemos que esse, ao contar uma história, faz emergir vários temas e assuntos que permeiam o imaginário de seus ouvintes. Esse espectador que não é passivo, em alguns casos agirá a partir daquela narrativa. Tal intento pode ser percebido na narrativa contada pela mulher do régulo, que reproduzimos anteriormente. No momento em que essa contadora introduz o mito de origem de sua nação, ela faz com que aquelas mulheres deixem de acusar Maria das Dores. Nessa cena que reproduz a contação de histórias, a mulher do régulo vai sobrepor

outros fatos sociais que, apesar de serem acontecimentos históricos, estão no interior de uma ficção. Vejamos o trecho:

— De onde viemos nós? — aguarda a resposta que não vem, e afirma: — Éramos de Monomotapa, de Changamire, de Makombe, de Kupula, nas velhas auroras. O poder era nosso. Lembram-se desses tempos, minha gente? Não, não conhecem, ninguém se lembrou de vos contar, vocês são jovens ainda. Unimo-nos aos changanes, aos ngunis, aos ndaus, nhanjas, senas. Guerreámo-nos e reconciliámo-nos. Fomos invadidos pelos árabes. Guerreados pelos holandeses, portugueses. Lutámos. As guerras dos portugueses foram mais fortes e corremos de um lado para outro, enquanto os barcos dos negreiros transportavam escravos para os quatro cantos do mundo. Vieram novas guerras. De pretos contra brancos, e pretos contra pretos. Durante o dia, os invasores matavam tudo, mas faziam amor na pausa dos combates. Vinham com os corações cheios de ódio. Mas bebiam água de coco e ficavam mansos e o ódio se transformava em amor. As mulheres se parecem com coco, não acham? As mulheres violadas choravam as dores do infortúnio com sementes no ventre, e deram à luz uma nova nação. Os invasores destruíram os nossos templos, nossos deuses, nossa língua. Mas com eles construímos uma nova língua, uma nova raça. Essa raça somos nós.

Foi assim que viemos.

De longe

Daquele lugar de onde partimos

Para nunca mais voltar. (CHIZIANE, 2018, p. 20, grifo da autora).

No fragmento, temos acesso a várias passagens históricas vivenciadas pela sociedade moçambicana, como a Guerra Civil, a colonização, a presença dos árabes nesse território e, como resultado desse encontro com outras culturas, pertencentes ou não ao continente africano, haverá o surgimento de uma nova língua, uma nova raça, uma nova crença. Observamos aqui a capacidade da mulher do régulo de sobrepor temporalidades e eventos de maneira a criar uma narrativa que ultrapassa as questões relacionadas ao “real”, já que o que importa é a reencenação de vários períodos históricos que devem ser compreendidos.

A referência à escrita como um processo que faz emergir a tradição oral moçambicana, fator que confere à escrita de Paulina Chiziane um caráter performático, está presente também na dissertação *História e histórias entrelaçadas pela voz*: a narrativa performática em *O Alegre Canto da Perdiz*, de Paulina Chiziane (2010), de autoria da estudiosa Márcia Cristina dos Santos. No texto, a pesquisadora, assim como Moreira e Padilha, conjuga letra e voz ao dizer que a escrita de Chiziane traz para o

cenário literário marcas da tradição oral de seu país. Outros pontos são levantados por Márcia Santos, mas destacaremos a relação entre língua e literatura. Segundo a autora, após a independência,

(...) os escritores africanos, sobretudo aqueles que concordavam que a língua do colonizador era marca de dominação ideológica, dividiram-se, essencialmente, em dois grupos; um, que se negou a escrever na língua do colonizador e passou a escrever na sua língua de origem e; outro, que optou por converter o ícone de opressão em marca identitária por meio da utilização subversiva deste mesmo ícone. (SANTOS, M., 2010 p. 15).

Ao apontar para esses dois grupos, onde um é representado por aqueles que se negaram a escrever na língua do colonizador e o outro que optou por transformar ou até mesmo ressignificar essa língua de maneira subversiva, Márcia C. Santos faz um percurso historiográfico a respeito de como a utilização da língua tem sido compreendida por vários estudiosos, a partir de pontos positivos e negativos. De acordo com a pesquisadora, a possibilidade de utilizar a língua do colonizador, como no caso de Paulina Chiziane, é uma oportunidade de difundir seus escritos pelo mundo, dando a outros povos a possibilidade de conhecer um pouco do que se produz em Moçambique, por exemplo. Porém, ao mesmo tempo em que a recepção é otimizada fora e dentro de seu país, existe uma população expressiva que fala outras línguas e muitas das vezes não é alfabetizada em português. Nesse sentido a autora diz que

[o]s diálogos que estabelecemos entre pontos, aparentemente, (*sic*) divergentes sobre o tema, convertem-se em um curioso paradoxo: a língua do colonizador entre os países africanos representa, a um só tempo, voz e silêncio. Voz, porque é por meio dela que esses países se fizeram ouvir no restante do mundo, reivindicando seu espaço e esclarecendo enganos sedimentados por vozes alheias à essência multicultural das sociedades africanas. E silêncio, porque a língua do colonizador ainda não passou pelo completo processo de apropriação por parte dos habitantes de cada um desses países, para que eles se façam ouvir sem intermediários. (SANTOS, M., 2010, p. 19).

A ideia de voz e silêncio proposta pela pesquisadora nos parece importante para pensar como a língua nos países que foram colonizados, principalmente por portugueses, é um campo de disputas ideológicas. Tal dispositivo de poder, em posse do colonizador ou do colonizado, faz surgir a voz e o silêncio, tal relação paradoxal que pode servir

também para contradizer o colonizador, já que essa língua, ao ser tomada de empréstimo, poderá silenciar a voz do colonizador no momento em que outros povos tenham acesso aos escritos colonizados, pois o que tínhamos antes desses autores tomarem a pena como objeto de protesto era uma história única de quem era o colonizador e de quem era o colonizado. Esse confronto entre silêncio e voz nos oferece a oportunidade de refletir sobre a escrita de autores africanos e afrodescendentes, já que essa língua tomada do colonizador se torna campo de disputa de poder.

Nesse sentido, compreendemos que a língua, assim como a religião ou os códigos de conduta de uma sociedade são dispositivos de poder que operam de maneira a controlar ou até mesmo moldar as mentalidades daqueles que se pretende dominar. Nesse sentido, o discurso colonial opera dispositivos de poder que se perpetuarão mesmo após a colonização; isso fica claro em relação à língua e à literatura. Antes de avançarmos nessa discussão a respeito da língua, devemos esclarecer o que compreendemos por dispositivos de poder. Tal conceito refere-se a

(...) qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem. (AGAMBEN, 2009, p. 40-41).

Assim, no intuito de assegurar sua permanência, mesmo que essa seja virtual, o colonizador introduziu em suas colônias a sua língua, de forma a manter sua presença. Porém tal dispositivo não está condicionado à manipulação apenas daquele que o introduz. No jogo discursivo, a língua, ao ser utilizada pelo colonizado para produzir uma literatura que traz para o cenário literário uma nova forma de ver o mundo, como a produzida por autores moçambicanos, vale-se de outros léxicos, ritmos e sintaxe que não são próprias dessa língua dita do colonizador. Dessa forma, ao produzir textos utilizando essa língua, aquele que foi colonizado a transforma em seu benefício introduzindo nela uma *cicatriz gráfica*, como nos revela Padilha (1995, p. 63).

Essa cicatriz, que por muito tempo representava a escrita em itálico de palavras nas línguas autóctones, ou explicadas com notas de rodapé, será refeita e esse mecanismo

excluído para que essas palavras sejam utilizadas de maneira natural. Dessa forma, escritores como Paulina Chiziane, ao “[incorporarem] à materialidade discursiva um sinal de resistência” (PADILHA, 1995, p. 63), mostram que essa língua também os constitui. Ao manipular, controlar e moldar essa língua de certa maneira, o colonizado tem a oportunidade de “destruir a hegemonia cultural do colonizador”. (PADILHA, 1995, p. 64). Na mesma esteira de Padilha, o pesquisador moçambicano Francisco Noa, em *As contribuições das literaturas africanas no desenvolvimento da Língua Portuguesa*, nos revela que esse processo “se vai definindo com as ‘impressões digitais’ das várias matrizes particulares e específicas de cada um desses povos, sendo que o seu enriquecimento será tanto maior quanto mais livres e criadores forem os impulsos dessa mesma matriz”. (NOA, 2018, p. 108).

Desse modo, o debate entre a ideia de se escrever ou não na língua do colonizador, como nos mostra Márcia C. Santos, é também uma disputa por poder, uma forma de impor uma *impressão digital*, uma *cicatriz gráfica* nessa língua. Considerando a língua como dispositivo de poder e uma arena de disputa, podemos inferir que *O alegre canto da perdiz* é uma narrativa que utiliza essa língua cicatrizada, cheia de impressões digitais, para produzir de alguma maneira uma imagem do colonizado frente ao colonizador ou uma imagem do moçambicano frente aos resquícios da colonização, a qual indaga, debate e contesta quais foram os dispositivos de poder que possibilitaram tal realização.

Sendo assim, Paulina Chiziane constrói uma escritura que faz insurgir hierarquias sociais projetadas pelo colonizador, as quais geram formas desiguais de ver o outro, em que o mulato é melhor do que o negro, em que as relações são construídas não só sob o pilar da raça, mas também do sexo, da classe e do gênero. Ao realizar esse intento, a autora reivindica seu lugar de enunciadora que corrói as estruturas coloniais por dentro, pois é narrando a história de Delfina, que queria ser branca, de Maria Jacinta, que é mulata, e de Maria das Dores, que é negra, que compreenderemos a farsa que o discurso colonial cria no interior dessas comunidades que foram colonizadas.

Por fim, essa língua que muitos críticos e teóricos chamam de “a língua do colonizador”, que consideramos também como a do colonizado, a qual carrega uma cicatriz gráfica e se mostra paradoxal, pode ser compreendida como esse “*sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente*”. (BHABHA, 2005, p. 130). Ao usar a língua portuguesa, autores como Chiziane fazem dela uma entidade ambivalente,

a qual contém tanto a ameaça quanto a semelhança, aquele que é ao mesmo tempo em que não é.

2.5 Sinto que estive aqui, mas quando? Uma abordagem crítica sobre a memória e a identidade

Iniciamos essa seção com a pergunta que Maria das Dores faz ao chegar à Vila Gurué, depois de ter caminhado durante 25 anos em busca de seus filhos, os quais perdeu após dias de caminhada em direção aos Montes Namuli. Essa personagem, que parece estar sem memória, olha para aquela cidade e pensa: “sinto que estive aqui, mas quando?” (CHIZIANE, 2018, p. 22). Na voz da narradora, saberemos que anos de memória se confundem na cabeça de Maria das Dores, as quais não são apenas memórias de sua vida; são também memórias coletivas de sua comunidade. Nesse sentido e no interesse de criar um ambiente de debate em relação à memória, à identidade e, por consequência, à história presente em *O alegre canto da perdiz*, percorremos textos teóricos e críticos relacionados à obra para compreender como esses temas são apresentados por diferentes pesquisadores.

Ao nos debruçarmos sobre essas temáticas a partir da obra de Paulina Chiziane, percebemos que elas, apesar de requererem uma análise teórica e metodológica mais longa e aprofundada, trazem para o cenário crítico e literário um posicionamento que ultrapassa as questões que envolvem apenas o contexto histórico. Como já reconhecemos anteriormente, o contexto, seja ele histórico, social, político ou cultural, é importante para a leitura de obras produzidas no encontro de culturas díspares, que foram atravessadas pela colonização e pela escravização. Por consequência, as questões relativas à memória e à identidade nos ajudam a envolver o contexto de forma mais dinâmica e crítica, pois tais categorias fazem surgir questões que perpassam a história de países como Moçambique e Brasil.

Ao perseguirmos esse propósito de recolher e de discutir as abordagens a respeito da obra de Paulina Chiziane, seguiremos Maria das Dores na sua busca para lembrar quando e de que maneira ela chegou naquele lugar, em resposta ao seu questionamento: “Mas quando?” Esse exercício mnemônico se coloca neste trabalho como um ato metonímico, pois o esquecimento de Maria das Dores representa uma parte do nosso

esquecimento das estruturas operadas pelo discurso colonial que produziu, de certa maneira, em nossa sociedade desigualdades de classe, de gênero e de raça. Assim, tocando a parte pelo todo, exerceremos, através dessa personagem, a prática de lembrar, de modo a podermos equiparar as desigualdades no presente em nossa sociedade, já que essa é a única maneira de vencermos as estruturas coloniais que ainda persistem. Sabemos que essa tarefa não é fácil, mas vários pesquisadores já percorreram esse caminho ao analisarem a obra de Chiziane e trouxeram à baila muitos assuntos, os quais vamos discutir mais adiante.

Nesse estágio de aprendizado e trocas, deparamos-nos com a questão da memória, que se coloca como um processo de lembrar e esquecer. Compreendemos que apenas podemos lembrar aquilo que esquecemos. Tal relação parece um pouco óbvia, mas quando falamos de memória a ideia de esquecimento deve ser levada em consideração, pois esse processo também está contaminado pelo discurso hegemônico que dita o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido. Assim, “a memória pode ser pensada como um reviver do passado trazendo para o presente o que já não é, como se imortalizasse o que passou, e que por isso mesmo não se pode resgatar por outro meio que não o da recordação”. (SILVA, R. 2014, p.18).

Este exercício de recordar é o foco principal do trabalho de Rosilene Teodora da Silva (2014), intitulado *Memória e história na obra O alegre canto da perdiz de Paulina Chiziane*. A pesquisadora faz um percurso pelos conceitos de memória, história, esquecimento e identidade para colocar a obra de Chiziane como aquela que faz surgir a *memória subterrânea* de seu país.

Referindo-se ao conceito de *memória subterrânea* de Michel Pollak (1989), a pesquisadora nos revela que há uma tensão entre lembrar e esquecer e que no exercício de lembrar o que foi de certa maneira apagado ou silenciado pelo colonizador, a obra de Chiziane faz surgir essa memória que é praticada por grupos à margem da sociedade, que colocam em discussão e fazem emergir um passado que questiona os parâmetros impostos pela cultura hegemônica. Sendo assim, ao “privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘Memória oficial’, no caso a memória nacional” (POLLAK, 1989, p. 4). Tal apontamento nos revela a importância da construção de personagens femininas como

Delfina, Serafina e Maria das Dores que, no trabalho de compreenderem o passado, fazem surgir uma memória que contraria outras que foram propagadas pelo colonizador.

Para Rosilene T. Silva, (2014, p.15), “o romance *O alegre canto da perdiz* é construído a partir do imbricamento da memória individual, da memória coletiva, assim como da história”, fato que nos parece provável, já que na sua tessitura encontramos a memória individual das personagens tal como a coletiva. De acordo com a estudiosa,

(...) podemos pensar que as personagens femininas do romance de Chiziane fazem emergir vozes silenciadas ao longo e pela história oficial de Moçambique. Essas personagens podem ser lidas como metonímias das milhares de mulheres silenciadas e subalternizadas, ora pelo sistema patriarcal que vigora em Moçambique, ora pelo processo de colonização pelo qual passou o país. (SILVA, 2014, p. 33).

Reconhecemos que as personagens femininas nas obras de Paulina Chiziane possuem um lugar central. Se percorrermos apenas os romances da autora, encontraremos Saurau, de *Balada de Amor ao vento* (2007); Rami, Mauá, Lu, Ju e Saly, de *Niketche*: uma história de poligamia (2004); além de Maria das Dores, Maria Jacinta, Delfina, Serafina e a mulher do régulo de *O alegre canto da perdiz* (2018). Não negaremos que essas vozes, que por muito tempo foram silenciadas, formam um coro no conjunto da obra de Chiziane. O que nos interessa neste momento é dizer que não são apenas as personagens femininas que fazem emergir vozes que foram silenciadas pelo discurso colonial na obra da autora, mas a obra como um todo faz surgir essa voz que questiona, que escreve e que traz à tona tempos não vividos pelo leitor.

José dos Montes, pai de Maria das Dores e esposo de Delfina, é uma personagem que faz surgir também essa memória subterrânea no interior do romance. Essa personagem é assimilada e exerce a função de sipaio, que se refere a um cidadão de segunda classe a serviço do colonizador. Ele exerce a função de soldado nas guerras coloniais, porém não é considerado como tal. Após voltar de uma batalha, José recebe de Delfina a notícia de que ela estava grávida de um filho seu; essa notícia gera nele uma mistura de alegria e tristeza, levando-o a explicitar a preocupação de um pai durante a colonização, já que esse filho possuía um destino incerto. A narradora desse romance, que narra também os pensamentos das personagens, possibilita a nós leitores o

conhecimento dessa memória no momento em que temos acesso aos pensamentos de José dos Montes. Vejamos como isso aparece no romance:

— Mas que notícia mais bela me trazes, Delfina!

— Não pareces feliz.

— Mas estou — responde com voz entristecida. — Enfrentei a vida e a morte só para ter uma esposa, um filho e um lar com teto de palha. Ah, mas quem me dera ser um pássaro. Um peixe no mar. Um jacinto no rio.

Sem querer, reproduz o discurso da sua sogra Serafina, que reside no subconsciente. Filho negro, geração de escravatura. Mão-de-obra do palmar. Do canavial. Escrever a trajetória da vida com a planta do pé. Colocar com as mãos negras os pilares do céu. Abandonar os braços da mãe e partir para o sofrimento. Esse filho que vem, terá o destino do pai? Contratado, deportado, maltratado?

Matador assimilado? (CHIZIANE, 2018, p. 144-145).

Observamos nesse fragmento que os pensamentos de José o encaminham para tempos longínquos e o fazem analisar nos fios da memória qual era o destino do filho negro naquela sociedade colonial. No momento que essa personagem questiona seu destino, faz surgir uma memória que diz muito sobre as matrizes deixadas pelo colonizador, as quais produziram hierarquias que persistem até hoje. José dos Montes, assim como a narradora, também é responsável por fazer surgirem vozes que foram silenciadas e agora na escritura desse romance podem ser questionadas e atualizadas. Para além dessa análise, podemos concluir que outras personagens, como o pai de Delfina e Moyo, são responsáveis por esse processo, mas esses dois, em especial, exercem o papel de vates ou adivinhos; eles são aqueles que preveem o futuro a partir do passado.

Neste momento, destacamos a figura do adivinho Moyo, pois o papel que o pai de Delfina exerce na vida dela será discutido no próximo capítulo. Moyo é um adivinho conhecido por curar, realizar feitiços diversos e abrigar opositores do regime colonial. Na última visita a Moyo, José dos Montes tenta convencer o curandeiro a fazer uma poção mágica ou algum feitiço para que ele não perdesse sua esposa Delfina. Durante uma discussão, observamos como o feiticeiro analisa a partir dos fios de sua memória o futuro de sua nação:

— A grandeza é a alma da gente, José.

— Serás tu um opositor ao regime? Um terrorista? — pergunta José meio enraivecido.

— Desconfias de mim? Porquê?

— És conhecido como baluarte da resistência. Falas sempre da independência. Não me queres atender porque sou sipaio. Os brancos são o progresso e este regime o futuro. Por que te opões?

— Nessa independência que sonhamos o mundo não será o mesmo. Libertaremos a terra, sim, mas jamais seremos senhores. Os governadores do futuro terão cabeças de brancos sobre o corpo negro. Nesse tempo, os marinheiros já não precisarão de barcos, porque terão construído moradas seguras dentro da gente. O colonialismo habitará a nossa mente e o nosso ventre e a liberdade será apenas um sonho. (CHIZIANE, 2018, p. 175-176).

Nesse excerto, Moyo, ao buscar em sua memória alguns símbolos da colonização, como o barco e o homem branco, fará uma análise de como as estruturas coloniais já consolidadas que permanecerão não apenas na administração pública e nos governos, mas em tudo; tais dispositivos habitarão a mente do povo moçambicano. Nesse sentido, é necessário descolonizar a mente; é necessário “*aprender a desaprender*, já que nossos (um vasto número de pessoas ao redor do planeta) cérebros [foram] programados pela razão imperial/ colonial”. (MIGNOLO, 2008, p. 290). Nesse sentido, não adiantava apenas o fim da colonização, era necessário questionar, refletir e se posicionar frente à sombra do discurso colonial.

Quando Moyo prevê o futuro, ele oferece-nos indícios dos caminhos que a identidade moçambicana pós-independência percorreria, já que as estruturas coloniais estavam incutidas naquela comunidade. Pollyana dos Santos Silva Costa (2013), em *Assimilação, identidade e memória na obra O alegre canto da perdiz, de Paulina Chiziane*, faz um percurso histórico focado no contexto da obra e explicita algumas questões que, nesse sentido, se tocam. De acordo com a pesquisadora, a ideia de “identidade é uma construção histórica e social relacionada ao papel que o indivíduo exerce em determinada cultura, período e contexto” e, “a fim de garantir o domínio sobre os povos colonizados, o sistema procura apagar a identidade do oprimido e depois reconstruí-la baseada em representações estanques e inquestionáveis” (COSTA, P., 2013, p. 39-40).

Devemos discutir, diante dessas proposições, dois pontos importantes trabalhados por Pollyana S. Costa: 1) o colonizador apaga a identidade do colonizado; 2) o colonizador a reconstrói a partir de representações de si mesmo. Responderemos, pois, a essas duas proposições a partir da análise que a pesquisadora fez da personagem José dos Montes. Segundo Costa, a assimilação de José dos Montes

(...) não se tratava apenas de abandonar os costumes tradicionais, mas de matá-los e ao mesmo tempo morrer enquanto indivíduo, levado a um esquecimento forçado. Ao renegar seus costumes, língua e cultura, José dos Montes renunciava à sua história e a todas as vivências que alimentavam seu passado e identidade, assumindo a memória e a história do colonizador, sem jamais conseguir apropriar-se da identidade deste. (COSTA, P., 2013, p. 42).

Apesar de deixar claro, ao final de seu texto, que é impossível esquecer ou até mesmo matar as tradições culturais de sua comunidade, consideramos que a identidade que foi projetada pelo colonizador se apresenta na obra de Paulina Chiziane como algo que deve ser subvertido. Podemos tomar como exemplo as atitudes de José dos Montes que, apesar de assimilado e de ter jurado lealdade ao rei, à lei e a fé portuguesas, visitará Moyo para pedir-lhe que faça um feitiço, subvertendo dessa forma a fé e a lei. Devemos ressaltar também que, ao criar essa imagem de assimilado, o colonizador produz um sujeito que é a representação de si mesmo, como sugere a pesquisadora, porém essa imagem é a mesma coisa, mas não exatamente. Como diz Homi Bhabha, esse processo produz um sujeito que está em desproporção com sua comunidade, já que ele não se identifica nem com o nativo nem com o português.

Portanto, os apontamentos da pesquisadora são importantes para pensarmos a questão da assimilação e como essa se relaciona com a identidade, mas não podemos perder de vista que essa identidade reproduz a mímica do discurso colonial, onde ela é demonstrada como “o desejo de um Outro reformado, reconhecível como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente”. (BHABHA, 2005, p. 130). Já no trabalho intitulado “*Corpos transfigurados: uma análise do corpo mestiço em O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane”, de Adelaine La Guardia e Anamélia Fernandes Gonçalves, essa projeção identitária que se dá a partir do colonizador é analisada a partir da figura do mestiço representado por Jacinta. Não adentraremos na questão da mestiçagem neste trabalho, já que não é foco desta pesquisa; o que nos interessa é justamente essas figuras que representam uma outra identidade que se constitui a partir do colonizador e se colocam no interior dessa comunidade.

Sendo assim, ao percorrermos essas abordagens críticas e teóricas relacionadas à obra de Paulina Chiziane, reconhecemos que a autora constrói uma narrativa que estabelece uma ponte entre o passado e o presente e questiona os rastros do passado que só podem ser entrevistados nas fendas do presente. No momento em que visitamos essas

abordagens, conhecemos e discutimos questões relativas à oralidade, à memória e à identidade que se mostraram produtivas para pensarmos outras facetas da obra da autora. Sendo assim, a obra de Chiziane movimenta questões locais, mas também globais, as quais envolvem os processos de colonização de várias maneiras.

2.6 Aproximação possível: *Ponciá Vicêncio* e *O alegre canto da perdiz*

Nesse tempo, os marinheiros já não precisarão de barcos terão construído moradas seguras dentro da gente. O colonialismo habitará a nossa mente e o nosso ventre e a liberdade será apenas um sonho.

Paulina Chiziane

O exercício realizado por nós neste trabalho é o de aproximar as obras *O alegre canto da perdiz* e *Ponciá Vicêncio* de Paulina Chiziane e Conceição Evaristo, respectivamente. Essa aproximação nos coloca frente a algumas questões importantes como as discutidas anteriormente. Observamos que tanto os estudos relacionados à obra de Evaristo quanto os voltados para a de Chiziane possuem pontos de encontro no que se refere à temática, a qual envolve questões relacionadas à memória, à identidade e à história, como discutimos na fortuna crítica das autoras. Entendemos que, em seus textos, a figura da mulher ocupa lugar central; essa mulher, por sua vez, em alguns casos, possui uma posição de resistência frente ao poder hegemônico buscando formas de contrapor o discurso sobre sua condição do ponto de vista do gênero, da raça e da identidade no interior de suas comunidades.

Diante dessas constatações, percebemos também que os estudos das manifestações do insólito, que é reconhecido por nós como manifestações de uma estética que se alinha com a do Realismo Animista, é pouco pesquisado. Os estudos que notam tais características as veem como misteriosas, incomuns, fantásticas ou mágicas, o que justifica nossa escolha por uma abordagem que privilegie o estudo do Realismo Animista, pois essa estética contribui para o entendimento do sobrenatural como algo natural para algumas culturas. No entanto, devemos destacar que essa escolha não é no intento de enquadrar as obras pesquisadas a essa categoria; ao contrário disso, nosso

empreendimento é uma tentativa de demonstrar como algumas obras contemporâneas, de maneira especial textos escritos por africanos e afro-brasileiros, possuem uma complexidade que as teorias ocidentais não dão conta de abordar; por isso são necessários outros olhares para os eventos insólitos, escriturais ou discursivos.

Ao elegermos essa abordagem, reconhecemos que ela nos oferece a oportunidade de descolonizar nossa mente. Se o colonialismo “[construiu] moradas seguras dentro da gente” (CHIZIANE, 2018, p. 176), é necessário reconhecê-lo e combatê-lo para que possamos mudar as estruturas que ainda persistem. A opção pela aproximação desses textos, apesar de possuírem abordagens e temáticas um pouco distintas, representa para o contexto literário uma forma de ver os rastros deixados pela colonização, realizando assim um exercício de ensinar a como desaprender os mecanismos coloniais que ainda existem em nossa sociedade. Assim, Conceição Evaristo e Paulina Chiziane encenam em suas obras uma poética da resistência, no intento de trazer à tona as marcas deixadas por esse contexto. A representação dos eventos insólitos, nesse sentido, é uma forma de questionar os saberes hegemônicos, sobre o que é incomum ou não.

Essa aproximação se apoia nos pressupostos da Literatura Comparada, pois “[ela] sempre foi, em função do seu cunho de transversalidade, uma disciplina marcada pela propensão ao diálogo” (COUTINHO, 2014, p. 38). A possibilidade de estabelecer um debate entre *O alegre canto da perdiz* e *Ponciá Vicêncio*, tomando como base a análise dos eventos insólitos, mostra-nos que é preciso desensinar nosso olhar, “desatar o nó, aprender a desaprender, e aprender a reaprender a cada passo” (MIGNOLO, 2008, p. 305), já que os textos produzidos no encontro de culturas se mostram diferentes, pois neles podemos identificar a tentativa empreendida por grupos culturais de ressignificarem sua própria cultura através do olhar para o passado, mas não de maneira nostálgica ou acrítica, e sim como uma forma de preencher as lacunas deixadas pelos discursos hegemônicos e a Literatura Comparada nos fornece substrato para isso.

Eduardo F. Coutinho em seu artigo, “O novo comparatismo e o contexto latino-americano”, diz:

Como todas as propostas desse tipo, a de Mignolo também acarreta alguns problemas, como um certo autoctonismo e nacionalismo latino-americano, mas também contém acertos importantes, dentre estes a ênfase que deposita sobre a necessidade de desenvolvimento de um pensamento situado, que se insurge como alternativa ao conhecimento

hegemônico que desqualifica as formas de saber alheias à sua razão. (COUTINHO, 2016, p. 186).

Sabemos que alguns pressupostos teóricos consagrados pelas estruturas ocidentais não dão conta, muitas das vezes, da materialidade das obras produzidas por africanos e afrodescendentes. Reconhecemos que a Literatura Comparada, a despeito de ter se formado como disciplina na Europa e posteriormente nos Estados Unidos, se coloca como uma perspectiva a nosso ver adequada, já que a tradição de estudos ligados à fonte e à influência foi rompida “em 1958, durante o II Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada” (COUTINHO, 2014, p. 23). Apesar de persistirem por algum tempo, é notável que nos dias atuais, frente aos Estudos Culturais, de Gênero, sobre o Intertexto e Pós-Coloniais, o comparatismo de fonte-influência perdeu espaço, a incorporação de outros pressupostos faz com que ele se mova para uma perspectiva que qualifica os saberes tidos como periféricos. Segundo Eduardo Coutinho,

[a] perspectiva linear do historicismo cedeu lugar a uma visão múltipla e móvel capaz de dar conta das diferenças específicas das formas disjuntas de representação que um povo, uma nação, uma cultura; e os conjuntos ou séries literárias passaram a ter de ser vistas por uma ótica plural. Categorias com Literatura Chicana, Literatura Afro-Americana ou Literatura Feminina passaram a integrar a ordem do dia dos estudos comparatistas, e o bloco como Literatura Ocidental, Africana ou Latino-Americana, instituídos pelos centros hegemônicos, revelaram-se constructos frágeis, adquirindo uma feição nova, oscilante em conformidade com o olhar que o enfocasse. (COUTINHO, 2014, p. 29).

Do mesmo modo que o caráter historicista legou aos Estudos Comparados uma forma, sua perda fez com que diferentes representações surgissem legando aos Estudos uma visão mais plural, o que vai permitir “[sairmos] do eixo Norte-Sul, ou seja, Europa *versus* países por ela colonizados, para trabalhar no eixo Sul-Sul, aprofundando as ligações existentes entre as literaturas das macro-regiões” (FIGUEIREDO, 2013, p. 45), o que nos permite comparar as obras de Evaristo e de Chiziane de maneira mais dialógica. Para Emerson da Cruz Inácio,

(...) observados alguns novos vetores analíticos mais contemporâneos como corpo, as sexualidades, a raça, as identidades e os gêneros, ao lado de noções como “rede literária” e literatura-mundo, intenta-se a reflexão de um novo “desenho” para o modelo comparatista de que

dispomos, com ênfase na vocalização, pela literatura, das identidades, saberes e estéticas subalternizados. (INÁCIO, 2019, p. 13).

Logo, a partir dessas novas compreensões que englobam tendências diversas, Emerson C. Inácio (2019, p. 18) reconhece que a Literatura Comparada tornou-se um lugar propício para aproximar “realidades culturais díspares ou colaborar para que aspectos antes silenciados e subalternizados dominem os códigos necessários a sua legibilidade literária” para o pesquisador; isso faz circular novos saberes que existem “fora do centro e do cânone” outorgando a esses textos um lugar que antes era negado. Concordamos com esse entendimento, pois compreendemos que os escritos das duas autoras aqui comparadas fazem circular saberes outros, muitas vezes negligenciados pelo discurso hegemônico e que merecem ser estudados e, ao compará-las, temos a oportunidade de questionar esse lugar de privilégio, além de conhecermos e questionarmos as marcas deixadas pela escravidão e pela colonização. Análogo a isso, entendemos que a Literatura Comparada na contemporaneidade “contribui para a eliminação das exclusões e das desigualdades sociais” (COUTINHO, 2014, p. 39), visto que ela promove a circulação de vários textos tidos como periféricos ao aproximá-los de outro do centro ou não.

Por fim, reconhecemos que comparar as obras *O alegre canto da perdiz* e *Ponciá Vicêncio* é um exercício que faz emergir circunstâncias distintas, ao mesmo tempo parecidas, se considerarmos a língua, o contexto da escravidão e da colonização, mas também situações próximas, como a escolha de mulheres como protagonistas; a presença de figuras como a mulher do régulo e Nenguê Kainda; ou a suposta loucura das personagens Ponciá e Maria das Dores. Pensar essa relação Sul-Sul, Brasil-Moçambique, Conceição-Paulina é também uma maneira de compreender a ideia produzida de Sul com todas as limitações sociais, raciais e políticas impostas pelo Ocidente, o que permite um aprendizado que desapropria o colonialismo de nossa mente caminhando assim para uma possível liberdade, já que, como nos diz Moyo, “o colonialismo [habita] a nossa mente e o nosso ventre e a liberdade [é] apenas um sonho”. (CHIZIANE, 2018, p. 175-176).

De acordo com Coutinho (2016, p. 190), a América Latina, incluiremos aqui a África, sempre foi observada pelo Outro sob “a ratificação do “exótico”, representada por referenciais como o mágico ou o miscelânico (um tipo de “vale-tudo” cultural)”, por

isso existe a necessidade de desaprender esse olhar. Para o teórico, isso deve ser feito a partir da revisão da “imagem demarcada pela condição colonial”, já que

[a] incorporação da diferença implica que o conhecimento produzido pelo outro é tão valioso quanto o próprio, que deixa de ser percebido apenas como distinto, no sentido de interessante ou curioso, mas como uma alternativa que pode chegar a gerar novas formas de produção. E é somente com um tipo de comparatismo [...], um comparatismo libertado dos *a priori* da tradição em que surgiu, que podemos desenvolver procedimentos pertinentes para abordar a produção latino-americana [e africana]. (COUTINHO, 2016, p. 190).

Assim, o comparatismo neste trabalho se alinha ao proposto por Eduardo Coutinho, já que nossa tentativa é fazer emergir outra ideia de sobrenatural, que está amparada em uma cultura que vê e experimenta o mundo de maneira diferente, não se tratando aqui de algo “exótico” ou curioso. Afastamo-nos dessa forma, também da ideia de fonte-influência ao analisarmos as obras dessas autoras, pois tal metodologia já não se emprega, apesar de sabermos das trocas étnicas, sociais, religiosas e culturais entre África e Brasil. O encontro que realizaremos entre *O alegre canto da perdiz* e *Ponciá Vicêncio* será um exercício, como dito anteriormente, de reconhecer como as autoras manipulam no interior de suas obras os eventos insólitos, como esses são compreendidos pelos demais personagens, e pelos possíveis leitores. Essa comparação se dará de forma a reconhecer como as autoras questionam o discurso colonial que operou e ainda opera dispositivos de poder no interior das comunidades representadas nas narrativas, de maneira a problematizar como a estética do Realismo Animista faz emergir o passado ancestral que questiona o discurso hegemônico.

No entanto, não deixaremos de salientar e de discutir neste texto outras abordagens realizadas por estudiosos que também compararam essas duas obras. Podemos adiantar que os trabalhos encontrados não cotejam a temática escolhida para nossa análise, privilegiando mais uma vez questões relacionadas à identidade, ao gênero e à memória, o que demonstra também a importância desses textos para a compreensão dessas questões na contemporaneidade. No artigo “Tentativa de inserção da mulher negra na sociedade”, de Elisângela de Lana Costa e Terezinha Taborda Moreira, as pesquisadoras analisam como é encenada nas obras a inserção da mulher negra na sociedade, no caso brasileira e moçambicana. Para Costa e Moreira, existe um desejo que subverte a ordem nessas

sociedades patriarcais; esse desejo é representado pelas atitudes de Delfina “personagem que subverte o delineamento das relações amorosas em Moçambique”. (COSTA; MOREIRA, 2016, p. 5968).

Delfina, assim como Ponciá e Maria das Dores, de certa maneira encontra formas de contradizer o patriarcalismo presente em sua comunidade. Na construção da personagem Delfina, essa característica é nítida já que ela escolhe com quem irá se casar; opta por se separar do marido e viver com o português Soares, porém não podemos deixar de destacar que essa subversão também está relacionada ao enfrentamento do poder colonial que ditou as regras em relação os corpos negros, os quais foram objetificados em função do colonizador. Ponciá e Maria das Dores, por sua vez, lidam com esse processo de maneira distinta, o que não quer dizer que elas não sentem em seus corpos a presença do patriarcalismo. Se observarmos que Maria das Dores é vendida por Delfina a Simba, em troca de alguns feitiços, e Ponciá é espancada pelo marido, lembraremos que essas características e o questionamento delas atravessam as narrativas tanto de Chiziane quanto de Evaristo.

Para as estudiosas, “ambas as obras encenam a situação de subalternidade do negro, principalmente da mulher negra, na sociedade, em especial as exclusões, as tentativas de inclusão e suas consequências na vida dessas mulheres” (COSTA; MOREIRA, 2016, p. 5969), reconhecemos que as obras encenam a condição de subalternidade da população negra, mas o processo de inclusão de homens e mulheres é essencial para pensarmos como esses encontram mecanismos para subverterem não apenas a ordem patriarcal, mas também a colonial. Diferente dessa abordagem, Inara de Oliveira Rodrigues e Maiane Pires Tigre, em “*Ponciá Vicêncio e O alegre canto da perdiz: trajetórias em convergência solitária*”, partem do entendimento

(...) de um comparatismo que articula atitudes comunitárias de cooperação e solidariedade; este se estabelece [...] entre as literaturas de Moçambique e do Brasil, possibilitando o trânsito de efetivas trocas culturais. Compreende-se, portanto, que apesar da existência de identidades plurais e das múltiplas fronteiras, a abertura baseada em relações de reciprocidade não só é possível como deve ser implementada a partir do trânsito dos variados fluxos culturais (RODRIGUES; TIGRE, 2017, p. 197).

Tal compreensão nos oferece a possibilidade de ampliar a ideia de Literatura Comparada, já que ao se apoiar nos pressupostos teóricos de Benjamin Abdala Júnior, as

pesquisadoras trazem para a crítica outro olhar em relação às questões relacionadas às trocas culturais possíveis dentro desses textos. Ao aproximarem as obras a partir do lugar de enunciação de cada uma, Inara Rodrigues e Maiane Tigre “traduzem um posicionamento estético-ideológico de contestação e engajamento” (2017, p. 198). Tal entendimento vai ao encontro do posicionamento de Emerson C. Inácio no que se refere à capacidade do comparatismo assumir “dentro dos estudos literários um papel político e militante”. Para o crítico, a aproximação entre obras escritas por africanos, e no nosso caso afro-brasileiro também, reforça e faz circular uma estética negra. Para as estudiosas, podemos encontrar equivalências entre as identidades das personagens no silêncio representado por Ponciá e Maria das Dores, na falta de memória dessas personagens e na escrita literária das autoras.

Maiane Tigre Rocha amplia essa apreensão na dissertação denominada *Identidades difratadas e as múltiplas fronteiras da exclusão em Ponciá Vicêncio e O Alegre canto do perdiz* (2017). Segundo a pesquisadora, “ao longo da história universal, o processo da colonização tem funcionado como categoria fantasmagórica que assombrou o passado colonial e faz perdurar, através dos séculos, os fantasmas do projeto colonizador europeu” (ROCHA, M., 2017, p. 50), o que percebemos tanto na obra de Conceição quanto na de Paulina, se tomamos como exemplo o lugar onde Ponciá e seus pais vivem, que pertence à família de um coronel ou a presença da figura do assimilado na obra de Chiziane.

De acordo com a pesquisadora, *Ponciá Vicêncio*, por ser “comprometida com essa vil realidade a obra questiona o lugar marginal (...) destinado [ao afrodescendente], tanto na representação literária quanto na vida material” (ROCHA, M., 2017, p. 56), enquanto *O alegre canto da perdiz* “fornece um diagnóstico preciso da realidade colonial e pós-colonial vivenciada pela/o/s moçambicana/o/s nesses períodos, informando os processos de mutação identitária e cultural desencadeados pela colonização e os seus sucedâneos” (ROCHA, M., 2017, p. 71). A partir dessas inferências, a estudiosa analisa a questão da fratura da identidade nas duas obras, na obra de Conceição Evaristo a personagem Ponciá é a responsável por analisar essas fraturas, questionando e analisando seu próprio nome no intuito de construir a partir das fraturas sua identidade. Como sabemos, o nome Vicêncio é o sobrenome do coronel, antigo senhor de escravos e a Vila em que a personagem viveu e onde seu pai e seu irmão ainda trabalham pertencem a esse senhor o,

que nos revela, segundo Rocha (2017, p. 62), “[a] dura realidade do presente infame ou do passado escravocrata de seus pais e avô”.

Ponciá, assim como Maria das Dores, busca nas malhas do passado a compreensão de sua identidade e é a partir do seu nome que Ponciá começa essa busca. Maria, assim como Ponciá, empreende uma busca solitária por sua identidade e por seus filhos, o que aproxima essa narrativa da de Conceição. Para Maiane T. Rocha,

Ponciá sente-se presa a essas lembranças, que a todo o tempo negociam a condição de negra, pobre e neta de escravos e a oportunidade de se evadir deste estado para outro bem melhor. No exaustivo e repetitivo exercício de descobrir-se, diversas vezes, Ponciá ausenta-se de si mesma e, tal como Vô Vicêncio, enlouquece, porquanto o que lhes resta são identidades cheias de solidão e vazios. (ROCHA, 2017, p. 64).

Concordamos que a personagem ao buscar nos fios da memória e ao fazer o exercício de lembrar o que não viveu vai se enchendo de solidão e vazios, já que a ausência, o olhar para dentro e o vazio são características dessas personagens, porém a ideia de estar sozinha não tem razão de ser, já que a mãe de Ponciá vê em seu rosto vários outros, como no trecho que segue: “Maria Vicêncio, agora de olhos abertos, contemplava a filha [...] Por alguns momentos, outras faces, não só a de Vô Vicêncio, visitaram o rosto de Ponciá. A mãe reconheceu todos, mesmo aqueles que chegavam de um outro tempo espaço” (EVARISTO, 2013, p. 129). Sendo assim, Ponciá, apesar de ter sua “identidade cheia de solidão e vazios”, nunca esteve só, já que todos os seus ancestrais, conhecidos por sua mãe ou não, a acompanhavam, tal qual Vô Vicêncio.

Em relação à obra de Paulina Chiziane, a pesquisadora dá ênfase à personagem Delfina; segundo ela, essa personagem representa “a metáfora da terra, isto é, do útero da África, em cujo ventre é plantada a semente portuguesa” (ROCHA, M., 2017, p. 82). Delfina foi entregue à prostituição por sua mãe Serafina, em troca de vinho. No entendimento de Maiane T. Rocha,

(...) a violação reverte não só a coloração da pele, mas também a formação da nação, fazendo emergir novos povos e novas raças. Apesar dos corpos femininos terem sido “destruídos”, uma vez introjetado o sêmen colonial, tais corpos começam a funcionar como contrarresposta a esse mesmo projeto de dominação, esboçando configurações específicas de “corpo anticolonial”, empoderado, insubordinado e desobediente à lógica do colonialismo. (ROCHA, 2017, p. 83).

Paulina Chiziane, ao encenar a violação dessa personagem, remonta também a como a colonização deixou rastros irreparáveis em nossa sociedade, além dessa violação trazer outra coloração de pele, como a pesquisadora diz, ela traz para a comunidade africana a figura do “mulato” – ressalto que a utilização desse termo é feita em consonância com *O alegre canto da perdiz*, que, segundo a escritora, é uma figura que sofre por não se identificar com o negro nem com o branco. Em entrevista a Cintia Acosta Kütter, quando perguntada sobre a obra aqui analisada e sobre o desejo das personagens Serafina e Delfina de branquearem sua raça, Paulina Chiziane diz como essa relação se dá em Moçambique:

CK - Quando a personagem fala: *Meu objetivo é branquear o negro da minha pele, em contrapartida nós temos o caso da neta, mulata, que não possui um “lugar”, porque para os negros ela é branca e para os brancos ela é negra. Qual é o espaço do mulato?*

PC – Esse é o outro lado. Para mim foi interessante descobrir a imagem do mestiço, porque eu sempre via, eles não nos ligam muito, pelo menos em Moçambique. O mulato não liga muito ao negro, tá quase sempre em grupos de mulatos. Mas eu nunca tinha percebido o que ia dentro da alma. Foi esse trabalho me fez ver o quão sofredores são. (CHIZIANE, 2017, p. 55).

Como discutido na fortuna crítica da autora, o colonialismo criou figuras que são “quase a mesma coisa”, que Homi Bhabha denomina como a mímica do discurso colonial. Para Bhabha, a mímica irá intensificar a vigilância na medida em que há também no colonizado o desejo pela civilidade, porém observa-se que no interior dela existe uma ameaça, já que esse sujeito é apenas virtual e não pertence ao mundo do colonizador.

Ao inserir essa problemática em sua obra, Paulina Chiziane oferece a nós leitores a oportunidade de questionar e de repensar as estruturas criadas pelo colonizador que produziram de maneira indiscriminada uma relação de desigualdade. Assim, no momento em que Maiane T. Rocha diz que esses corpos, violados pelo sistema colonial, representam na obra uma contrarresposta ao discurso nacional, observamos que esses corpos encenados por Delfina e Maria das Dores se tornam insubmissos e resistentes, já que é a partir deles que uma nova nação que se propõe diferente da metrópole é encenada, já que ela é “uma constelação de pretos, brancos, mulatos” (CHIZIANE, 2018. p. 23) que, apesar de terem suas identidades fragmentadas, constituem um corpo que resiste.

Em consonância com essa ideia, o ensaio “Paulina Chiziane e Conceição Evaristo: escritas de resistência”, de Rosália Estelita Diogo, traz a ideia de que “a literatura das escritoras assume a insubordinação como posição ideológica por encenar, literariamente, a dominação masculina e situações de exclusão racial” (DIOGO, 2010, p. 1). Para a pesquisadora, essa escrita entrelaça duas questões: o sexismo e o racismo. Além disso, a escrita das duas autoras está muito próxima de suas vivências enquanto mulheres negras, “o que propicia ao leitor compreender os embates que permeiam as relações raciais e sociais imbricadas nas sociedades em que vivem” (DIOGO, 2010, p. 3).

Percebemos que a ideia de uma escrita que se relaciona com a vivência, característica que Evaristo denomina de *escrevivência*, é percebida tanto em Conceição quanto em Chiziane, porém devemos novamente destacar que esse olhar é plural, coletivo, não individual. Compreendemos que no momento em que essas duas escritoras narram suas histórias, elas narram também uma coletividade, o que possibilita ao leitor, muitas das vezes, o conhecimento não apenas das relações sociais e raciais, mas também identitárias. Desse modo, reconhecemos que as personagens de Chiziane e de Evaristo buscam nas fissuras de sua memória e nos discursos dos seus preencher as lacunas deixadas pelo discurso hegemônico sobre sua identidade e, na tentativa de reconstruir esse corpo fragmentado e lacunar, suas poéticas entrelaçam o leitor fazendo com que esse também reconheça essas limitações.

Dessa mesma forma, Rosália Diogo, em sua tese *Conceição Evaristo e Paulina Chiziane: escritas de resistência*, salienta que a escrita dessas autoras são escrituras “que rasuram os valores canônicos (...) [e] falam da história de opressão vivida secularmente pelas mulheres negras” (DIOGO, 2013, p. 41). Para isso, segundo a pesquisadora, as autoras utilizam como mecanismo de resistência a encenação da loucura das personagens Ponciá e Maria das Dores:

A relação marital que Ponciá estabelece nos diz também muito do quanto a aparente loucura ou afastamento da realidade em que se encontra confere a ela um caráter de resistência em relação aos papéis sociais pré-estabelecidos para a mulher. A postura alheia da personagem parece nos dizer da sua não aceitação do patriarcalismo e do machismo. Ponciá não exercia a contento as tarefas domésticas, como cuidar do marido e da casa, como era esperado dela e das mulheres, de modo geral. (DIOGO, 2013, p. 45).

Reconhecemos que Ponciá, imersa em seu vazio e preenchida por suas ausências, se mantém desconectada das coisas práticas de sua vida, o que nos faz concordar com Rosália Diogo no que tange à interpretação dessa atitude como ato de resistência frente ao patriarcalismo. Porém, esse apartar-se de si é também o momento no qual conhecemos a história de sofrimento e angústia dos seus e é nesse instante que inferimos que Ponciá tinha pressa em gastar todo tempo em recordar, já que em breve, como vemos ao final da narrativa, a herança deixada pelo avô irá se cumprir. Então era necessário preencher-se de memória o mais rápido possível, para que ela pudesse receber sua herança. Já a suposta loucura de Maria das Dores reside, segundo a estudiosa,

(...) no fato de ela se abrigar em um tempo mítico, [o que] marca a relutância da mulher em aceitar passivamente o processo de dominação ao qual estava submetida pelo sistema colonial; pela assimilação, à qual a mãe Delfina se submetera, que a fizera excluir a filha do convívio familiar; e pelo machismo do marido ao qual fora entregue por meio de um casamento forçado. (DIOGO, 2013, p. 45).

Os apontamentos realizados pela pesquisadora nos revelam as diferentes formas de resistir criadas por essas personagens no interior dos romances pesquisados; Maria das Dores, apesar de ter convivido com a exclusão, com a violência sexual e racial, encontra mecanismos para resistir, o que se explicita a partir de sua aparição nua às margens do Rio Licungo, do lado que corresponde aos homens. A presença dela nesse lugar é representativa de como Maria e as demais personagens de *O alegre canto da perdiz* e de *Ponciá Vicêncio* criam estratégias para subverter a ordem colonial, de maneira a questioná-la reencenando, assim, outro passado, diferente daquele construído e disseminado pela história oficial.

Ao realizarmos esse percurso pelos textos produzidos por pesquisadores acerca das obras escolhidas por nós para esta dissertação, nos deparamos com questões importantes no que tange ao processo de escrita das autoras, a construção de suas personagens, principalmente femininas; além disso, tivemos acesso a estudos que trazem para o cenário crítico e teórico outra maneira de aproximar os textos literários. Esse percurso nos permite avançar em nossas discussões a respeito do Realismo Animista, pois já encontramos nos textos cotejados aqui subsídio para as análises que serão realizadas no próximo capítulo. Ao tomarmos a Literatura Comparada como uma metodologia que possibilita, entre

outras coisas, estabelecer uma relação de proximidade entre textos produzidos no encontro de culturas díspares, que se diferenciaram no embate com o colonizador e pelo processo de escravidão, encontramos um campo fértil para desaprender a aprender o que a colonização nos legou. E é a partir da análise e da comparação dos eventos insólitos que faremos esse exercício de “desatar nó”.

CAPÍTULO 3

O ALEGRE CANTO DA PERDIZ E PONCIÁ VICÊNCIO: Um exercício de comparação

Neste capítulo pretendemos analisar comparativamente as obras *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo e *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane, a partir da perspectiva do Realismo Animista. Como sabemos, o animismo, para além de uma crença em objetos “que assume[em] significado espiritual” (GARUBA, 2012, p. 214), configura-se em uma forma de se ver e de se relacionar com o mundo que se distancia daquelas apresentadas pelo mundo cartesiano, já que “o animismo [...] institui um regime de conhecimento diferente, livre do dualismo” (GARUBA, 2018, p. 126), que ao mesmo tempo revela outra forma, a nosso ver, de acionar a ancestralidade. Nas obras que serão analisadas, esse acionamento se dá pela presença de eventos insólitos compreendidos como manifestações do Realismo Animista.

Antes de prosseguirmos, é importante ressaltar que, no momento em que lemos manifestações sobrenaturais, pouco usuais ou incomuns como animistas, estamos querendo dizer também que essas não são entendidas como tais, já que o sobrenatural é considerado em algumas comunidades africanas como algo natural. No Brasil, porém, compreendemos que, apesar de suas relações históricas e culturais com África, algumas dessas manifestações podem parecer incomuns; no entanto, devemos inferir que compartilhamos com o Continente Africano um inconsciente que chamaremos aqui de inconsciente animista, em referência às discussões propostas por Garuba (2012) em *Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana*.

Devemos esclarecer que a proposta de analisar os eventos insólitos como uma estética, como o teórico nos diz, possibilita a inserção de elementos “mágicos e míticos” a diversos raciocínios. Assim, é necessário afastar da palavra “mágico” qualquer ideia que se apoie em uma visão ocidentalizante ou como aquelas que discutimos em relação ao Realismo Mágico. Dessa maneira, e no interesse de nos afastarmos dessas ideias, alinhamo-nos à proposta de “magia” definida por A. Hampaté Bâ, em *A tradição viva*, que alude a uma ideia oposta a essa, pois

(...) na Europa a palavra “magia” é sempre tomada no mau sentido, enquanto que na África designa unicamente o controle de forças, em si uma coisa neutra que pode se tornar benéfica ou maléfica conforme a direção que se lhe dê. Como se diz: “Nem a magia nem o destino são maus em si. A utilização que deles fazemos os torna bons ou maus”. (HAMPATÉ BÂ, 2010. p. 173).

Como discutimos no primeiro capítulo, o conceito de animismo, historicamente, esteve relacionado a um pensamento “primitivo”, porém percebemos que as palavras adquirem outros significados ao longo do tempo, de acordo com as pretensões que são utilizadas, e quando autores como Henrique Abranches, Pepetela e Mia Couto optam por designar a presença de elementos insólitos em suas obras, como manifestações que se alinham ao Realismo Animista, têm-se então a apropriação desse significante por esse grupo atribuindo a ele outro significado, destituindo assim seu caráter de crença “primitiva”. Mia Couto, em entrevista ao jornal *El Pais*, diz que é

(...) la manera como se organiza la religiosidad. Aquí la mayoría de la gente tiene dos religiones. Y no hay conflicto con eso. Eso significa que no son completamente una cosa u otra, musulmanes o animistas. Se reza a los dioses funcionales. Y es importante conocer esto... [...] los valores, la ética, el comportamiento, la relación con el cuerpo, la propia conciencia, el sentimiento de culpa... todo eso tiene que ver con la religión. Y sin eso no vas a entender África, desde luego. Aquí no se entiende la lógica de las cosas sin el animismo. (COUTO, 2013, s. p.).

A afirmação de que em África não é possível entender a lógica das coisas sem o animismo colabora com nosso entendimento de que em algumas comunidades não é possível dissociar a ideia de sobrenatural, de mágico ou de mitos religiosos da vida. A partir da inferência realizada por Mia Couto, reconhecemos também que essas comunidades convivem com organizações religiosas e míticas híbridas que são, para além do encontro de culturas internas, o encontro com o colonizador. Durante a colonização, o colonizador trouxe consigo sua língua, sua religião e sua maneira de ver e de se relacionar com o outro; o embate existente na sociedade moçambicana relatada por Mia Couto é produto desse encontro que produz sujeitos híbridos, capazes de ter duas religiões, de criar e de recriar outros léxicos resistindo diante da imposição do colonizador, já que ainda é possível reconhecer, persistentes, em nações como Brasil e Moçambique, os

mecanismos operados pela colonização. Ao adotar duas religiões, várias línguas e léxicos, aquele que foi colonizado subverte e ressignifica seu contexto, pois

(...) os colonizadores nunca tiveram total controle da situação, apesar de [...] *estrategicamente* permitirem que eles pensassem assim. Na verdade, as tradições africanas continuaram a prevalecer na vida cotidiana, orientando as relações familiares e sociais, assim como as manifestações religiosas e artísticas. (REIS, 2011, p. 85).

Essa tradição que se apoia na oralidade e no pensamento animista se expressa nas obras de Paulina Chiziane e de Conceição Evaristo aqui estudadas a partir do Realismo Animista, já que essa estética traz para o cenário literário outra forma de ver e de se relacionar com o mundo. Sendo assim, nosso objetivo neste capítulo é interpretar as manifestações do pensamento animista nas obras pesquisadas. Partiremos do entendimento de que, no momento em que aparecem nessas narrativas, alguns eventos relacionados ao animismo, tais como a incorporação de espíritos em objetos e pessoas, a nomeação de personagens fora da tradição ou a presença de figuras ligadas à tradição, tais como Moyo em *O alegre canto da perdiz*, e Nêngua Kainda, em *Ponciá Vicêncio*, são acionados o passado ancestral e os rastros do colonialismo como uma forma de questionar o discurso hegemônico.

3.1 Que nome terá minha filha? Que herança?

Roga pragas contra os sonhos das novas gerações. Porque os nomes que se desejam fazem lembrar coisas do tempo que o vento levou.

Paulina Chiziane

Não ouvia o seu nome responder dentro de si.

Conceição Evaristo

Acreditamos que não há melhor maneira de iniciar esta travessia mágica, que tem como objetivo compreender como o sobrenatural é encenado a partir da estética do Realismo Animista em *O alegre canto da perdiz* e em *Ponciá Vicêncio*, do que contar a

história que envolve o nome ou a nomeação de duas personagens desses romances: Maria das Dores e Ponciá. Reconhecemos que essas personagens compartilham características semelhantes, que as aproximam no que tange à carga semântica que envolve seus nomes. Pode parecer simples o nome Maria das Dores, por fazer referência a Nossa Senhora das Dores, ou o sobrenome Vicêncio, que quer dizer aquele que vence. Mas o que nos interessa não é saber em si o significado ou as origens desses nomes, apesar de essas características serem importantes. O que nos chama a atenção e corrobora nossa análise é como esses nomes, ao serem atribuídos a essas personagens, modificam sua maneira de estarem num mundo organizado pela óptica animista.

Talvez tais colocações iniciais possam parecer um pouco fragmentadas, mas o exercício proposto por nós para os subcapítulos que se seguem também se colocam como uma colcha de retalhos, como nos sugere Adélcio de Souza Cruz (2010, p. 49), como um emaranhado de relatos e ações que envolvem magia, premonições, destino e heranças, o que torna a interpretação de certa maneira fragmentária, pois ao lidarmos com obras que se constroem na estrutura de mosaicos há que se fazer também uma análise a partir deles. Sendo assim, no intuito de tornar essa colcha a mais bem costurada possível, iniciamos nossa discussão a partir daquilo que nos insere no mundo: o nome. Iremos acrescentando a esse retalho inicial outros, os quais poderão nos mostrar ao final deste trabalho como a estética do Realismo Animista é uma das maneiras que as autoras encontraram para lidar com os rastros da colonização e da escravização.

Nomear é dar ao sujeito a condição de ser social; o nome próprio é aquilo que nos insere no mundo das práticas sociais de nossa comunidade, porém essa relação ou ato de nomear parece, muitas das vezes, algo simples, de pouca importância, mas não é. Ana Maria Machado, em *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz de seus personagens*, nos revela que

(...) o Nome é uma marca de individualização, e identificação do indivíduo *que é nomeado*, ele marca também sua pertinência a uma classe predeterminada (família, classe social, clã, meio cultural, nacionalidade etc.), sua inclusão em um grupo. O nome próprio é a marca linguística pela qual o grupo toma posse do indivíduo, esse fenômeno é geralmente assinalado por ritos, cerimônias de aquisição ou mudança de nome. (MACHADO, 2003, p. 26).

Assim como nos sugere a autora, o ato de nomear indica uma relação de posse, em que aquele que é nomeado pertence àquela comunidade que o nomeou. Nesse sentido, os nomes atribuídos a Ponciá e a Maria fazem com que elas pertençam a seus respectivos grupos. Porém, se partimos para a análise desse processo no interior dos romances, perceberemos que essa prática transforma a trajetória dessas personagens, já que no momento em que elas são nomeadas ou se descobre o vazio de seus nomes suas vidas são alteradas, pois eles carregam em si rastros de tempos outros, os quais marcam sua corporeidade.

Vejam os. Se o nome é algo que atribuiu ao ser, em um primeiro momento, a ideia de pertencimento e isso é realizado através da palavra, devemos ter em conta que, em sociedades como as africanas, em que a oralidade ou “o ato de contar é uma prática ritualística, um ato de iniciação ao universo” (PADILHA, 1995, p. 15), o exercício de nomear também pressupõe uma prática ritualística que insere o ser no mundo através da palavra. E se ela, a palavra, é aquilo que liga o homem ao mundo, devemos pensar como os nomes presentes nas narrativas analisadas influenciam e modificam a vida das personagens, já que Ponciá e Maria das Dores possuem nomes que evocam um passado e encenam uma prática amparada pela concepção de mundo animista. Se “o nome é sempre significativo. E sempre uma forma de classificação (...)” (MACHADO, 2003, p. 27), a palavra é aquela que “anima, coloca em movimento e suscita as forças que estão estáticas nas coisas” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 173). O nome próprio, palavra que nomeia o ser, coloca em movimento nesses romances a vida dessas personagens.

Ao serem nomeadas ou descobrirem seus nomes, essas personagens são predestinadas a herdar algumas características de seus antepassados, como é o caso de Ponciá, ou o sofrimento, como no caso de Maria das Dores. Para podermos avançar nesta discussão sobre o nome próprio que anima essas personagens e modifica suas vidas, devemos compreender como esses nomes, ao serem integrados nas narrativas, acarretam modificações na vida dessas mulheres, a ponto de elas não poderem controlar suas próprias histórias; é como se elas, ao serem nomeadas como tal, estivessem em desacordo com sua tradição, como demonstraremos no caso de Maria das Dores, ou ausente dela, no caso de Ponciá.

3.1.1 Que nome terá minha filha?

Em *O alegre canto da perdiz*, Maria das Dores, filha de Delfina e neta de Serafina, é uma mulher que caminha pela Zambézia por vinte e cinco anos. Essa caminhada é iniciada quando ela foge com seus três filhos do marido Simba em direção aos Montes Namuli. Narrado em *flashbacks*, ao longo do romance conheceremos a vida dessas mulheres em busca de melhores condições de existência diante da colonização e de seus resquícios. Como dito anteriormente, Maria, após caminhar todo esse tempo, chega a Vila Gurué, lugar no qual mais tarde encontrará seus três filhos. No decorrer do texto, as histórias dessas mulheres, aliadas às de Simba, Moyo, José dos Montes e outros, se entrelaçam fazendo com que o leitor descubra as facetas do processo de colonização e de descolonização em Moçambique.

Maria das Dores, nome escolhido por Delfina, que não agrada a Serafina e seu marido, mas é mantido pela mãe, visto que Delfina era assimilada pelo regime colonial português e queria para filha outro destino, que lhe afastasse das crenças e superstições da tradição que não era a colonial, o que tornará a vida de Maria sofrida como seu próprio nome expressa:

Maria das Dores é o seu nome. Deve ser o nome de uma santa ou uma branca porque as pretas gostam de nomes simples. Joana. Lucrecia. Carlota. Maria das Dores é nome belíssimo, mas triste. Reflete o cotidiano das mulheres e dos negros. (CHIZIANE, 2018, p. 13).

Maria carrega consigo um nome que reflete, como a narradora nos sugere, o sofrimento das mulheres e dos negros; porém, para José dos Montes, o sofrimento da filha está relacionado a outra peculiaridade. Ele sabia desde o início que a filha não era de sua pertença. Negro, assimilado e sipaio, José se questiona: “esse filho que vem, terá o destino do pai? Contratado, deportado, maltratado? Matador assimilado?” (CHIZIANE, 2018, p. 144). Esse pai sente que a filha, mesmo ainda no ventre da mãe, estava destinada a uma vida dura, assim como a sua, porém ele se anima e projeta outro futuro, outra vida e durante um conversa com Delfina, sua esposa, José dos Montes relata a mulher seu desejo de ter uma menina:

- Não queres um filho homem?
- Homem não, Delfina. Que Deus nos dê, sim, a benção de um filho mulher.

José dos Montes fecha os olhos e respira fundo. Na breve ausência. E roga. Que seja uma menina, sim. [...] Por essa criança matarei e morrerei. Por ela acenderei todas as fogueiras e farei todas as rezas para que permaneça ao meu lado. (CHIZIANE, 2018, p. 145).

O desejo desse pai será atendido com o nascimento de Maria das Dores. Durante esse diálogo, como vimos, José faz algumas promessas para que a filha sempre permaneça ao seu lado, como acender fogueiras e realizar rezas aos seus antepassados. Contudo, ele não cumpre essas promessas, já que Delfina recusa-se a seguir as tradições, o que na nossa compreensão desencadeia para sua filha um destino dolorido; a exemplo disso, José dos Montes sugere à esposa que dê o nome de sua mãe à filha e essa nega:

- se for mulher terá o nome da minha mãe – diz José dos Montes.
 - Nome da tua mãe? Não. Somos agora assimilados, e vivemos a vida dos brancos. Jurastes abandonar as tradições cafres, esqueceste?
 - [...]
 - E a renomeação para ressurreição dos mortos, não te preocupa?
- (CHIZIANE, 2018, p. 145-146).

Para além da relação de pertencimento a um grupo, como nos sugere Ana Maria Machado (2003), o nome na visão do pai de Maria é aquilo que confere à filha uma alma, no caso a de sua mãe, que ressuscitaria com a renomeação. Observamos que a preocupação de José dos Montes reside em uma visão de mundo animista, processo encarado por Delfina como algo natural, que apenas não era possível naquele momento devido à sua condição de assimilada. Nesse sentido, temos a presença de elementos do Realismo Animista, já que aquilo que é sobrenatural (a ressurreição através do nome) é tomado como natural pelas personagens envolvidas.

No entanto, a negativa de Delfina em nomear a filha, a partir de uma tradição diferente daquela que essas personagens compartilham, não desencadearia problema algum, já que nomear não tem essas conotações. Todavia, em um mundo em que todas as coisas estão ligadas por uma *força vital*, em que “as ordens natural e sobrenatural [não são] forças excludentes, mas ao contrário, as duas [são] faces do mesmo fenômeno” (PADILHA, 1995, p. 25), algo poderia acontecer com essa negativa. Não é apenas José que vê problema na nomeação de sua filha; o pai de Delfina e sua mãe Serafina também tentam convencer a filha dos problemas decorrentes dessa decisão. Após o nascimento da

neta, Serafina pede à filha permissão para fazer os devidos rituais para que a vida do bebê fosse próspera:

- Temos que fazer a cerimônia do nascimento para dar sorte à menina
- sugere ainda Serafina.
- Não, não posso.
- Sabes o que isso significa?
- [...]
- Terminemos então essa conversa incômoda, minha mãe.
- Delfina, tu podes prevenir amarguras, desgostos, ouve a voz da experiência, escuta-me. Tu podes semear flores na estrada da menina, ouve-me. Tu podes segurar uma tocha e acender todas as luzes do firmamento, por favor, minha filha, para e escuta! (CHIZIANE, 2018, p. 154-155).

A vontade de Serafina era fazer todas as cerimônias para que a neta tivesse um caminho diferente da mãe, porém Delfina não permite que sua mãe faça o que tem que ser feito. No decorrer da obra, a vida de Maria das Dores será entrelaçada por desencontros, perdas e sofrimento. No que se refere ao sofrimento plantado por sua mãe em seu destino, o pai de Delfina também alerta à filha sobre as consequências de não realizar os rituais de nomeação e nascimento. Para esse homem, que não possui nome na narrativa, sua filha estava a lançar “espinhos e urtigas nos caminhos da própria filha” (CHIZIANE, 2018, p. 156); mesmo assim Serafina insiste em fazer o mukhuto “para avisar os (*sic*) mortos deste nascimento”. (CHIZIANE, 2018, p. 157), ritual que é uma prática animista em que os mortos daquela família são avisados do nascimento de um novo membro.

Como discutimos em capítulos anteriores, o discurso maravilhoso possui uma realidade diferente da fantástica. No Realismo Fantástico a incerteza produz duas possibilidades: uma possível e outra não; já no maravilhoso tais proposições serão desfeitas, visto que o misterioso, o irreal ou sobrenatural não produzem no leitor e nas personagens a dúvida, pois os fatos narrados são possíveis no interior da obra. Assim como no Realismo Maravilhoso, no Realismo Animista o ambiente de incerteza que gera duas possibilidades também não existe, uma vez que as personagens e os possíveis leitores compreendem que as manifestações incomuns presentes na narrativa são produtos culturais que se amparam em um inconsciente animista. Dessa maneira, a conversa entre Delfina e seu pai sobre um ritual em que os mortos são avisados do nascimento de uma criança, ou a ideia de que o nome ressuscita um antepassado, não parece algo estranho,

pois o substrato cultural em que se apoia esse entendimento e a condução da narrativa causa no leitor a ideia de que isso é natural.

De acordo com Irleamar Chiampi (2008, p. 61), no Realismo Maravilhoso “os personagens [...] não se desconcertam jamais diante do sobrenatural, nem modalizam a natureza dos acontecimentos”, pois o prodígio está de acordo com a cultura ou a mitologia. Discutiremos a relação entre o mito e o Realismo Animista em outro momento; o que nos interessa é justamente a aproximação entre essas duas conceituações, pois o Realismo Animista é uma estética, assim como o maravilhoso, que se apoia não somente na cultura, mas também numa relação que essa tem com o passado. Nas passagens apresentadas anteriormente, percebemos que existe um embate entre Delfina, que é assimilada e diz acreditar em um só Deus, e seus pais, não assimilados, que possuem outras crenças. Essa disputa é fruto da presença do colonizador nesse local.

Dessa forma, ao introduzir na narrativa uma visão de mundo que entendemos, neste trabalho como animista, Paulina Chiziane traz para o contexto literário não apenas outra forma de ver o sobrenatural, mas também outra consequência da colonização, que se refere a este sujeito que vive no conflito entre sua tradição ou a colonial. Como podemos ver, a Delfina que recusa os rituais de nascimento e nomeação é a mesma que pedirá a Simba, seu amante e marido de sua filha, que realize feitiços para que ela possa conquistar um homem branco. Delfina é esse sujeito disfuncional, produto daquilo que Bhabha chama de mnêmica colonial, a qual cria sujeitos que são e não são partes de uma óptica ocidental. Esse outro, o autor chama de “Outro reformado” (BHABHA, 2005, p. 130). Essa mulher, enquanto esse outro reformado, olha para o substrato cultural de forma também disfuncional; podemos inferir assim que Delfina, ao compor o corpo colonial, desdenha os ritos que iniciariam e guiariam sua filha, ao mesmo tempo em que neles crê, pois esse sujeito em disfunção vive em dois mundos e, segundo o pai de Delfina, “viver em dois mundos é o mesmo que viver em dois corpos” (CHIZIANE, 2018, p. 156).

A partir dessa análise, podemos dar continuidade aos processos que envolvem a construção da personagem Maria das Dores. Pretendemos a partir dessas inferências demonstrar como o nome atribuído a essa personagem acarreta vários acontecimentos. Poderíamos dizer que o nome e as ações ou não ações, em função de sua escolha, são o fio condutor para que Maria fosse destinada à vida que possuía. É importante recuperar algumas ideias para que nossa hipótese não pareça impossível. Vejamos: 1- José dos

Montes deseja fazer todas as rezas para que sua filha fique com ele a vida toda, o que não acontece, já que ele deixa Delfina e a filha após ela (sua esposa) ter uma filha mulata; 2- José quer dar o nome de sua mãe à filha para ressuscitar os mortos, o que Delfina acredita ser superstição; 3- Serafina quer fazer a cerimônia de nascimento, que Delfina proíbe. Nesses dois últimos itens o culto aos ancestrais não foi respeitado e, conforme Serafina, são “os mitos que nos prendem” (CHIZIANE, 2018, p. 157), de modo que o destino de sua neta está atrelado a eles.

No entanto, incluiremos mais um item para que nossa hipótese seja confirmada. O pai de Delfina, assim como sua mãe, também se preocupa com o destino da neta, já que a tradição não foi respeitada pela filha. É nesse momento que esse senhor vaticina o destino da neta que reconhecemos que nossa proposição inicial se confirma. Em conversa com sua filha sobre outra cerimônia, agora do nome, o pai de Delfina questiona o nome de sua neta:

- Já prepararam a cerimônia do nome? – pergunta o pai a Delfina.
 - Para quê? Nada disso. A minha filha se chama Maria das Dores.
 - Maria das Dores? Porquê?
 - O nome é simples e bonito [...]
 - Mas porquê atribuir a uma criança tão linda um nome de amargura? [...]
- (o pai) – Maria das Dores, bonitinha, como a tua mãe. O que trazes no punho fechado? Dores ou alegria? Tens dedinhos compridos como ganchos. Parece até que o teu destino é segurar as presas. Serás tu uma feiticeira ou uma mineira esgaravatando a terra? Tens olhos grandes, espertos. Para quê? Para fugir do predador? Pé grande, pé de viajante! Até parece que o teu destino será caminhar pelos vales, pelas montanhas, pela terra inteira, para embalar dores, oh, pequenina! Esta mãe louca um dia hipotecará sua vida e te arrastará por caminhos de dor, ah Maria das Dores! (CHIZIANE, 2018, p. 158-159).

A partir da conversa de Delfina com seu pai, reconhecemos que esse senhor compartilha do mesmo entendimento de Serafina no que se refere à relação entre o destino da neta e os rituais de iniciação no mundo, o que corrobora as afirmações anteriores de que as personagens, diante de um evento que aciona o pensamento animista, não se desconectam de uma realidade possível. Percebemos também que esse avô, ao saber do nome da neta, acredita que ele carrega consigo amarguras; consoante a isso, sabemos que no catolicismo o nome atribuído a Maria como senhora das dores refere-se às sete dores vividas por ela durante sua vida. Dessa maneira, não podemos descartar a

intertextualidade entre a obra de Chiziane e o texto bíblico, porém a análise aprofundada dessa questão ficará para outra ocasião, pois nosso objetivo é outro.

Essa relação intertextual será utilizada nesse momento apenas para elucidar como o nome de Maria das Dores traça para ela uma vida de sofrimentos, tal como a da personagem bíblica. O que queremos demonstrar com isso é que a nomeação dessa personagem fora da tradição traz para ela uma vida de sortilégios, já que seu nome evoca isso. O destino dela está atrelado também a uma visão de mundo em que todas as coisas estão relacionadas; dessa maneira, o nome funcionará como aquilo que cria um enredo para a personagem Maria, ancorado na estética do Realismo Animista. Notemos como durante o diálogo reproduzido anteriormente, o qual ocorre na metade da obra, o avô de Maria das Dores lança sobre a vida da neta várias premonições. Esse homem, na nossa visão, representa a figura do adivinho, o qual, segundo Dionísio (2013, p. 59), é aquele que tem a função de “manter a ordem e o equilíbrio”.

Nesse sentido, esse senhor fará a leitura da vida da neta, a qual está relacionada à escolha do nome e à ausência dos rituais, já que como nos revela Nei Lopes (2005, p. 26), em seu estudo “*Kitábu: o livro do saber e do espírito negro-africanos*”, é através da junção entre “corpo, espírito e nome” que somos inseridos nas práticas espirituais de nossa comunidade. Assim, Maria das Dores, ao ser nomeada dessa maneira, não é inserida corretamente nas práticas sociais de seu grupo, já que Delfina opta pela não realização dos rituais. A partir disso, o avô, tomado aqui como adivinho, ao se ver diante de sua neta recém-nascida, observa seu pequeno corpo e lê seu futuro. Durante a narrativa, o leitor confirma as premonições do avô que, de certa forma, estão relacionadas às dores de Nossa Senhora, tais como a fuga de Maria para o Egito com Jesus ainda pequeno, ou a perda de seu filho aos 12 anos.

Assim, a vida de Maria é tomada por dores, as quais o avô vê a partir da observação de suas características físicas; como adivinho, o marido de Serafina prediz a vida da neta. A primeira parte da premonição refere-se aos pés de Maria; “pé grande, pé de viajante!” (CHIZIANE, 2018, p. 158-159). Tal momento se confirma no início da narrativa quando o leitor tem acesso às lembranças dessa mulher que caminhou vinte e cinco anos em busca dos seus filhos, os quais perdera quando fugiu de seu marido Simba. Na voz da narradora a premonição do avô toma forma. Ao chegar à Vila Gurué, a narradora diz que os pés de Maria “parecem ter percorrido todo o universo polo a polo” (CHIZIANE, 2018, p. 10), a

própria referência aos pés que caminharam muito confirmam o nosso entendimento de que o avô prevê o destino da neta.

A segunda parte da leitura realizada pelo avô nos revela o olhar dessa personagem. Quando o velho diz “tens olhos grandes, espertos. Para quê? Para fugir do predador?” (CHIZIANE, 2018, p. 158-159), esse adivinho observador já sabia que Maria estava destinada a fugir de um predador; tal papel é representado por Simba, homem a quem Delfina hipotecará a virgindade de sua filha em troca de alguns feitiços fechando, assim, a predição do avô. No decorrer do romance, outras questões em relação à leitura que o avô faz do destino da neta tomarão forma e se confirmarão. Ao final, podemos deduzir que essa personagem carrega mais dores do que alegrias, nítida referência a outro questionamento feito pelo marido de Serafina.

Como dito antes, quase todos os percalços vividos por essa personagem, de certa maneira, estão relacionados à sua nomeação fora da tradição, amparada na visão de mundo animista, em que todas as coisas estão relacionadas. Para Vargas,

(...) a referência ao animismo deve-se ao fato de a narrativa apresentar elementos do sistema de pensamento animista, como a consulta aos mortos – os antepassados, o uso de objetos que “possuem poder” e a uma ligação permanente entre passado e presente, de maneira que a vida dos personagens depende da sua observação dos preceitos ou até mesmo dos gostos dos antepassados. (VARGAS, 2014, p. 2-3).

Quando Delfina decide não seguir esses preceitos, que envolvem a nomeação para ressurreição ou a realização do mukhuto que se refere a “preces realizadas aos mortos (língua lómwè)”,³ para avisá-los do nascimento, os ancestrais não são atendidos. Tais questões colaboram para nosso entendimento de que o Realismo Animista é um dos procedimentos estéticos utilizados por Paulina Chiziane para encenar os rastros da colonização, já que o próprio nome Maria das Dores revela a presença de outra cultura religiosa, a católica. Esse nome, que carrega referências ao processo de colonização, ganha destaque no interior da obra quando é cenário de disputa entre a tradição e a colonização, entre pais e filhos ou entre o cafre e o assimilado. Porém, apesar de essas relações revelarem de certa forma a hibridização desses personagens, observamos

³ A definição da palavra *mukhuto* está presente no glossário da obra *O alegre canto da perdiz*, com edição realizada pela Editora Caminhos. CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Alfragide: Caminhos, 2008, p. 173.

também que a ligação com o mundo ainda se dá pela leitura animista, a qual talvez esteja um pouco afastada daquela que existia anteriormente à colonização. Há, por parte de Chiziane, uma revisitação e uma reestruturação do conceito e na obra aqui analisada essa matriz serve para fazer emergir um passado que precisa ser revisitado. Ao inserir no presente dessas personagens um inconsciente animista, fruto de um passado ancestral, o mundo repleto de certeza positivista passa a ser questionado.

3.1.2 Que herança? Cada qual crê em seus próprios mistérios...

Tal como na obra de Paulina Chiziane, em que o nome é algo que aciona um pensamento animista, o romance de Conceição Evaristo também traz, de certa forma, algumas características que estão em consonância com as discutidas anteriormente. Reconhecemos que *Ponciá Vicêncio*, como outras obras da autora, traz para o cenário literário uma forma de narrar que está em anuência com a estética do Realismo Animista, que tem o “sistema de pensamento” amparado na óptica animista e também pressupõe que aquilo que é narrado compõem um inconsciente animista. Estamos querendo dizer que algumas culturas dispersas pelo mundo, não apenas as africanas, mas outras como a latino-americana compartilham de algo que é residual e que permaneceu de certa forma em seu inconsciente.

Débora J. Rodrigues Vargas, em *Animismo e Realismo Animista*, ao citar Caroline Rooney (2000), assegura que

(...) o animismo pode se referir a uma inscrição de uma afirmação ou pensamento de espíritos dentro da cultura africana, mas não só na cultura africana; o termo se refere também ao que culturas intelectuais ocidentais tentam negar, reprovar, renegar, desacreditar” (ROONEY, 2000, p. 18). Nessa perspectiva, quando se trata do animismo africano, a tendência é que o assunto seja abordado como fetichismo ou espiritismo e afastado do pensamento ocidental. (VARGAS, 2013, p. 6).

Como se nota, o animismo está presente em outras culturas há muito tempo, mas foi desacreditado e relacionado a uma crença “primitiva”. Esse afastamento e negação da existência de um pensamento animista deixou rastros, os quais Garuba (2012) denominou de inconsciente animista. Sendo assim, esse conceito, de certa maneira, oferece a esse processo de apagamento e discriminação resistência, pois ao revisitá-lo o autor traz para

as discussões contemporâneas outra maneira de experienciar o mundo que, por muito tempo, foi negada. Conceição Evaristo, em seu livro *Histórias de leves enganos e parecenças*, explicita essa questão dizendo:

(...) o que está guardado na minha gente, em mim dorme um leve sono. E basta apenas um breve estalar de dedos para as incontidas águas da memória jorrarem os dias de ontem sobre os dias de hoje. Nesses momentos, em voz pequena, antes de escrever, repito intimamente as passagens que já sei desde sempre. (EVARISTO, 2017, p. 17).

No momento em que a autora nos fala sobre seu processo criativo, que se organiza pela prática da *escrevivência*, podemos nos questionar sobre como essa parte que está guardada dentro da gente e “dorme um leve sono”, também é composta por um inconsciente animista, que as autoras, assim como nós partilhamos com a África, esse por sua vez, possuem uma relação tênue com a nossa memória e a história. Nesse sentido, o passado, procedimento estético dessas obras, é aquele que interrompe a atuação do presente, fazendo emergir os rastros da colonização e da escravização a partir de um inconsciente animista.

Prosseguimos em nossas discussões após essa digressão, que é de grande importância para as análises que se seguem, visto que o passado e o inconsciente animista estão presentes na vida e na história de Ponciá, personagem central do romance de Conceição Evaristo. O que nos interessa é pensar como esse nome – Ponciá Vicêncio – é repositório de uma memória traumática, não experimentada pela protagonista, no que se refere à escravidão, mas vivenciada por seu avô. A descoberta desse nome que soa vazio dentro da personagem é envolvida por eventos insólitos, os quais encaminham Ponciá para a solução de um mistério, a herança que é deixada por Vô Vicêncio.

Consoante a isso, devemos destacar que o nome Ponciá na obra de Evaristo possui destaque, pois nela encontramos várias passagens em que a personagem tenta descobrir o que ele significa. Como sabemos, a autora possui várias obras em que mulheres negras são protagonistas e, não raro, dão título aos relatos, tais como as treze personagens de *Insubmissas lágrima de mulheres* ou as personagens de *Becos da Memória*. Percebemos, portanto, que os nomes de mulheres têm grande relevância no conjunto das obras da autora. Assim, no interesse de demonstrar que a nomeação das personagens não é algo

irrelevante, passaremos à apresentação de alguns nomes da obra *Histórias de leves enganos e parecenças*.

A obra em questão é composta por treze contos, sendo o último, o mais extenso, denominado *Sabela*. Quase todos iniciam a narrativa com o nome da personagem principal. O que nos interessa aqui é dizer que além de o nome ser a parte que abre os contos, é também nele que reside a revelação do segredo que envolve essas histórias de leves enganos. Na referida coletânea de contos, temos Rosa Maria Rosa, título do primeiro conto, o qual narra a história de uma mulher “que parecia ter um problema” (EVARISTO, 2017, p. 19), pois murchava quando alguém queria abraçá-la. Temos também a história de *Inguitinha*, “em que tudo parecia caber o fragmento inha” (EVARISTO, 2017, p. 21), ou mesmo o conto já analisado nesta dissertação “*A menina do vestido amarelo*”, o qual conta a história de Dóris da Conceição Aparecida, “que desde o primeiro ano de vida, ao começar a falar, deixou os seus espantados” (EVARISTO, 2017, p. 23). Fémina Jasmine, Alípio Sá, Andina Magnólia dos Santos, Dolores Feliciano e outros que compõem a obra têm seus nomes relacionados a um mistério, seja ele relacionado ao gosto pela cor amarela ou pelo encantamento por gravatas, dentre outros. Como nos sugere a autora, “cada qual crê em seus próprios mistérios. Cuidado tenho. Sei que a vida está para além do que pode ser visto, dito ou escrito”. (EVARISTO, 2017, p. 17).

Diante do exposto, não podemos negar que a autora, assim como outros autores, dá aos nomes uma relevância que ultrapassa o limite “descritivo ou alegórico, [os nomes] são evocativos, carregados de significados que vão permanentemente mudando” (MACHADO, 2003, p. 50), já que no desenrolar dos contos citados o mistério se desfaz e outras características e significados são atribuídos a esses nomes. Tal fato também ocorre em Ponciá Vicêncio; o mistério ou a incompreensão relacionada a seu nome reside, como veremos, na falta de compreensão do passado, o que faz Ponciá buscar seu significado ou origem.

Dessa maneira, o mistério está, na nossa interpretação, localizado na ideia de predestinação ocasionada, assim como em *O alegre canto da perdiz*, pela interferência do sobrenatural, na representação do nome de Ponciá. Contudo, o que ordena, a nosso ver, num primeiro momento, a vida dessa personagem é a misteriosa herança deixada por Vô Vicêncio. A imagem que o avô de Ponciá havia deixado para sua neta como herança

permeia quase todo o romance. Contudo, antes de discutirmos o simbolismo dessa ação, tomaremos para esta análise o nome dessa personagem como uma herança que predestina e organiza sua vida, assim como o legado deixado pelo avô. Ao descobrir seu nome como algo vazio, que não chama por si, o enigma em relação à herança do avô começa a ser desvelado; é como se Ponciá, à medida que se descobre como Ponciá Vicêncio, também desvendasse o mistério em torno desse tema, mas como nos diz a autora: “a razão pode profanar o enigma e não conseguir esgotar o profundo sentido da parábola” (EVARISTO, 2017, p. 17).

Ao longo da narrativa, Ponciá busca compreender o porquê de seu nome, o qual é composto por fragmentos do passado. Como sabemos, durante toda a obra, o passado é algo que forma essa personagem, já que ela era feita de passado e vivia os dias tentando lembrar daquilo que não viveu. A moça vivia com sua família em uma vila chamada Vicêncio, lugar que pertencia a um coronel de mesmo nome. Apesar do fim da escravidão, seu pai e seu irmão Luandi ainda trabalhavam nas terras do coronel. O sobrenome Vicêncio é herança do processo de escravidão daquele local, já que “o pai, a mãe, todos continuavam Vicêncio. Na assinatura dela, a reminiscência do poderio do senhor, de um tal coronel Vicêncio. O tempo passou deixando marcas daqueles que se fizeram donos das terras e dos homens” (EVARISTO, 2003, p. 27).

No decorrer da narrativa, Ponciá vai recolhendo a memória de seus antepassados para montar o mosaico que é sua vida e por consequência seu nome. Durante uma dessas coletas, ela escuta a história do assassinato de sua avó, que tinha sido morta por Vô Vicêncio:

Numa noite, o desespero venceu. Vô Vicêncio matou a mulher e tentou acabar com a própria vida. Armado com a mesma foice que lançara contra a mulher, começou a se autoflagelar decepando a mão. Acudido, é impedido de continuar o intento. Estava louco, chorando e rindo. (EVARISTO, 2003, p. 50).

Diante dessa história, Ponciá remonta o sofrimento vivenciado por seus antepassados perante o contexto da escravidão; seu nome é uma reminiscência desse período, já que ela assim como seus familiares tinha o sobrenome dos antigos senhores de escravos, os quais são os responsáveis pelo desespero de Vô Vicêncio. A partir do exercício de escuta, a moça reconhece que o sobrenome Vicêncio representava a

reminiscência do tempo em que todos viviam sob o jugo dos coronéis, já que ao nomear seus escravos com seu sobrenome os senhores de escravizados estabeleciam a relação de propriedade ampliando, assim, a ideia de dominação; tal estratégia marca o corpo de Ponciá e estabelece uma relação de pertencimento. Igualmente ocorre no momento em que a moça recolhe as histórias sobre seu sobrenome, acrescentando mais uma peça ao mosaico que foi esfacelado pelo processo de escravidão e de colonização. Todavia, isso não foi suficiente; o mistério em relação a seu nome ainda existia, já que “Ponciá Vicêncio era para ela um nome que não tinha dono” (EVARISTO, 2017, p. 27).

É importante ressaltar que esse nome, herança da escravidão, também não era aceito por Ponciá. Quando

(...) 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 seu nome responder dentro de si. Inventava outros. Pandá, Malenga, Quietí, nenhum lhe pertencia também. Ela, inominada, tremendo de medo, temia a brincadeira, mas insistia. A cabeça rodava no vazio, ela vazia se sentia sem nome. Sentia-se ninguém. Tinha, então, vontade de choros e risos. (EVARISTO, 2003, p. 16).

Ponciá, que “gastava todo o tempo com o pensar, com o recordar” (EVARISTO, 2003, p. 16), não ouvia dentro de si seu nome responder; era como se ele não fizesse parte de si. Sendo assim, o ato de repetir seu nome na beira do rio nos revela que ela precisava reconhecer-se como Ponciá Vicêncio, o que não acontece, já que a moça acreditava estar chamando outra pessoa. Ao chamar por si no reflexo das águas, que funcionam como um espelho, a personagem tenta significar seu nome. De acordo com Ana Maria Machado (2003, p. 45), “os sons dos nomes evocam outras sensações, visuais, táteis olfativas e mesmo palatais”; para Ponciá o chamar-se faz com que a cabeça fique vazia e o som de seu nome provoca nela choros e risos. Essa sensação motivada pela pronúncia do nome frente às águas é um indício da presença espiritual de seu avô, homem que ria e chorava ao mesmo tempo, de quem Ponciá herda o sobrenome, que igualmente não lhe pertencia. Suas características incomodam sua mãe:

Um dia, a mãe com ela nos braços estava de pé junto do fogão a lenha, olhando a dança do fogo sob a panela fervente, quando a menina veio escorregando mole. Veio forçando a descida pelo colo da mãe e pondo-

se de pé, começou as andanças. Surpresa maior não foi pelo fato de a menina ter andado tão repentinamente, mas pelo modo. Andava com um dos braços escondido às costas e tinha a mãozinha fechada como se fosse cotó. Fazia quase um ano que Vô Vicêncio tinha morrido. Todos deram de perguntar por que ela andava assim. Quando o avô morreu, a menina era tão pequena! (EVARISTO, 2003, p. 13).

Além dos choros-risos, Ponciá, ao dar os primeiros passos, reproduz a maneira de andar do Vô, que possuía um dos braços mutilados devido a uma tentativa de suicídio, após matar sua esposa. Como a moça podia se lembrar do avô se quando ele morreu ainda era tão jovem? O ato, que parecia quase uma imitação, suscita naqueles que a observam outros questionamentos, mas o que nos interessa é o medo que essa reação causou em outras personagens. Pela voz da narradora, saberemos que “todos se assustam. A mãe e a madrinha benziam-se”. (EVARISTO, 2003, p. 13). O medo característico de narrativas fantásticas, em que a presença do sobrenatural causa no leitor e nas personagens um ambiente incerto, é observado na madrinha de Ponciá e na mãe, que se assustaram e até se benzeram ao vê-la agir como o velho. O ocorrido poderia caracterizar uma narrativa afeita ao Realismo Fantástico; no entanto, a incerteza e o medo sentidos pelas personagens logo serão desfeitos, e ela passa a aceitar aquilo que ocorreu como possível.

Como podemos notar, o pai de Ponciá compreendia o porquê de a filha parecer tanto com o avô. Nesse sentido, essa parecença, que é compreendida por nós como manifestação do insólito, não pode ser entendida como algo pertencente ao Realismo Fantástico, pois nem todos os personagens colaboram para a noção de que aquilo fosse algo estranho ou medonho. Tais fatos encaminham a narrativa para uma compreensão de mundo que se afasta da ideia ocidental de morte como o fim da vida e sustenta nossa compreensão de que essa parecença refere-se à presença sobrenatural do avô junto à neta, pois essa presentificação é tomada pelo pai como algo natural, o que vai ao encontro do nosso entendimento de que o sobrenatural é natural para culturas amparadas pelo pensamento animista.

A maneira de agir de Ponciá está diretamente relacionada à manifestação do insólito. Ao longo da narrativa, a presença do avô vai se tornando mais clara e nós leitores vamos aos poucos compreendendo que a semelhança, os choros-risos e o braço cotó são fruto de manifestações do sobrenatural, calcadas no Realismo Animista, pois o sobrenatural é incorporado no decorrer da narrativa como parte de uma realidade possível.

Animada por esse nome que acreditava não pertencer a si, e pela presença espiritual do avô, que se manifesta pela primeira vez no momento em que Ponciá chama por si nos reflexos da água, tais eventos nos revelam índices que corroboram a construção da narrativa insólita. As ideias de repetição, imitação e reflexo estão presentes em vários momentos da narrativa, tais como a repetição do sobrenome Vicêncio e na replicação do nome completo em frente às águas, na imitação da maneira de andar e nos choros-risos de Ponciá, que são, de certa forma, reflexo de seu avô. Tudo isso nos encaminha para compreensão de que a herança deixada pelo avô se coloca como algo que irá refletir em Ponciá de forma mística, durante sua busca pelo passado e por si, visto que

[a] menina ouvia dizer algumas vezes que Vô Vicêncio havia deixado uma herança para ela. Não sabia o que era herança, tinha vontade de perguntar e não sabia como. Sempre que falavam dele (falavam muito pouco, muito pouco) a conversa era baixa, quase cochichada e quando ela se aproximava, calavam. Diziam que ela se parecia com ele em tudo, até no modo de olhar. Diziam que ela, assim como ele, gostava de olhar o vazio. Ponciá não respondia, mas sabia para onde estava olhando. Ela via tudo, via o próprio vazio. (EVARISTO, 2003, p. 27- 28).

Ao longo da narrativa, descobriremos, como já discutimos, o porquê de seu sobrenome. No entanto, de onde vinha Ponciá? “Quando aprendeu a ler e a escrever, foi pior ainda, ao descobrir o acento agudo de Ponciá” (EVARISTO, 2003, p. 27), que é como uma lâmina que dilacera seu corpo, o que não corresponde com o entendimento de Ana Maria Machado (2003, p. 45) de que “os elementos fônicos do Nome, enquanto significantes, se dilatam, se incham e remetem a outros significantes que, por sua vez, levam a outros, num jogo de espelhos”. Os elementos fônicos reconhecidos pela personagem não fazem com que ela acione outros significantes, no caso do nome Ponciá. O contrário ocorre com o sobrenome Vicêncio, que carrega em si significantes que dilatam e remetem ao coronel Vicêncio, a partir do qual temos a ideia de posse, que permanece no nome dos afrodescendentes daquela Vila.

No momento em que esse nome próprio não aciona outros significantes, essa personagem empreende uma busca pessoal por compreender a si e aos seus. Como seus dias eram feitos de esquecimento e do exercício de lembrar como recordar algo que não viveu, Ponciá está predestinada a buscar por aquilo que lhe falta e essa busca se inicia pelo significado do seu nome, porém, como já vimos, ao chamar por si no reflexo das

águas, Ponciá sentia um vazio, sensação que herda de Vó Vicêncio, pois “diziam que ela, assim como ele, gostava de olhar o vazio” (EVARISTO, 2003, p. 28). Percebemos que existe um mistério ou um segredo que se organiza em torno dessa personagem.

João Olinto Júnior Trindade (2013, p. 222), em “Questão de nomenclatura ou atualização? O realismo animista e as literaturas africanas de língua portuguesa”, ao analisar algumas obras africanas escritas em língua portuguesa, nos revela que em algumas narrativas o leitor é encaminhado “a tomar conhecimento de um segredo que não apenas vale a pena ser revelado como sua solução guia toda a trama” e para que ele seja revelado é preciso decifrar vários outros, até alcançar o grande mistério. Sabemos que Vó Vicêncio havia deixado para Ponciá uma herança, que ela sentia um vazio e que trazia em seu corpo a presença desse avô. Assim, concebemos essas e outras características como produto desse segredo que é a herança, mas para revelá-la precisamos desfazer os outros mistérios, condição para chegar ao grande segredo.

Os dois primeiros mistérios já foram revelados por Ponciá e discutidos por nós; são aqueles relacionados ao seu nome. Como vimos, Vicêncio é reminiscência da escravidão e da dominação dos senhores de escravos; já Ponciá ainda é um mistério para personagem, mas para nós esse nome é aquilo que aciona, em um primeiro momento, o espírito do avô na ocasião em que Ponciá chama por si no leito do rio. Reconhecemos que, assim como na obra de Chiziane, o romance de Evaristo se relaciona com eventos sobrenaturais, os quais compõem nossa compreensão do Realismo Animista.

Concluimos que os eventos analisados por nós são observados pelos personagens como algo comum; a aparência de Ponciá com seu avô ou o vazio que sente diante das águas; a nomeação fora da tradição ou ainda a ausência de rituais não causará no leitor estranhamento, já que isso é possível dentro da narrativa, que é amparada pelo substrato cultural em que essas manifestações estão inseridas. Devemos destacar ainda que o vazio sentido por Ponciá diante das águas, entendido aqui como manifestação do sobrenatural, é confirmado no fim da narrativa, quando todos os mistérios e segredos em relação à herança são revelados.

No entanto, como “a razão pode profanar o enigma e não conseguir esgotar o profundo sentido da parábola” (EVARISTO, 2017, p. 17), essas personagens não conseguem desvendar sozinhas os mistérios presentes em suas vidas; é necessário evocar a voz da tradição, aquela que carrega consigo as palavras mágicas que encaminham para

a solução. Essa voz é representada por duas personagens: Nêngua Kainda, da obra *Ponciá Vicêncio* e Moyo, de *O alegre canto da perdiz*. Nós leitores fomos encaminhados para uma trama que envolve mistérios, magias e herança. Contudo, assim como Maria e Ponciá, não conseguiremos desvendar todos os mistérios sem a ajuda daquele “que de tudo sabia, mesmo se não lhe dissesse nada” (EVARISTO, 2003 p. 128), “ou aquele que maneja os objetos mágicos com as mãos de um artista” (CHIZIANE, 2018, p. 71).

3.2 Guia de todos

Como vimos, Ponciá Vicêncio e Maria das Dores têm suas vidas marcadas por mistérios que serão revelados ao longo da narrativa. Observamos que elas, ao serem nomeadas, carregam em suas vivências traços de um tempo outro, não vivido por elas. No caso de Ponciá, o nome, aquele que parece vazio, é acompanhado por um sobrenome que remete ao tempo da escravidão e nos revela os rastros deixados por esse período; já Maria das Dores é encaminhada para uma vida de sofrimentos e de dor, por opção de sua mãe Delfina, que recusa a tradição e não realiza os rituais de nascimento e nomeação exigidos pelos ancestrais. Nessa dinâmica de nomear, apreendemos que a palavra é aquilo que insere esses sujeitos em sua comunidade e, por consequência, nas práticas ritualísticas presentes nela. Nomear é, portanto, dar vida, gesto que está intimamente ligado a uma ancestralidade.

Devemos destacar que na tradição bantú⁴, na qual está inserido Moçambique e, por consequência o Brasil, se considerarmos as trocas seculares com o continente africano, em decorrência da diáspora forçada dessa e de outras culturas, “a pessoa se define pelo seu nome, ela é seu nome” (MALANDRINO, 2010, p. 58) e, de acordo com Brígida Carla Malandrino (2010, p. 59), nessa tradição “a relação entre vivos e mortos está para além da questão da linhagem ou da continuidade”; eles representam, assim como os vivos, uma força que se faz presente. Nesse sentido, quando Delfina nomeia a filha fora da tradição e não realiza os rituais, ela contraria a vontade dos defuntos acarretando para a filha uma

⁴ Segundo Malandrino (2010, p. 55), “os grupos de tradição bantú conservaram crenças, ritos e costumes similares, preservando-os mesmo que de maneira transformada. Atualmente ocupam a África Central, Oriental, o Sul da Etiópia e uma parte da África Oriental, correspondendo aos seguintes países: Uganda, Kênia, Tanzânia, Ruanda, Burundi, Zâmbia, Moçambique, Zimbábue, África do Sul, Angola, República do Congo, Brazzaville, Malawi, Botswana, Lesotho (África subsaariana), somando um total de cento e setenta milhões de pessoas.”

vida de amarguras, já que “quando os vivos são negligentes os mortos chamam sua atenção, enviando doenças, provocando aborrecimentos ou se comunicando de alguma maneira” (MALANDRINO, 2010, p. 59). Notamos mais uma vez que a relação entre vivos e mortos se dá de forma natural e que a ideia de que os ancestrais de Maria das Dores atuariam em sua vida causando a ela sofrimento não é algo incomum, já que esse evento, compreendido por nós como animista, é encarado como algo comum ou mesmo natural, pois está amparado pelo extrato cultural no qual se insere.

Sendo assim, podemos dizer que Delfina negligencia os antepassados e eles cobram de Maria das Dores a atitude da mãe, porém o mesmo não pode ser verificado na obra de Conceição Evaristo, já que em *Ponciá Vicêncio*, apesar de a personagem sentir que seu nome não a pertencia, não há referência a rituais de nomeação ou ressurreição dos mortos; a relação com os ancestrais se dá de outra forma. O que ocorre na narrativa de Evaristo, em relação ao vazio sentido por Ponciá, está relacionado à presença espiritual de Vô Vicêncio. Tal fato ocorre em vários momentos da obra, inclusive quando a moça chama por si mesma em frente às águas de um rio. Essa questão é compreendida neste trabalho como um rastro do pensamento animista que crê que os mortos possuem poderes sobre os vivos, podendo influenciá-los. Essa presença espiritual se revelará de maneira mais clara ao final do texto, quando Maria Vicêncio vê no rosto da filha o rosto do Vô e de outros antepassados.

Antes disso, Ponciá, tal como Maria das Dores, busca em sua caminhada respostas para os mistérios que rondam sua vida. Como percebemos e discutimos na seção anterior, suas vidas estão relacionadas a perdas, desencontros e heranças, porém essa busca, inicialmente realizada de forma solitária, não rende muitos frutos; era necessário um guia, alguém que compreendesse o passado nos vestígios deixados por ele no presente e que de certa maneira lesse o futuro dessas e de outras personagens, para que o mistério fosse desfeito. Em nossa análise, consideramos que duas personagens fazem esse papel: Nêngua Kainda, em *Ponciá Vicêncio*, e Moyo, em *O alegre canto da perdiz*.

Essas personagens, de maneira direta ou indireta, organizam a vida da comunidade em que vivem, oferecendo aos indivíduos a ela pertencentes conselhos, cura para doenças e até mesmo poções mágicas que ressuscitam os mortos. Elas representam a figura do griot, aquele que guarda e dissemina os ensinamentos e mitos de seu povo. Para além dessa condição, Moyo e Nêngua Kainda são os curandeiros das localidades em que

residem. Para Dejair Dionísio (2013, p. 60), eles representam “o magista responsável por indicar as beberagens para curas de malefícios do corpo que estão ligados a problemas espirituais sendo, então, médico e magista ao mesmo tempo”. Essas personagens possuem grande capacidade de cura e organização, fazendo com que as demais compreendam os embaraços existentes em suas vidas a partir de outras matrizes culturais.

Diante da observação, da leitura do tempo e do espaço, Moyo e Nêngua oferecem às demais personagens dos romances e a nós leitores uma solução para os mistérios e segredos que permeiam não apenas a vida das personagens de Evaristo e de Chiziane, mas também as nossas. Como iremos discutir nos próximos subcapítulos, esse encaminhamento se dá pela compreensão dos eventos sobrenaturais de cunho animista, que são vistos muitas vezes como algo incomum, fazendo sentido dentro da cultura que essas personagens pertencem. Moyo, assim como Kainda, ao orientarem as personagens, revelam para nós outra maneira de ver e de se relacionar com o mundo no momento em que fazem essas personagens aceitarem e entenderem o destino que as espera.

3.2.1 Uma orientando os passos das demais

*Continuava ereta, apesar da idade, como
uma palmeira seca.*

Conceição Evaristo

Iniciamos esta seção, que discutirá a relação entre Nêngua Kainda e outros personagens do romance de Conceição Evaristo, a partir deste título que remete à posição que essa personagem tem dentro da comunidade em que vive. Orientadora, curandeira, griote, entre outros nomes que poderíamos atribuir a essa personagem, ela é aquela que encaminhará toda a família Vicêncio para o dia em que a herança deixada por Vô Vicêncio será revelada. Essa herança, que para nós é o mistério e o segredo que ronda toda narrativa, apenas se manifestará depois das interferências realizadas por Kainda.

Nêngua Kainda era uma “mulher [...] alta e magra [...]. A pele do rosto, das mãos, do pescoço e dos pés descalços era enrugada como a de um maracujá maduro. Tinha o olhar vivo, enxergava tudo” (EVARISTO, 2003, p. 59-60). Tal descrição revela o avançado da idade dela, o que lhe confere um lugar de respeito dentro da Vila Vicêncio.

Exatamente por ver tudo, inclusive o futuro, é que revelará a Ponciá e mais tarde a sua mãe e a seu irmão a chegada da herança. Mas antes de adentrarmos nessa relação, é necessário analisar os eventos que antecedem a revelação desse mistério.

Ponciá, que vivia em uma Vila, muda-se para a cidade grande em busca de melhores condições de vida. Ao chegar nesse lugar sem nome, a moça consegue um emprego em uma casa de família e acaba indo morar com um homem, que também não possuía nome, em uma favela onde acaba presenciando a miséria vivenciada pela população negra. A moça, que tinha uma relação especial com o barro, certo dia, ainda quando morava na roça, faz um homem baixinho de barro, fato que causa espanto em Maria Vicêncio, já que a imagem era igual ao avô morto:

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. Passados uns dias, o pai veio da terra dos brancos trazendo os mantimentos. 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. Ela havia enrolado o trabalho guardando-o no fundo do caixote. E mesmo assim, parecia que lá de dentro saía ora riso-lamentos, ora choro-gargalhadas. O que fazer com a criação da filha? (EVARISTO, 2003, p. 18).

Notamos, a partir dessa via, que, assim como a mãe de Ponciá estranhou a ação da filha ao caminhar como o avô, ela também, ao ver aquele homenzinho de barro tão parecido com o Vô Vicêncio, tem vontade de gritar e de acabar com a imagem feita pela filha, porém Maria Vicêncio guarda a estátua até o dia da chegada do marido. Nesse momento, o ambiente de estranhamento e incerteza é instaurado, pois Maria, ao olhar para a imagem feita por sua filha, teve como primeiro intuito acabar com aquela peça, por perceber nela características daquele homem já morto. Reconhecemos que essa personagem estava diante de um evento no mínimo incomum, pois sua filha não poderia lembrar-se de qualidades tão refinadas de uma pessoa que ela conhecera ainda muito pequena e que deixara aquela vida há muito tempo.

Note que, de maneira geral, o relato fantástico é instaurado a partir de um ambiente de hesitação ou incerteza, que está presente nos fatos descritos até o momento. No entanto, não podemos tomá-los como algo fantástico, já que a hesitação é logo desfeita por explicações amparadas em um contexto cultural que permite relação muito próxima

entre vivos e mortos, pois esses não habitam espaços diferentes, mas iguais. Tal compreensão é validada pela concepção animista de mundo de que todas as coisas possuem uma alma que pode residir em um objeto, na natureza ou até mesmo em outro ser humano. Dessa maneira, a nosso ver, não existe medo na reação de Maria Vicêncio diante da estátua do velho, mas sim receio de que a herança deixada pelo homem à neta se realize tão rapidamente.

Além disso, a instauração do ambiente de incerteza está sempre relacionada com as características do Vô Vicêncio na neta: ora é sua forma de caminhar, ora é sua maneira de fazer um objeto de barro. Apreendemos que as personagens envolvidas, mesmo que silenciosamente, sabem o que está acontecendo ali. Nesse sentido, a narrativa é encaminhada para a segurança, para a certeza e para a ausência de medo, o que afasta mais uma vez a ideia da presença de elementos do Realismo Fantástico ou Mágico, os quais possuem contornos outros, como já discutimos. Diante dos eventos presenciados, as personagens, apesar de lidarem com um ambiente de incerteza em um primeiro momento, encontram justificativas para as atitudes de Ponciá no substrato cultural em que estão inseridas, concebendo os acontecimentos como algo natural e possível.

Como analisamos em seções anteriores, o modo como Ponciá começou a caminhar quando criança também instala um ambiente de incerteza na narrativa, que é logo desfeito pelo pai, o qual convence a todos de que o que estava acontecendo com a filha era algo natural. As personagens que estão presentes tanto na cena da caminhada quanto na da estátua acabam por compartilhar do entendimento do pai de que aquilo que acontece com a menina é possível, já que esses eventos estão amparados por uma visão de animista mundo em que todas as coisas possuem também uma força que as mantêm em constante relação; o mesmo ocorre com o amuleto que ri e chora ao mesmo tempo, como o avô.

Sendo assim, a presença do Realismo Animista é marcada nesse momento pelo riso-choro que a estátua emitia de dentro do caixote em que foi colocada. Essa manifestação sobrenatural nos remete à face do animismo localizada em objetos, animais, plantas, etc., os quais podem incorporar ou possuir uma alma. No caso da narrativa, compreendemos que, além de lembrar Vô Vicêncio, a imagem de barro era agora a outra forma que a alma do avô ocupava.

Os fatos ocorridos com Ponciá sempre são questionados pela mãe que, apesar de ouvir os lamentos do avô no fundo do baú, ainda busca explicações para o ocorrido.

Porém quando o pai de Ponciá chega da terra dos brancos, Maria mostra a ele o trabalho da filha e esse reconhece imediatamente todas as características do pai e as dúvidas da mulher são desfeitas:

Os olhos, a boca, as costas encurvadinhas, a magreza, o bracinho cotoco, tudo era igual, igualzinho. A boca ensaiava sorrisos, mas no rosto, a expressão era de dor. Teve a sensação de que o homem-barro fosse rir e chorar como era feito 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. Voltou as costas à filha e, entre os dentes resmungou para a mulher que não sabia por que ela se assustava tanto. (EVARISTO, 2003, p. 19).

O pai de Ponciá, ao ver a imagem feita pela filha, reconhece nela todas as feições de seu pai; a estátua era tão parecida com Vô Vicêncio que até mesmo a boca encarnava os choros-riso do velho. No entanto, é importante destacar que, ao contrário de Maria, que queria dar fim à imagem, o pai não quis esconder a obra da filha; ele compreende prontamente o que estava acontecendo naquele momento. Seu posicionamento diante do evento convence a mulher de que não havia nada de estranho ou incomum na atitude de sua filha, já que Ponciá era aquela que estava destinada a receber a herança deixada pelo velho. Essa revelação que convence Maria de que aquilo é natural, a nosso ver, reside justamente na ideia de que o avô havia deixado para neta uma herança que, como sabemos, não está relacionada a dinheiro ou a propriedades, já que o velho não possuía nada de seu.

Nesse sentido, nossa hipótese reside no entendimento de que o estranhamento presente nessa e em outras personagens é logo desfeito pela presença de elementos do Realismo Animista. As personagens compartilham da compreensão de que os acontecimentos incomuns ou até mesmo sobrenaturais presentes na vida de Ponciá são fruto da presença do avô que já morreu. Ao longo do texto, Maria Vicêncio, pela voz da narradora, nos revela que a filha, que trabalhava o barro com maestria, não fazia isso sozinha, “ela reconhecia, perfeitamente qual era a sua obra e qual era a de Ponciá. Tinha a impressão de que a filha não trabalhava sozinha, algum dom misterioso guiava as mãos da menina” (EVARISTO, 2003, p. 83). Como podemos ver, a mãe sabia que, para além da herança deixada pelo avô à neta, existia algo de misterioso na filha. Tal fato comprova nossa hipótese de que o estranhamento ou o medo sentido por Maria Vicêncio é logo

dissipado por uma explicação amparada na visão de mundo animista, já que as mãos da filha são guiadas por coisas misteriosas e esse dom não está relacionado a algo comum, mas sobrenatural, que é visto como natural pelas personagens.

Para essa inferência, estamos considerando que a narrativa de Conceição Evaristo está inserida em uma forma de se relacionar com as coisas no molde animista, que, além de ser um pensamento que “espiritualiza o mundo do objeto, dando [...] ao espírito uma habitação local” (GARUBA, 2012, p. 239-240), é também uma forma de compreender o mundo a partir da relação existente entre as coisas que o constituem. Em culturas como a bantú essa apreensão reside na ideia de que todas as coisas estão interligadas por uma força vital, que “faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa, segundo ensina, entre outros, Alassane Ndaw” (*apud* PADILHA, 1995, p. 10). Dessa maneira, nesse mundo em que tudo possui uma força que liga todas as coisas, a ideia de que o avô espiritualiza, ou seja, reside na estátua que o representa é algo possível, já que, além estarmos lidando com a face localizada do Realismo Animista, essa passagem concebe a relação que nossa cultura tem com culturas africanas que têm como visão de mundo a animista. Para Laura Padilha,

(...) morte não corta a comunicação com os vivos, já que, pelo primado da *força vital*, todos os seres interagem, portanto se comunicam. Tudo faz parte de uma mesma cadeia sintagmática, nada excluindo nada; a ordem dos vivos e a dos mortos se interpenetram, constituindo um universo significativo. (PADILHA, 1995, p. 38).

Para a estudiosa, em algumas culturas a relação entre vivos e mortos não é cortada com a morte, pois aquele que morreu não deixa de possuir sua força, e é a partir dela que aquele que fez a grande passagem se manifesta, como no caso da narrativa de Evaristo. Em um primeiro momento, o avô de Ponciá, que fez a grande viagem há muito tempo, se manifesta a partir do amuleto criado pela neta; sua força é expressa pelo riso-choro que a imagem emite. Tal afirmação corrobora nosso entendimento de que *Ponciá Vicêncio*, assim como *O alegre canto da perdiz*, traz para o cenário literário a estética do Realismo Animista. É importante ressaltar que as características apresentadas até o momento estão também em consonância com o Realismo Maravilhoso, porém optamos por nomear esses eventos como fruto de uma estética animista por acreditarmos, assim como outros autores,

que essa é a abordagem mais propícia para designar os eventos insólitos presentes em África.

Tomaremos, a título de exemplificação, outra passagem em que a face localizada do animista também é verificada agora por outra personagem. A sensação de que Ponciá trazia consigo alguém mais é percebida por seu companheiro. Devemos destacar, antes de avançarmos que, quando Ponciá muda para a cidade, acaba deixando seu amuleto na casa de sua mãe; portanto, reconhecemos que o avô, num primeiro momento, não acompanha a neta nessa viagem. Porém, durante uma de suas ausências, descrita pela narradora como uma sensação de vazio na cabeça, que aparta a personagem de si, seu companheiro, ao observá-la, constata que a esposa estava doente. Mas essa doença, no entanto, é vista por ele como espiritual e não física. Quando conheceu esse homem, Ponciá ainda não convivía com a constância de suas ausências, mas ele já percebia sinais de que algo era diferente na moça:

Ele gostava da tenacidade dela, de seu olhar adiante. Era uma mulher sozinha e muito mais forte que ele. Era de uma pessoa assim que ele precisava. [...] Ela, entretanto, figurava ser dona dos sonhos, parecia morar em outro lugar, às vezes, era como se o espírito dela fugisse e ficasse só o corpo. Ele respeitava, tinha medo. Não indagava nada. (EVARISTO, 2003, p. 65).

O marido de Ponciá tinha, assim como sua mãe, medo das reações da moça, mas, assim como Maria Vicêncio, também encontra uma explicação para o estado da mulher constatando posteriormente que a moça sofria de encosto. Após agredir a esposa mais uma vez e ver o sangue escorrer por sua boca, esse homem sente remorso pelo feito e muda de atitude com ela. Antes de avançarmos nas questões relativas ao Realismo Animista, devemos salientar que reconhecemos a discussão proposta pela autora em relação à violência de gênero e suas consequências; no entanto, apesar de esse tema ser de grande importância para os Estudos Literários, não é foco do nosso trabalho; logo, o trecho que será reproduzido abaixo tem como objetivo discutir como o homem de Ponciá vê as ausências da mulher:

O homem de Ponciá Vicêncio cutucou de mansinho o ombro dela e lhe acenou com a canequinha de café. [...] Ela olhou para ele assustada, fazendo menção de se levantar. O homem impediu-a, tocando agora de leve no seu rosto. Ela teve um ligeiro tremor de medo. Ele iria bater-lhe

novamente? Arregalou os olhos, curvou o corpo à espera de pancadas. Ele com um carinho desajeitado, tentou levantar-lhe a cabeça, o que fez com que ela se curvasse mais ainda. Sentiu remorsos por já ter batido na mulher tantas vezes. Não, ela não ficava assim longe, assim lerda por preguiça. Estava doente, muito doente. Algum encosto bravo feito por alguém. (EVARISTO, 2003, p. 110).

Esse homem busca elucidar a “lerdeza” da esposa: primeiro acreditava que a mulher fosse preguiçosa, por isso acaba por agredi-la; posteriormente, ao ver o medo nos olhos dela, ele compreende que ela estava longe, ausente por outros motivos e sua justificativa reside justamente no inconsciente que compartilhamos com outras culturas. Para ele, Ponciá sofria de encosto, ou seja, da presença de um espírito que tinha o poder de deixar a mulher naquele estado. A explicação do marido se ampara na concepção de que os mortos podem influenciar os vivos. Tal acontecimento colabora para nosso entendimento de que as obras analisadas lidam com o sobrenatural de maneira diferente, já que aquilo que é sobrenatural e que poderia causar medo ou desconfiança acaba sendo aquilo que justifica um estado mental ou físico. Apesar do medo sentido pelo marido, inicialmente, percebemos que ele logo é desfeito por essa explicação.

Como vimos até aqui, Ponciá, desde pequena, já demonstrava em seu modo de ser a presença espiritual do avô, a qual reconhecemos em sua maneira de caminhar e de agir. No entanto, ela não sabia o quanto isso era marcante. Ao se mudar para a cidade, a personagem, além de buscar por melhores condições de vida, busca por si, por compreender um passado que não viveu, já que sua vida era feita de lembranças e de uma tentativa incessante de recordar o não vivido. Percebemos que, ao longo da narrativa, essa personagem que tinha vários sonhos vai se tornando ausente, ao mesmo tempo em que se afasta da realidade que a cerca. Ponciá busca por respostas e se questiona:

[...] o que acontecera com os sonhos tão certos de uma vida melhor? Não eram somente sonhos, eram certezas! Certezas que haviam sido esvaziadas no momento em que perdera o contato com os seus. E agora feito morta-viva, vivia. (EVARISTO, 2003, p. 33).

Ele acreditava que seus sonhos tinham perdido o sentido quando ela deixou seus entes queridos para traz. Segundo Nei Lopes, na tradição bantú “uma pessoa não pode separar-se da religião de seu grupo, pois se proceder assim, estará divorciada de suas raízes, de seus fundamentos, de seu contexto de segurança, de suas relações de parentesco

e de todo o seu grupo de existência” (LOPES, 2005, p. 27). Apesar de não haver referência a uma religião, o afastamento de Ponciá de sua terra natal representa, a nosso ver, a perda do contato com suas raízes ancestrais, o que torna sua vida insegura, esvaziada; por isso ela não consegue continuar sua busca por melhores condições de existir. Devemos destacar que as ausências enfrentadas pela personagem, ao longo da narrativa, não são entendidas como um esvaziamento de si, mas como uma tentativa de preencher-se de passado para compreender os rastros deixados no tecido roto da memória dos seus e de si mesma. Dessa forma, ao perder contato com seus entes, espacial e espiritualmente, Ponciá se ausenta em busca dos fios deixados pela memória, os quais marcam sua existência enquanto afrodescendente.

Percorremos o texto analiticamente e acreditamos que a busca empreendida por Ponciá pelo passado e pela herança do avô não poderia ser feita apenas por ela, já que quando a moça vai para cidade e deixa seus familiares, o barro e o amuleto-avô, ela perde, de certa maneira, seu contexto de confiança e a busca se torna solitária. Durante a leitura, entendemos que existe uma rede de personagens que conhecem a história da herança e para, além disso, elas entendem que as manifestações incomuns vividas por Ponciá são esperadas devido à relação que a moça tem com seu avô. Essa rede é formada pela mãe, pelo pai, por Luandi e pela madrinha; ela (rede) é a guardiã desse segredo, pois todos eles sabiam que herança era essa. Em vários momentos da narrativa, lemos resmungos, cochichos e silenciamentos advindos dessas personagens em relação a esse mistério, o que comprova nosso apontamento, já que apenas cochichamos ou resmungamos aquilo que sabemos, mas queremos esconder.

No entanto, essa rede não se tece sozinha. Apesar de terem ciência dos contornos que envolvem a herança, essas personagens, na nossa concepção, são organizadas pela guardiã da tradição desta Vila: Nêngua Kainda. É ela, com suas mãos habilidosas, tais como a de um pescador a tecer sua rede, quem tece a vida dessas personagens. Em outro momento, ela os lançará ao rio que é a vida de Ponciá, no interesse de desvendar todos os mistérios que envolvem essa herança. Nêngua é “como uma palmeira seca” (EVARISTO, 2003, p. 59), cuja “[...] arte de viver está na ductilidade [...] que se molda [...] ao sabor das chicotadas do vento que resiste aos duros embates da vida” (CHIZIANE, 2018, p. 195), ao mesmo tempo em que lê o futuro, cura os doentes e desvenda mistérios.

Reconhecemos, assim, que Nêngua é aquela que manipula, observa e envia, a partir da leitura do tempo, essas personagens que são as guardiãs do segredo-herança. Consideraremos o deslocamento da mãe, de Luandi e da própria Ponciá como fruto da manipulação temporal organizada por Kainda, já que o pai morre e a madrinha não aparece mais ao longo do texto. Vejamos como isso se relaciona com nossa hipótese de que o Realismo Animista é a estética escolhida pela autora para incluir eventos sobrenaturais à sua narrativa.

Consideramos essa personagem uma operadora eficaz do texto, visto que ela, assim como quem escreve, molda, esconde e direciona o leitor para a revelação do mistério que permeia a narrativa, ou seja, a herança do avô. Para isso, analisaremos três momentos em que observamos a forma como Nêngua Kainda ordena a vida dessas personagens para a revelação. O primeiro momento refere-se ao retorno de Ponciá à Vila Vicêncio e o encontro com a velha; já o segundo diz respeito à chegada de Luandi à Vila, após ter ido para cidade, e seu reencontro com Nêngua; e por fim o terceiro e último segmento tratará da manipulação do tempo orquestrada por Kainda na vida de Maria Vicêncio. Esses fragmentos demonstram, a nosso ver, como a ancestralidade, relacionada à presença de Nêngua, é o fio condutor para nossa compreensão de que a forma como as personagens veem e concebem o mundo está amparada pelo Realismo Animista, já que o mistério que ronda a narrativa não é compreendido pelos envolvidos como incomum, mas sim com algo possível.

No entrelaçar dos fatos, todos acabam por se desconectar daquele laço que inicialmente os unia. Aquela família já não era mais a mesma após a mudança de Ponciá e de Luandi. Aos poucos, a casa, que antes era cheia de afeto, vai ficando vazia, já que Maria, depois da ida dos filhos, decide andar pela Vila Vicêncio retornando uma vez ou outra à casa na esperança de encontrar um dos seus. Na busca por se conectar com seus ancestrais, Ponciá retorna à Vila em que viveu grande parte de sua vida. Ao chegar, encontra uma casa vazia de vivos, mas cheia de lembranças:

Na noite que aconteceu o regresso, Ponciá Vicêncio não dormiu. Viveu o tempo em que era tomada pela ausência e quando retomou a si, ficou apenas deitada escutando. Escutou na cozinha os passos dos seus, sentiu o cheiro de café fresco e de broa de fubá, feitos pela mãe [...] Escutou as toadas que o pai cantava. Escutou os galos cantando na madrugada, no galinheiro vazio. 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).

O retorno de Ponciá é marcado pela lembrança do tempo em que viveu naquele local. Mas o que nos interessa é a noite que essa personagem passa na antiga casa. Como sabemos, o ambiente noturno é marcado pela penumbra, o que torna a visão menos apurada; para nos orientarmos é necessário utilizar outros sentidos. Observe que Ponciá, após uma de suas ausências, que a torna alheia a si mesma, escuta pela casa os passos, o barulho da mãe, do pai, do irmão e do homem-barro. Percebemos que a narradora utiliza o verbo escutar em detrimento de ouvir, já que ouvir está relacionado semanticamente à ação de utilizar a audição, enquanto o sentido de escutar, para além da questão de ouvir, está relacionado à atenção.

Ao repetir esse verbo, a narradora cria, a nosso ver, no leitor, o entendimento de que aquele momento é real. Apesar de sabermos que nem a mãe nem Luandi estavam na casa, inferimos que a utilização repetitiva desse verbo tem o objetivo de tornar aquele acontecimento naquele ambiente verossímil. Mais uma vez, os risos-choro são escutados pela casa e, aliada à marca linguística presente na repetição do verbo escutar, temos a presença sobrenatural do avô, que agora vive na estátua. Toda descrição desse momento encaminha para a incerteza, visto que temos a noite, o vazio sentido por Ponciá, além da ausência de seus familiares.

Contudo, a repetição do verbo escutar, aliada à presença do amuleto-avô, confere a esse momento a possibilidade de certeza. Sendo assim, todo aquele universo de seres que não estão ali se torna uma possibilidade. Tal posição se confirma se traçarmos um paralelo entre o relato maravilhoso e o animista: no maravilhoso temos a presença do real e do irreal na *marabilia*; já no animista podemos considerar que essas duas faces coexistem também, uma vez que o sobrenatural nesse caso foi incorporado à narrativa tornando-se natural, já que Ponciá não hesita diante daquilo que ocorreu em sua casa.

Como vimos, a chegada de Ponciá é marcada pelo reencontro com a estátua do avô, mas onde estavam os seus? Que herança era essa? Após essa noite, a moça decide levar o homenzinho de barro com ela, mas antes Ponciá encontrará com Nêngua Kainda que, como adivinha, lê o futuro da jovem:

A velha pousou a mão sobre a cabeça de Ponciá Vicêncio dizendo-lhe que, embora ela não tivesse encontrado a mãe e nem o irmão, ela não

estava sozinha. 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).

Notamos mais uma vez o aviso de que Ponciá não estava sozinha. Tal como sua mãe e seu marido, Nêngua sabia que a moça trazia consigo alguém. Na construção do texto, a figura de Nêngua assume “papéis, [que] não se separam, passando a se constituir na grande narradora, na curandeira, na conselheira, na arauto de sua comunidade”. (DIONÍSIO, 2013, p. 61), guiando de forma habilidosa a vida de Ponciá, ao alertar a moça da chegada da herança. Kainda, ao se configurar como a porta-voz do passado ancestral afrodescendente, tem o poder de atribuir a Ponciá a oportunidade de escolha, de ir ou ficar. Apesar de dar o aval a ela, para que pudesse seguir a vida, reconhecemos que Nêngua Kainda orchestra a vida de outras personagens em função da misteriosa herança. A partir do jogo de ir e vir, Ponciá e outras personagens são encaminhadas para a revelação e seu irmão Luandi é o próximo que será chamado para esta missão.

Antes de seguir o emaranhado de linhas interpretativas criadas por Nêngua Kainda em relação à herança, devemos destacar que, quando Ponciá retorna da vila, ela adquire uma coceira nas mãos que exalava cheiro de barro; nessa mesma cena a moça buscava pelo sentido da vida, já que ela havia perdido contato com os seus que estavam vivos e por consequência com seus mortos também. Então, Ponciá decide pegar o homem-barro que havia trago da Vila e descobre de onde vinha aquele cheiro:

Cheirou o trabalho, era o mesmo odor da mão. Ah! Então, era isso! Era Vô Vicêncio que tinha deixado aquele cheiro. Era Vô Vicêncio aquele odor de barro! [...] Ela beijou respeitosamente a estátua sentindo uma palpável saudade do barro. [...] Ouviu murmúrios, lamentos e risos... Era Vô Vicêncio. Apurou os ouvidos e respirou fundo. Não, ela não tinha perdido o contato com os mortos. E era sinal de que encontraria a sua mãe e seu irmão vivos. (EVARISTO, 2003, p. 74-75).

O odor deixado pela imagem de Vô Vicêncio, os lamentos e a coceira são ocasionados pela presença do amuleto. Nesse sentido, compreendemos que no desenrolar da narrativa alguns elementos do Realismo Animista vão sendo incorporados ao texto de maneira a tornar o mistério em relação à herança o mais natural possível. Esses elementos também têm a função de tornar aquilo que é incomum em algo comum. O sobrenatural,

dessa forma, passa a pertencer à ordem do real⁵ dentro de uma mira animista. Nesse cenário, o evento insólito explicitado na ausência de contato com os mortos, sentido pela personagem, é dissipado justamente pela presença do amuleto; ele traz a resposta para esse anseio demonstrando, assim, como os elementos do relato animista são incorporados à narrativa de forma a tornar o que é sobrenatural em natural.

Tal como Nêngua diz, Ponciá não estava sozinha. Fazendo seu papel de adivinha, essa senhora

(...) possui o poder mágico de penetrar na interação vital, ligando-se a variedade de ações que atuam na comunidade, podendo alterá-las ou fortalecê-las. A adivinhação é uma necessidade para o bom funcionamento da interação vital. É colaborador do Ser Supremo na harmonização da criação. [Ela] pode ser considerad[a] um[a] sacerdot[iza] intermediári[a] entre os dois mundos. (MALANDRINO, 2010, p. 110).

A partir desse excerto, podemos concluir que Nêngua Kainda, assim como um adivinho da tradição, tem capacidade de lidar com as forças vitais presentes em sua comunidade. Ao advertir Ponciá de que ela não poderia fugir da herança do avô, ela interfere na vida da moça de maneira a alertá-la sobre o que está por vir. No intuito de manter a ordem das coisas e fazer cumprir a herança, essa adivinha, a partir da leitura do tempo, convoca outras personagens para auxiliarem Ponciá na busca por esse segredo. É nesse momento que Luandi, ao visitar a Vila, encontrará com Kainda e receberá as devidas instruções em relação à herança:

A mulher sempre muito 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 apresentava diante dela. Nêngua Kainda falava a língua que só os mais velhos entendiam, abençoou Luandi. Falou que a mãe do rapaz estava viva e que eles se encontrariam um dia. Falou de Ponciá Vicêncio também. A irmã estava na cidade, não muito longe dele. Carecia de encontrá-la urgente, acolhê-la antes que a herança se fizesse presente. (EVARISTO, 2003, p. 95-96).

Essa mulher é uma personagem importante para nossa análise, já que ela trabalha para o desvelamento do mistério. Ao enviar Luandi de volta para cidade, Nêngua deseja

⁵ Devemos salientar que não ignoramos as implicações existentes na designação da palavra real, porém ela está sendo utilizada por nós de maneira genérica, em oposição àquilo que é irreal.

proteger Ponciá das possíveis implicações da herança; como um dos guardiões desse segredo, o irmão deverá aguardar a mãe. Maria Vicêncio, assim como Luandi, também segue os preceitos de Kainda, porém, para além da herança, essa mãe compartilha de outros segredos com Nêngua Kainda. Observamos que o movimento realizado por Maria Vicêncio, indo e vindo de sua casa vazia, visitando os parentes e revendo os trabalhos de barro dela e da filha, oferece a nós leitores a oportunidade de conhecermos essa mulher para, posteriormente, entendermos o porquê de Maria desde sempre temer a presença do avô junto à filha. Vejamos os movimentos realizados por essa mãe:

O rito de ir e vir já havia sido cumprido algumas vezes. No primeiro retorno não obteve sinais de nada, mas, quando voltou pela segunda vez, colheu notícias da filha. Nêngua Kainda falou dela. Ao regressar pela terceira vez, a Velha Nêngua falou do filho e entregou o endereço que Luandi José Vicêncio tinha deixado. Ela pensou, então, que já estivesse pronta, entendeu que já era a hora de ir buscar os filhos, mas foi advertida que o tempo não havia desenhado ainda o encontro dos três. (EVARISTO, 2003, p. 108-109).

Maria, ao retornar à Vila, vai colhendo notícias de seus filhos; no entanto, essa não tem autonomia para decidir o momento certo de encontrar a filha; mais uma vez é Nêngua Kainda que decidirá quando isso acontecerá. Essa senhora manipula e projeta essa personagem a partir da leitura do tempo. Percebemos que para desfazer o mistério ou o grande segredo é indispensável a presença dos três: Ponciá, Luandi e Maria Vicêncio. Nesse sentido, é necessário restabelecer primeiro o contato e os laços com o mundo dos vivos, já que a relação com o mundo dos mortos já estava feita pela presença do amuleto-avô. Assim, “Nêngua Kainda (A Grande Mãe d’agua, em quincongô)” (LOPES, *apud* DIONÍSIO, 2013, p. 61) se torna efetivamente, a nosso ver, aquela que liga os dois mundos, aquela que estabelece, através da leitura do tempo, o encontro de Luandi e sua mãe com Ponciá e sua ancestralidade.

Reconhecemos que a referência a elementos presentes em algumas culturas africanas, como a consulta aos ancestrais, aos curandeiros e aos adivinhos nessa e em outras obras de Conceição Evaristo se coloca como rastros de um passado-presente. Conceitualmente, a ideia de rastro contribui para nosso entendimento de que a estética do Realismo Animista é a mais propícia para designar os eventos insólitos presentes na

narrativa, pois esse conceito nos oferece subsídio para pensar as marcas deixadas pelas culturas africanas no nosso país. Entendemos rastro

(...) por sua complexidade paradoxal: a presença de uma ausência e ausência de uma presença, o rastro somente existe em razão de sua fragilidade: ele é rastro porque sempre ameaçado de ser apagado ou de ser mais reconhecido como signo de algo que assinala. [...] “rastros” remete à questão da manutenção ou do apagamento do passado, isto é, à vontade de deixar marcas. (GAGNEBIN, 2012, p. 29).

De maneira não sutil, os eventos insólitos, interpretados aqui como animistas, vão sendo incorporados à narrativa e, muitas das vezes, revelam rastros de um tempo outro, de uma cultura que se transformou no encontro com o colonizador. Na ocasião em que Ponciá sente que não perdeu contato com seus mortos, devido ao amuleto-avô, temos a presença de uma ausência, já que, como sabemos, o avô não pertencia mais ao mundo dos vivos, mas ele é um rastro deixado pelos processos de colonização e escravização; esse homem que chorava e ria, que assassinou a mulher e depois cortou o braço, no intuito de morrer, é, de certa maneira, o retrato de um passado cruel que deve ser lembrado e insistentemente ele é a memória de um tempo que não quer se deixar apagar. Dessa maneira, compreendemos que a presença do Realismo Animista na obra de Conceição Evaristo também corrobora para o dessilenciamento desse período traumático que ainda está presente no nosso cotidiano.

Essa afirmação toma forma se encaminharmos para a análise da manifestação do segredo herança. Vejamos: nos dias que antecederam a ida de Maria para cidade, Ponciá “estava muito perturbada” (EVARISTO, 2003, p. 123), queria o barro e o rio. Até esse momento Ponciá era observada por seu marido e pelos vizinhos da favela, que acabam por aconselhar o homem a interná-la em hospital, porém “ele não queria, embora, muitas vezes, pensasse que ela estivesse mesmo doente. Sabia, porém, que Ponciá Vicêncio precisava apenas de viver os seus mistérios, cumprir o seu destino” (EVARISTO, 2003, p. 123). Observamos mais uma vez que a narrativa se estrutura, para além de outras questões, na ideia de que existia um mistério que deveria ser resolvido e que o destino de Ponciá era esse.

Enquanto Ponciá desejava retornar à Vila e encontrar-se novamente com o rio, Maria Vicêncio sentia que já “era hora de encontrar a filha e levá-la novamente ao rio”.

(EVARISTO, 2003, p. 127). A mãe tinha o desejo de que a filha voltasse para ela, mas isso não era possível, já que Ponciá nunca lhe pertenceu:

A filha nunca lhe coube, nem no tempo em que estava prenhe dela. Maria Vicêncio se lembrou do primeiro sinal recebido que a menina não era de sua pertença. Fez do acontecimento um assunto calado, guardado só para si. Nem para o seu homem falou, só para Nêgua Kainda, aquela que de tudo sabia, mesmo se não lhe dissessem nada. [...] Uma manhã, Maria Vicêncio acordou ouvindo choro de criança. Apurou os ouvidos. E na atenção da escuta, o susto. O choro vinha de dentro dela. A criança chorava no interior de seu ventre. Alisou a barriga acarinhando a filha que aí cumpria o tempo de ser, sentiu movimentos e soluços. [...] Caminhou intuitivamente para o rio e à medida que adentrava nas águas, a dor experimentada pela filha se fazia ouvir de uma maneira mais calma. Ponciá Vicêncio chorou três dias seguidos na barriga da mãe. (EVARISTO, 2003, p. 128-129).

A mãe, ao escutar seu rebento chorar em seu ventre, não se assusta. Apesar de fazer desse assunto algo silencioso, tal façanha não parece estranha ou mesmo incomum, já que faz sentido no interior da obra e nos mostra a presença de eventos insólitos que são encarados pelas personagens como comuns. No nosso entendimento, há uma intercalação desses eventos, tais como o riso-choro do amuleto-avô, o caminhar repetido, ou até mesmo as ausências de Ponciá, que fazem com que esse e outros momentos sejam percebidos como naturais. A utilização da estética do Realismo Animista possibilita a inserção de elementos considerados sobrenaturais, incomuns ou estranhos, pela ótica ocidental, os quais são encarados como naturais. Dessa maneira, Maria, que em um primeiro momento hesitou, sabia que a filha era diferente. O que a mãe de Ponciá tinha talvez não fosse medo, mas um receio de que a herança do avô se manifestasse muito cedo em sua filha.

Essa lembrança emerge apenas ao final da narrativa, desfazendo, assim, qualquer insegurança criada pelas reações da mãe. É nesse desfecho também que o leitor confirmará que Ponciá nunca soube desse ou de outros mistérios que envolviam sua vida; a mãe nunca a contou que “suas lágrimas [...] [foram] misturadas às águas placentárias” (EVARISTO, 2003, p. 129). Vemos que o rio, aquele mesmo que oferece o barro para Ponciá fazer a estátua do avô, que dá de beber à “cobra celeste” do início da narrativa, é o mesmo que faz aquele bebê parar de chorar no ventre da mãe. Ponciá, como filha das

águas, precisava retornar a elas para se reconstruir, mas isso apenas será possível a partir da revelação do mistério que ronda a herança de Vô Vicêncio.

Notamos que todos aqueles convocados por Nêngua encontraram com Ponciá para juntos presenciarem a herança; enquanto guardiões do segredo, Maria e Luandi presenciam Ponciá se transformar em múltiplas e a herança se cumprir:

Por alguns momentos, outras faces não só a de Vô Vicêncio, visitaram o rosto de Ponciá. A mãe reconheceu todas, mesmo aquelas que chegavam de um outro tempo-espaço. Lá estava a sua menina única e múltipla. Maria Vicêncio se alegrou, o tempo de reconduzir a filha à casa, à beira do rio estava acontecendo. (EVARISTO, 2003, p. 129).

Como uma guardiã, Maria é aquela que conduzirá a filha ao seu destino. A nosso ver, esse destino se relaciona diretamente com a herança deixada pelo avô a Ponciá. Quando a mãe vê no rosto da filha todos os rostos conhecidos, ela está vendo a ancestralidade que é incorporada pela menina. Ponciá é a metáfora do sofrimento da população negra dispersa pelo mundo; ela é rastro de um tempo de sofrimento e de dor, mas também de luta; ela é “herdeira de uma história tão sofrida”. Nesse sentido, o mistério em relação à herança deixada pelo avô é desfeito no momento em que Luandi e Maria Vicêncio presenciam Ponciá rir e chorar, “enquanto seu corpo estremecia num choro doloroso e confuso” (EVARISTO, 2003, p. 130).

Na última cena, tudo aquilo que Nêngua Kainda, “mais uma vez, viu e previu” (EVARISTO, 2003, p.118) se realizou; Ponciá não pode fugir do seu destino, e na estação de trem

(...) seus passos em roda se faziam ligeiramente mais rápidos então, sem contudo se descuidar das mãos. Andava como se quisesse emendar um tempo ao outro, seguia agarrando tudo, o passado-presente-e-o-que-há-de-vir. E do tempo lembrado e esquecido de Ponciá Vicêncio, uma imagem se presentificava pela força do peso do vestígio: Vô Vicêncio. (EVARISTO, 2003, p. 132).

A partir da descrição desse último momento, realizada pela narradora, confirmamos que desde o início a presença do avô junto a neta nos revela uma estética que se ampara no Realismo Animista que é, por sua vez, assim como a herança de Ponciá, vestígio de outro tempo, mas também de nossa ancestralidade africana que, de maneira geral, concebe o mundo pela relação que as coisas que o compõem têm umas com as outras. Dessa forma,

compreendemos que a herança pode ser entendida como a capacidade de receber ou de incorporar os espíritos dos ancestrais, aqueles que viveram a escravidão e poderiam revelar esse passado. A incorporação de elementos do Realismo Animista nos revela o tempo da ancestralidade, já que o que existe ali está baseado no que Henrique Abranches chama de “poder dos antepassados”. (ABRANCHES, s. d., s. p.).

Esse poder dos antepassados se mostra como vestígio de uma compreensão de mundo que se transformou pelo encontro de culturas. Ao ser ressignificado e incorporado na obra de Conceição Evaristo, assim como na de Paulina Chiziane, observa-se que o animismo nessas obras, para além de uma crença que anima as coisas, é uma maneira de lidar com o passado colonial e escravista, já que no momento em que Ponciá recebe a herança do avô ela se torna “elo e herança de uma memória reencontrada pelos seus” (EVARISTO, 2003, p. 132). Essa herança, que é representativa, a nosso ver, de uma ótica animista, que encanta a estátua de barro, que faz o caminhar repetido do avô, que permite um feto chorar no ventre da mãe, é aquela que une passado e presente. Na hibridez que o tempo da colonização e da escravidão proporcionou, Ponciá representa para nós mulheres e homens negros a memória que “não se perder[á] jamais” (EVARISTO, 2003, p. 132).

3.2.2 Que faço eu na tua estrada?

A tentativa de eliminá-los [os curandeiros] fracassou, porque [eles] fornecem respostas etnoculturais às questões que ultrapassam a compreensão humana.

Paulina Chiziane

Moyo é uma pedra basilar de muitas vidas.

Paulina Chiziane

Iniciamos este subcapítulo a partir das discussões presentes no livro *Ngoma Yethu: o curandeiro e o novo testamento* (2018), escrito por Paulina Chiziane, em coautoria com Mariana Martins, uma curandeira da tradição de seu país, que nos traz um debate acerca dos choques existentes entre as religiões de matriz africana em Moçambique e o catolicismo trazido pelo colonizador. Ao longo do texto nos deparamos com os conflitos

existentes entre essas duas manifestações religiosas e a tentativa de apagar as referências que não são católicas em seu país. O que nos interessa neste momento é justamente a ideia de apagamento orquestrada, segundo as autoras, pelo poder colonial.

Como vimos, a herança dada a Ponciá por Vô Vicêncio reside justamente nesse processo de apagamento. A moça, ao se tornar múltipla, encena os rastros deixados pelo passado colonial e escravista. A todo tempo estamos lidando com processos de silenciamento cultural. Percebemos durante as análises realizadas até o momento que o que restou da compreensão de mundo animista na vida das personagens foi um inconsciente que permite entender as manifestações insólitas como comuns. Como vimos anteriormente, Ponciá, ao encarnar Vô Vicêncio e outros ancestrais, tem a possibilidade de fazer emergir um passado traumático que deve ser revisitado e questionado, já que essa é uma das maneiras de lidarmos com os rastros deixados pela escravidão e pela colonização no seu cotidiano. Quando essa personagem recebe a herança, ela se torna repositório de uma memória que não poderá ser esquecida; dessa maneira, Ponciá Vicêncio oferece a nós leitores a oportunidade de lidar com apagamentos históricos orquestrados por várias instituições de poder, tais como a Igreja, o Estado e a Ciência.

Nessa perspectiva, Paulina Chiziane e Mariana Martins, ao trazerem para a contemporaneidade o confronto existente entre diferentes maneiras de ver o mundo, nos possibilitam questionar o lugar das manifestações sobrenaturais ou mágicas entendidas, muitas das vezes, como incomuns em nosso cotidiano. A partir desse estudo que nos apresenta a figura do curandeiro e suas práticas, entendemos como a *marabilia* está incorporada na *realia* em Moçambique. Por consequência, ao lermos a obra de Conceição Evaristo e nos depararmos com Ponciá, que sofria nitidamente de uma possessão espiritual, pois a presença do avô morto junto a ela era percebida desde muito cedo, podemos dizer que na obra da escritora mineira o real e o maravilhoso ocupam o mesmo espaço.

De acordo com Chiziane e Martins,

(...) muitos são os antropólogos e teólogos africanos e europeus que se debruçaram no estudo das questões da possessão, espíritos e medicina tradicional, mas todos eles interpretaram a realidade africana com olhos europeus. Classificaram as crenças africanas como pagãs e religiões sem profetismo em que só se adoram os antepassados; nunca mencionaram a existência de profetas africanos; etiquetaram o curandeirismo como diabólico, assumindo, de forma consciente ou

inconsciente, os ideais da Inquisição na defesa da fé cristã. Classificaram, sem dialogar e sem compreender as origens e a função social e espiritual dos curandeiros. (CHIZIANE; MARTINS, 2018, p. 39).

Devemos saber que “objetivo do discurso colonial é representar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer um sistema de administração e instrução” (BHABHA, 2005, p. 111). Não diferente disso, a igreja também concebe as práticas religiosas dos colonizados como algo que compõe esse “tipo degenerado”, o que produz naquele que foi colonizado uma visão dicotômica de suas origens. Diante desse excerto, concluímos que a incerteza criada, inicialmente, pelas atitudes de Ponciá, é também um produto do encontro com o colonizador, que classifica, muitas das vezes, a crença do colonizado a partir de sua própria visão de mundo. Esse sujeito afro-brasileiro, assim como o

(...) sujeito moçambicano contemporâneo se encontra então em um mundo fragmentado, decorrente de um momento histórico dinâmico entre o tradicional e o moderno, a ancestralidade africana e a cultura europeia, entre a dependência política e a autonomia, submissão e liberdade, etc. (CASTRO, 2016, p. 33).

Quando Maria Vicêncio se sente desconfortável com as atitudes de sua filha, de certa forma essa sensação representa ainda o confronto entre visões de mundo distintas. Apesar de não termos referência à religião das personagens do romance, sabemos que a Vila recebia missões católicas, ocasiões em que os padres batizavam as pessoas, casavam os casais e confessavam os pecadores, ao mesmo tempo em que temos uma crença que se ampara em outras raízes, e pode ser notada pela presença de Oxumarê, a cobra celeste que “desenha o arco-íris no céu para estancar a chuva” (PRANDI, 2001, p. 224).

Devemos observar que tanto Paulina Chiziane quanto Conceição Evaristo, em suas obras, fazem emergir o encontro de culturas díspares e no momento em que elas incluem em suas narrativas figuras como a do curandeiro, do adivinho ou do feiticeiro, desmistificam e afastam dessas figuras a ideia de que sejam diabólicas tornando-as parte de um construto sociocultural híbrido. São justamente essas figuras retratadas pelas autoras que desvelam os segredos e mistérios das narrativas. Vimos que em *Ponciá Vicêncio*, Nêngua Kainda é adivinha, ao mesmo tempo em que é guia de todos na busca pela herança deixada por Vô Vicêncio, que é o grande segredo da narrativa.

Já em *O alegre canto da perdiz*, o segredo que ronda a vida de Maria das Dores é mais sutil e está diretamente relacionado com as escolhas feitas por Delfina. Vemos que, assim como no romance de Conceição Evaristo, no de Paulina Chiziane há a figura do guia espiritual que, mesmo de forma indireta, nos auxilia na compreensão não apenas do segredo em torno da vida dessa personagem, mas também no entendimento dos dispositivos operados pelo colonizador que precisam ser desaprendidos para que a colonização desabite nossas mentes. Moyo e Simba são esses guias.

Antes de atravessarmos o rio, que é a vida dessas personagens, devemos salientar nossa consciência de que o Estudo Comparado se dá também pela necessidade de se comparar pela diferença e ter a oportunidade de colocar frente a frente dois textos contemporâneos, com abordagens diferentes, de duas autoras negras de países distintos. Então, esse demonstra ser um campo propício tanto para aproximações pela semelhança quanto pela diferença, já que, apesar das relações históricas e culturais entre Brasil e Moçambique, não devemos descartar as implicações existentes que os diferenciam quanto à colonização, à escravidão e a outros fatores socioculturais. Sendo assim, essa seção tratará justamente da diferença. Vamos discutir como a presença de Moyo e, em segundo plano, a de Simba, influencia indiretamente a vida das personagens do romance. Essa influência na obra de Evaristo é mais direta, já que Nêngua está em contato direto com Ponciá.

Não perderemos de vista a ideia de que algumas personagens da obra de Chiziane possuem uma vida de sobressaltos, pois Delfina, a mulher “dos contrastes, dos conflitos, das confusões e contradições” (CHIZIANE, 2018, p. 170) faz, durante todo o romance, o papel daquela que desagrada os ancestrais.

Acreditamos que essa seja uma maneira de fazer emergir as tramas orquestradas por Moyo e Simba, as quais compõem, de certa forma, uma estética animista. Tal proposta talvez nos prove que, de certo modo, o colonialismo em partes fracassou, se pensarmos a partir da resistência imposta pelo inconsciente animista, já que ele (o colonialismo) não ofereceu respostas para “(...) questões que ultrapassam a compreensão humana” (CHIZIANE; MARTINS, 2018, p. 39).

Em *Ponciá Vicêncio*, Nêngua é a responsável por tecer uma rede de personagens, as quais representam, em nossa análise, as guardiãs da herança deixada por Vô Vicêncio. Essa figura envia de forma ordenada Luandi e, posteriormente, Maria Vicêncio para

cidade, no interesse de fazer com que tudo em seu tempo esteja organizado para a manifestação do segredo-herança. Mãe e filho deveriam estar presentes nesse momento para que pudessem, enquanto guardiões, auxiliar Ponciá nesse encontro que é projetado a partir do Realismo Animista. Essa rede familiar possui laços fortes e, mesmo que dispersos por lugares diferentes, não são desfeitos, já que sempre um está pensando no outro e Ponciá sempre reclama da ausência do contato com seus entes.

O mesmo não ocorre em *O alegre canto da perdiz*. A família nesse romance “tem peso de vento, é leve e esvoaça” (CHIZIANE, 2018, p. 281). Maria das Dores tinha outros irmãos: Zezinho, negro como ela, era filho de José dos Montes, assim como Maria, Maria Jacinta e Luisinho eram mulatos e filhos do português Soares, que Delfina havia conquistado com a ajuda de Simba e seus feitiços. Como podemos ver, essa família era como uma “nuvem tecida de sangue de diferentes cores, formas e textura” (CHIZIANE, 2018, p. 281). Apesar de ser desfeita pelos desígnios de Delfina, vivia reunida até o nascimento de Maria Jacinta. Nesse núcleo, quem nos interessam são as figuras de José dos Montes e a da própria Delfina, já que esses pais são direta ou indiretamente responsáveis pelo destino de Maria das Dores. Como notamos anteriormente, eles acabam tornando a vida dela um caminho de sofrimentos, por negligenciarem as determinações dos ancestrais.

No capítulo que discutimos a relação entre o nome e aquele que é nomeado, constatamos que José dos Montes promete fazer todas as rezas e acender fogueiras para que sua filha tenha uma vida diferente da sua. Essa promessa não é cumprida, o que em uma visão de mundo animista desagrada aos ancestrais. Porém, antes de continuarmos est a análise, devemos salientar que José, casado com Delfina, já tinha sido avisado do destino que o aguardava, como guardião da filha, já que ele prometeu matar e morrer por ela. Esse pai sabia que se casasse com Delfina sua vida estaria destinada a percalços, pois essa mulher era a “sereia maligna” (CHIZIANE, 2018, p. 136) que transformaria a vida dele e a de sua filha. A revelação desse destino tem como porta-voz Moyo:

Homem baixinho. Rechonchudo. Que maneja os objetos mágicos com as mãos de uma artista, sem pressa, como se fosse seu todo tempo do mundo. Com varinhas mágicas rendilhando vidas e almas de gente que vem de todos os ângulos para depositar-lhe nos ouvidos as mais incríveis confidências. Sempre despenteado estilo rastafári. Um olhar que massaja de frescura qualquer coração em chamas. Um homem que

tem para todos um sorriso de menino, uma palavra de ternura. (CHIZIANE, 2018, p. 71).

O nome Moyo, muito semelhante à palavra *mooyo*, que pertence, segundo Nei Lopes (2005, p. 8), “ao grande complexo congo” e que significa ‘vida’, ‘energia vital’”, representa esse homem que, como um artista, manipula o tempo e a vida como se deles fosse o dono. Assim como Nêgua, a Grande Mãe d’água, essa personagem tem o dom de ler o futuro como um adivinho habilidoso, pois ele já sabia que a união entre Delfina e José dos Montes não daria certo. Para Lopes (2005, p. 38), “o adivinho utiliza técnicas aprendidas quando da iniciação, e o profeta exerce um dom recebido diretamente do mundo espiritual”. Diante dessa consideração, podemos dizer que Moyo, além de adivinho, é o profeta que tem o dom espiritual de ver o futuro. Como vemos, essas habilidades estão diretamente relacionadas a um substrato cultural africano que, de certa maneira, compreende o mundo pelas relações; o mundo espiritual não está dissociado da vida cotidiana e essas personagens nos ajudam a entender como as coisas se dão a partir dessa visão de mundo que estamos chamando de animista.

Avançando em nossa análise, certo dia, José, antes de se casar com Delfina, resolve visitar Moyo. Nessa passagem sabemos que os dois já se conheciam há muito tempo, pois Moyo por duas vezes havia devolvido a vida a José dos Montes: na primeira vez ele tinha sido picado por uma cobra e na segunda o rapaz tinha sido chicoteado por tentar fugir dos seus antigos senhores. De acordo com a narradora, “Moyo devolveu a sua vida, apenas por magia” (CHIZIANE, 2018, p. 72). O poder de ressuscitar os mortos atribuído a esse profeta não parece algo estranho; o aparato cultural no qual está alicerçada a obra de Chiziane, assim como a de Evaristo, nos oferece subsídios para pensar que a magia, os mortos, ou a leitura do futuro são possíveis, já que o que está sendo narrado faz parte dessa cultura. De acordo com Flávio Garcia,

[t]oda obra de ficção semiotiza alguma realidade que lhe é externa e da qual se apropria para estabelecer seu sistema de mundo possível, no qual se dá a diegese narrativa, pois defendemos a ideia de que qualquer discurso ficcional é, em certa medida, obrigatoriamente mimético, podendo variar seu grau de representação — perspectiva já desenvolvida por Paul Ricouer (2011). (GARCIA, 2015, p. 126).

Diante desse quadro, os eventos insólitos são compreendidos como naturais, por fazerem parte da realidade que a obra semiotiza. Sendo assim, trazer José dos Montes novamente à vida ou o fato de Ponciá ouvir risos-choro de uma estátua são ações possíveis. Retomemos a discussão deixada lá atrás para esta digressão. Moyo, ao ver José dos Montes, já sabia que ele estava apaixonado; então logo se inicia um diálogo entre os dois e o velho tem uma premonição:

[...]

- Eu amo essa mulher, Moyo.
 - Não se ama o desconhecido. Onde está ela?
 - Não sei, perdeu-se. Ajuda-me a procurá-la, Moyo!
 - Escuta a voz da experiência, rapaz. A escultura mais bela pode trazer no peito um ninho de vespas. [...]
- Moyo poisa os olhos no horizonte, concentra-se. A verdadeira predição não precisa de búzios nem conchas. É um radar captando sinais do futuro que emana das nuvens ou de outro planeta. Basta haver luz, do sol ou da lua.
- Vejo-a. É muito bela, muito linda, é aquela nuvem branca, não vês? E vem ao teu encontro, sorrindo, caminhando, descalça no campo de flores. Agora vejo-te ao lado dela, a tua imagem é branca, mas tem mudanças rápidas. Pareces um monte, um planalto, um abismo. Escureces como a tempestade dos séculos, és chuva e tormenta. A tua voz fúnebre ouve-se num abismo intransponível. Por quê? A tua imagem desaparece no escuro. A mulher dança nua, ao sol e à lua. Vejo-a. E vejo-me. Que faço eu na tua estrada? (CHIZIANE, 2018, p. 74).

Observamos que Moyo, assim como Kainda, não precisa de objetos mágicos para ler o futuro de José dos Montes; ele o faz a partir da leitura do tempo e da natureza, já que a força vital que anima a vida também está na natureza. No tronco cultural bantú, em que Moçambique está inserido, “o mundo é concebido como energia e não como matéria, lhe é conferido um caráter dinâmico” (MALANDRINO, 2010, p. 56), o que possibilita no nosso entendimento a leitura do futuro através da natureza, já que a natureza está em constante relação com o resto do mundo. Devemos destacar que, apesar de todas as coisas possuírem uma energia, não são todos que têm o poder de interferir nela; apenas algumas pessoas, como curandeiros, adivinhos e profetas têm esse poder. Moyo e Kainda são duas expressões dessa possibilidade.

A primeira predição realizada por Moyo já nos dá alguns sinais de como seria a vida de Delfina e de José dos Montes. Ao ver sua futura mulher, Moyo vê uma harmonia entre os dois, pois ela caminha em um campo de flores; isso se confirma nos capítulos

seguintes, quando José encontra com Delfina e revela a ela sua paixão. Essa mulher, que era prostituta no cais, também sonhava com o dia em que iria encontrar com Dos Montes. No capítulo 9, vemos que essas personagens consultam seus oráculos para saberem do futuro, conforme notamos no diálogo a seguir:

- Tomei algumas poções mágicas, daquelas que matam as paixões – esclarece Delfina – não resultou.
- Também consultei o Moyo. Sabes o que me disse? Que representas a minha desgraça. Que deveria largar-te e partir.
- Mesmo assim me procuraste. Porquê? (CHIZIANE, 2018, p. 86).

Delfina, que inicialmente não queria se envolver com um cafre, acaba recorrendo a poções mágicas para esquecer aquele homem. Já seu futuro marido consulta Moyo para saber do seu destino, como vimos nas falas do profeta reproduzidas anteriormente. Delfina representa a perdição de José; no entanto, os dois decidem se unir. Percebemos que essas duas personagens contrariam o destino ao se juntarem, como discutimos na nomeação de Maria das Dores: quando não se segue o destino ou aquilo que os ancestrais designam, eles podem enviar má sorte. Porém, o que vemos aqui é uma tentativa de viver uma paixão apesar das premonições. Notamos também que a consulta ao sábio e a ação de beber uma poção que pode transformar um sentimento compõem uma visão de mundo em que todas as coisas estão em relação, o que possibilita uma poção mágica transformar um sentimento. Mais uma vez a estética do Realismo Animista se manifesta, já que ela não corresponde apenas a uma compreensão que anima as coisas do mundo; ela é também no nosso entendimento a inclusão de elementos mágicos (não nos moldes ocidentais) na narrativa.

Quando Moyo vê José e Delfina juntos, a imagem de José era branca. Acreditamos que o adivinho estava prevendo o processo de assimilação pelo qual passaria José dos Montes, no intuito de agradar sua esposa. Delfina era uma mulher que desejava ser como as sinhás portuguesas. José dos Montes, com o dinheiro que ganhava, não podia dar a ela a vida que queria. Então ele decide ser assimilado. Para ele, “a assimilação era o único caminho para a sobrevivência” (CHIZIANE, 2018, p. 119). Diante de uma autoridade, José “jura, renuncia, mata tudo, para nascer[...] outra vez”. (CHIZIANE, 2018, p. 119). Diante do homem que representa a coroa portuguesa, Dos Montes ouve o seguinte: “mata a língua, a tua tribo, a tua crença. [...] queima [...] [os] amuletos, os velhos altares

e os velhos espíritos pagãos.” (CHIZIANE, 2018, p. 119). O que ele negava era justamente a crença animista, que se estrutura também pela presença de objetos que possuem poderes mágicos.

A imagem branca de José, vista por Moyo, é compreendida por nós como uma metáfora da assimilação de José ao regime português, já que o assimilado se insere no contexto da colonização e, posteriormente a ela, ficando em desproporção e em oposição ao seu grupo, pois não é mais considerado nativo e nem é português; por isso Moyo vê José branco, apesar de ser negro. É nesse momento que tudo muda, segundo a previsão de Moyo. Ao se tornar assimilado, José se transforma em um sipaio matador de negros; sua voz, como nos revela o adivinho, agora é fúnebre, já que ele é o som da “marcha assassina de toda conquista” (CHIZIANE, 2018, p. 129). Em uma dessas marchas pela conquista, José escuta sons vindos da floresta “que eram parte de sua vida, parte de si próprio, do seu passado, [eram] daqueles cantos que transcende[m] os ouvidos e se escutam pelo sangue, pela alma, como a invocação dos antepassados.” (CHIZIANE, 2018, p. 129). Mais uma vez o verbo escutar se impõe diante da introdução de um evento insólito, tal como na narrativa de Conceição Evaristo, de maneira a lhe conferir um caráter de realidade, encaminhando o leitor e as personagens que fazem parte da cena para a percepção do animismo como algo que faz parte da realidade.

Já era noite quando José começa a escutar o canto daqueles a quem ele negou quando aceitou ser assimilado. Esses cantos que transcendiam os ouvidos e que vinham do passado instauram na narrativa um evento insólito ou sobrenatural e em um primeiro momento não causam nele medo ou qualquer receio. Porém essas cantigas vão ficando mais cadenciadas:

Mesmo que nos torturem
 [...]
 Havemos de voltar
Mesmo que nos expulsem
Havemos de voltar
 [...]
 Mesmo que nos matem
Havemos de voltar!
 [...]
Apesar desta escravatura
Havemos de voltar

...
Havemos de voltar! [...] (CHIZIANE, 2018, p. 129-131, grifo da autora).

Os versos reproduzidos são intercalados dois a dois por momentos narrados, em que a narradora mistura os mitos daquela região, os pensamentos de José dos Montes e o que estava ocorrendo naquela localidade durante a batalha. Observamos aí que o insólito rege os fatos narrados; no entanto, esse evento, apesar de parecer incomum, não natural ou sobrenatural, é possível, já que ele não é compreendido por aqueles que participam ou pelos possíveis leitores como incomum; os fatos se estruturam a partir da estética do Realismo Animista. Mas o que ocorre nessas cenas que integra essa estética? Podemos destacar dois processos que respondem a esse questionamento: o primeiro refere-se à intercalação temporal e o segundo tem a ver com a introdução mais uma vez do mito da “terra do solo sagrado de Namuli, berço da humanidade inteira”. (CHIZIANE, 2018, p. 132-133).

Mateus Pedro Pimpão António, em seu artigo “Romance e realidade em *Lueji, o nascimento de um império*, de Pepetela”, nos revela que na obra do autor angolano, “embora a narrativa seja construída em estreita relação com os mitos, todavia, o romance é construído por causa da modernidade, fazendo-se uma incorporação dos mitos” (ANTÓNIO, 2015, p. 103-104). Da mesma maneira, a obra de Chiziane se estrutura a partir da incorporação do mito na modernidade, já que ele (mito) faz surgir nessa temporalidade a tradição e a história do povo moçambicano. De acordo com Mircea Eliade (2016, p. 22), “os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar”. Então, no momento em que temos essa sobreposição de tempo, com referência à origem do mundo nos Montes Namuli, observamos que o mito também tem a função de inserir no texto o sobrenatural, o incomum, a maravilha que, no Realismo Animista, é natural, comum e real, já que o maravilhoso está na realidade.

Em vários momentos da narrativa, percebemos a referência aos mitos de criação e origem do mundo, a partir da alusão aos Montes Namuli, que é lugar de peregrinação para os moçambicanos retratados na obra; é para lá que Maria foge com seus três filhos e é para esse lugar também que a família de José dos Montes vai depois que todos se reencontram. Ao longo do texto, os mitos vão sendo incorporados à narrativa e a mitologia moçambicana é contada a partir de fragmentos, como “fomos todos esculpidos com o barro do Namuli. Barro negro com sangue”. (CHIZIANE, 2018, p. 21); ou “os

Montes Namuli são o ventre do mundo, o umbigo do céu” (CHIZIANE, 2018, p. 37); ou ainda “no princípio de tudo, os povos da terra acreditavam em Zuze, o deus do mar”. (CHIZIANE, 2018, p. 61). Quase como um *mise en abyme* ou narrativas encaixantes, esses relatos integram a história principal, de forma a fazerem emergir a crença e a tradição moçambicana. Nesses pequenos contos reconhecemos também a presença do animismo, o que prova que a narrativa se estrutura a partir do Realismo Animista.

De acordo com Eliade,

(...) na maioria dos casos não basta conhecer o mito da origem é preciso recitá-lo; em certo sentido é uma proclamação e uma *demonstração* do próprio conhecimento. E não é só: recitando ou celebrando o mito da origem, o indivíduo deixa-se impregnar pela atmosfera sagrada na qual se desenrolaram esses eventos miraculosos. O tempo mítico das origens é um tempo “forte”, porque foi transfigurado pela presença ativa e criadora dos Entes Sobrenaturais. Ao recitar os mitos reintegra-se àquele tempo fabuloso e a pessoa torna-se, conseqüentemente, “contemporânea”, de certo modo, dos eventos evocados, compartilha da presença dos deuses ou dos heróis. (ELIADE, 2016, p. 21).

Nesse sentido, Paulina Chiziane ao incorporar em sua obra os mitos recitando-os e demonstrando seu conhecimento relativo a eles, faz com que essas histórias sejam disseminadas pela publicação, assim a autora impregna a contemporaneidade de eventos míticos, os quais sobreviveram apesar da presença do colonizador. Os leitores, ao terem contato com esse texto, têm a oportunidade de compartilhar “da presença dos deuses ou heróis” (ELIADE, 2016, p. 21). Esses eventos nomeados pelo pesquisador como míticos, estamos nomeando de animistas. Assim, através da inserção do mito, da sobreposição temporal, aliada à presença de Moyo e de outros eventos considerados animistas, temos uma narrativa que evoca e trabalha, a nosso ver, o Realismo Animista e suas características.

Retornando à análise da premonição de Moyo, devemos reconhecer que ela se confirma, já que José dos Montes se casa com Delfina (campo de flores), torna-se assimilado (sua imagem é branca) e luta contra seu povo (tormenta). Todavia, falta parte da predição realizada pelo adivinho. Quando José retorna da batalha, Delfina estava grávida de Maria das Dores que, como vimos, tem a vida atravessada, assim como Ponciá, por sofrimentos, perdas e desenganos. No decorrer da narrativa, saberemos que o pai de

Maria tinha muito medo de perder Delfina, pois ela nunca se contentava com aquilo que possuía.

Perceba que o medo de José não se justifica, já que ele sabia que Delfina era sua tormenta. No interesse de tê-la para sempre, esse homem decide consultar Moyo. Já na chegada de José dos Montes à palhota do curandeiro, ele nota que o rapaz não era mais o mesmo. Sabia que “gente poderosa não procura os pobres em momentos de aflição, tem socorro das armas, das leis e dos brancos. Só procura um curandeiro quem alcançou o abismo do percurso”. (CHIZIANE, 2018, p. 163). O velho já sabia que José havia encontrado o abismo de seu percurso, ele tinha lido nas malhas do tempo esse episódio. José dos Montes declara:

– A religião dos brancos não serve aos pretos – delira José dos Montes –, os deuses deles estão longe e os nossos perto. Os anjos mandam rezar e os nossos mortos respondem logo. Deus fala quando quer, os mortos dão respostas imediatas a qualquer momento.

– Achas que sim?

Moyo confirma algumas suspeitas. José dos Montes subiu às alturas e encontrou o piso no dorso da lua. Está lunático. Por isso vem correndo esbaforido só para fazer declarações de amor aos deuses pagãos. Provando também que já experimentou a eficiência dos mortos e lhe pede a nova benção. (CHIZIANE, 2018, p. 164).

Segundo a narradora, José “estava ali em busca de um milagre” (CHIZIANE, 2018, p. 164) e Moyo tinha um problema a ser resolvido: “como tratar o assassino na terapia da palavra?” (CHIZIANE, 2018, p. 165). O relato transcrito anteriormente é representativo do Realismo Animista: para José dos Montes os deuses cristãos não respondem ao chamado de seus fiéis, já os deuses dos negros estão próximos. Tal consideração nos revela a face localizada do animismo, pois a força vital está em todas as coisas, o que aproxima os vivos, os mortos e os não nascidos, porque eles ocupam uma mesma temporalidade, existindo sempre uma interação entre esses entes. Nesse sentido, Moyo acreditava que José dos Montes era lunático, por isso tinha vindo até ele para se reconciliar com os mortos. No contexto narrado, estar lunático não significa necessariamente louco; é literalmente ter a doença da lua, que foi dada a ele pelos mortos, por subir alto quando abdicou das crenças de seu povo. Agora os mortos estavam cobrando o preço de sua desobediência.

O Realismo Animista não está apenas nessa passagem; José dos Montes foi encontrar com Moyo não apenas para pedir que Delfina fosse sua para sempre, mas também para pedir que ele afastasse dele os vultos que via constantemente:

- Os pesadelos são importantes na reordenação da mente. São a tua consciência acompanhando-te passo a passo. Não temas.
- São poderosos, querem matar-me.
- Não matam, apenas despertam. As vozes ocultas são um presságio. Apura os ouvidos, escuta, não são vultos, são homens. (CHIZIANE, 2018, p. 165).

Esse excerto nos revela a presença de elementos insólitos que são representados pelos pesadelos, as vozes ocultas, os mortos e os vultos. Moyo pede a José que não tenha medo e esse deseja que o velho expulse os espíritos para que ele possa viver tranquilo. O efeito de medo causado pela inclusão do sobrenatural não provoca na narrativa desconfiança quanto aos fatos narrados; as personagens não duvidam da existência de seres fantasmagóricos que têm a capacidade de atormentar um homem; pelo contrário, os envolvidos creem que esses seres existem e têm o poder de realizar tal feito, tanto que José pede a Moyo que o ajude a se livrar deles, não por duvidar de sua existência, mas pelo fato de esses vultos não o deixarem viver em paz. A presença do animismo é provada pela própria narrativa. No capítulo 5, Maria das Dores, em conversa com o médico da vila Gurué, diz que

(...) o assassino encarna o espírito da sua vítima. O preto que matou um branco partirá de joelhos para a terra do branco. Para pagar a dívida de sangue na árvore dos antepassados do morto. Os brancos voltarão. Para se ajoelharem e pedir o perdão dos nossos antepassados. E serão recebidos nas nossas palhotas como irmãos. O sangue derramado irmana, faz um nó, e nem a morte pode separar. (CHIZIANE, 2018, p. 55-56).

A partir das vozes das personagens, vamos conhecendo esse mundo que se estrutura de maneira diferente, onde o sobrenatural está aliado ao natural. Maria das Dores, como porta-voz dessa relação, nos revela, de maneira indireta, o que estava acontecendo com seu pai. José dos Montes, na óptica animista, estava sendo perseguido por aqueles que ele havia matado em batalha; entretanto, esses espíritos não queriam, segundo Moyo, matar José, eles queriam que ele parasse de matar seus irmãos, como Das Dores diz: “após o

sangue derramado cria-se um laço entre aquele que matou e a aquele que foi morto que nem a morte do assassino desfaz”.

Diante dessa situação, Moyo tenta convencer, tratar com palavras José dos Montes; no entanto, “como curar um homem que não está vivo nem morto, mas é a própria morte solta nas ruas?” (CHIZIANE, 2018, p. 169). A nosso ver, o processo de assimilação é o que aciona a vingança dos espíritos, pois ao se tornar assimilado José, além de negar sua crença, se torna matador de negros. Nesse sentido, a partir da presença de eventos animistas, podemos ainda perceber o confronto existente entre o colonizador e o colonizado, o que transforma também a vida espiritual dessa personagem, já que a assimilação traz a revolta dos ancestrais.

Assim como Nêngua Kainda, Moyo, com suas “falas mágicas, que [...] oferecem o espelho com que reflete a sua imagem escondida por dentro” (CHIZIANE, 2018, p. 169), faz com que José veja suas vítimas e a implicação de sua escolha, e ele a vê. O que notamos no desenrolar dos fatos é que Moyo não atende ao pedido de José dos Montes em relação à Delfina. Nesse período, a última parte da premonição do velho se realiza. Durante uma discussão, Moyo já não reconhece aquele filho:

– Tu me conheces desde os meus tempos de menino. Sempre soubeste quem era eu, mas agora digo-te: sou José dos Montes, o assassino!
 – Sou imortal, José dos Montes. Queres matar-me? Mata-me. Mas viverei em ti, pra sempre. Serei o eterno habitante da tua consciência. Serei o teu pesadelo, o fantasma maior nas noites de lua. Serei a tua estrela, na tua ascensão ou na tua queda.
 Moyo recebe o preço do amor na ponta do punhal [...]. (CHIZIANE, 2018, p. 180-181).

A morte de Moyo, em nossa análise, desencadeia vários impedimentos para José dos Montes e, por consequência, para Maria das Dores. Depois de assassinar o velho, José volta para casa; Delfina, que está grávida do terceiro filho, dá à luz a uma menina branca, o que explicita que sua mulher tinha se tornado amante de Soares. Dos Montes decide então abandonar aquela família. E em uma caminhada à beira do mar, após ver aquela criança branca, José ouve “vozes de espíritos distantes [...]. Ouve tambores mágicos e canções dos mortos” (CHIZIANE, 2018, p. 194). Essa cena introduz na narrativa o sobrenatural, já que temos mortos e espíritos. O insólito, nesse caso, serve de pano de fundo para a cena de suicídio de José dos Montes, porém essa tentativa não foi bem

sucedida porque a presença do insólito interrompe o desejo de José. Quando se atira no mar ele vê nas dunas Moyo, e a alma conversa com ele:

- Moyo?
- Sim, minha alma negra. Sou eu, eterno habitante da tua consciência.
- Ah!
- Ergue-te, miserável. O rugir do mar é medonho, mas a areia desenha as ondas com mãos de fada. Não temas. Ergue-te e caminha.
- [...] Era Moyo fazendo a sua mágica aparição, por ter encarado a alma numa vela acesa.
- [...]
- Eu quero morrer, Moyo!
- A morte não é o fim da vida, mas o princípio dela. Fica na terra até que os deuses te chamem. (CHIZIANE, 2018, p. 194-195).

A interrupção do insólito, representada pela presença da alma de Moyo, que anima a vela acesa, é o que salva José dos Montes da morte. Esse evento é encarado por José como algo natural, apesar da presença de um homem que ele matou. Comprovamos a partir desse trecho que Moyo, ao fazer aquela leitura do futuro, se torna, para além de um adivinho, um articulador de vidas, já que tudo o que é narrado depois da predição ocorre. Quando essa personagem se vê na estrada de José, estava prevendo a morte dele, do mesmo jeito quando diz a José que era imortal, já sabia que se encontraria novamente com seu amigo.

Estamos argumentando desde o início deste último capítulo que os romances analisados trazem para o cenário literário, assim como outros, uma compreensão de mundo animista de acordo com a qual a morte não é o fim, mas o início de outra vida, isso é comprovado pela fala de Moyo no excerto reproduzido. Dessa maneira, o Realismo Animista toma forma e contornos a partir das obras que trazem o animismo como prática cultural que, para além de uma crença, é “um regime de conhecimento diferente, livre do dualismo da modernidade” (GARUBA, 2018, p. 126).

Quando José dos Montes decide abandonar sua família, a vida de Maria das Dores se transforma, pois aquele que promete cuidar dela não estava mais ali. Delfina, por sua vez, vê a oportunidade de ocupar o lugar que sempre desejou; para isso ela recorrerá a Simba. Apreendemos até o momento, entre outras coisas, que nos dois romances analisados a presença de figuras que interferem na força existente entre as coisas, em uma visão de mundo animista, encaminha as narrativas para a solução de alguns problemas. A

partir de personagens como Nêngua Kainda, em *Ponciá Vicêncio*, que organiza e manipula o tempo para a chegada da herança de Vô Vicêncio ou Moyo, em *O alegre canto da perdiz*, que traz uma solução para José em relação às escolhas equivocadas feitas por ele. Essas soluções são apaziguadoras e buscam a harmonia entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Por isso, tanto Moyo quanto Kainda encontram soluções para a interferência do sobrenatural na vida dessas personagens.

Porém, na obra de Chiziane encontramos outra personagem que também soluciona problemas, mas não com intuito de apaziguar ou resolver a vida daqueles que a cercam. Essa personagem se utiliza da magia para se beneficiar financeiramente. Simba que era “gigolô dos tempos do cais” (CHIZIANE, 2018, p. 218) de Delfina, é o feiticeiro que soluciona os impasses da vida com a utilização de magia. Considerado por ela um feiticeiro habilidoso, que consegue, através de poções mágicas e feitiços, tudo que deseja o consulente, Simba recebe de Delfina dinheiro, imóveis e mais tarde a virgindade de Maria das Dores como pagamento. Compartilhamos da compreensão de Brígida C. Malandrino, para quem a magia representa

[t]odos os ritos, as práticas e as concepções que têm como objetivo atuar sobre influências hostis, neutras ou favoráveis, que podem ser provenientes de forças impessoais da Natureza, de seres humanos, de espíritos pessoais ou hostis (que tomam de posse os indivíduos) ou de antepassados, sendo tais ações inspiradas pelo emprego utilitário de forças ou de energias. (MALANDRINO, 2010, p. 100).

Dessa maneira, Simba, ao contrário de Moyo e Nêngua Kainda, utiliza a magia para causar prejuízo, ao mesmo tempo em que ela é usada em benefício de Delfina. Consideraremos esse homem, apesar de ser chamado por Delfina de curandeiro, um feiticeiro. Em vários momentos da narrativa, esses adjetivos cambiam entre as variações de adivinho, curandeiro, bruxo etc., não que elas sejam sinônimas, mas sim variantes de uma situação em que as forças são manipuladas. Nesse sentido, adotaremos o conceito de feiticeiro proposto por Malandrino (2010, p. 117), que se apoia na compreensão bantú, que diz que “uma pessoa que é conhecida pela sua capacidade de prejudicar os outros [...] tem poderes sobrenaturais extraordinários que podem causar, por si ou por meio de terceiros, dificuldades para os indivíduos e também para a sociedade” é chamada de feiticeira.

Após essas considerações, partiremos para a análise de como as intervenções de Simba e de Maria das Dores. Delfina, depois de ser abandonada por José, vai ao encontro desse homem e propõe a ele um pacto para ficar com Soares, o pai de Maria Jacinta. Nesse encontro, saberemos o que Delfina quer:

- O que queres fazer, então?
- Eu quero roubá-lo [Soares] do seu leito. Para ser só meu. O seu casamento já perdeu todos os encantos e está envelhecido. Eu quero renová-lo.
- Com as minhas magias?
- Por isso estou aqui.
- Bruxaria de preto não faz efeito no branco – Simba fala de concludente. – Não me venhas com essas histórias, Delfina.
- Alguma vez experimentaste?
- Nunca.
- Então tens agora a grande oportunidade. (CHIZIANE, 2018, p. 216).

Para Simba, “Delfina era o tipo de mulher a quem teria desposado se os espíritos aprovassem” (CHIZIANE, 2018, p. 219). Ela que já tinha sido sua amante, e acaba convencendo o bruxo a fazer um feitiço para a mulher do Soares. Percebemos que o pensamento animista reside até na escolha de uma mulher para esposa. Delfina não foi aprovada pelos espíritos que acompanhavam Simba; a interferência deles é encarada como algo comum. Outra passagem que comprova a presença do Realismo Animista é justamente o resultado da magia preparada para a mulher do Soares. Desafiado por Delfina, Simba, em troca de dinheiro, faz o feitiço e a mulher do português acaba indo embora, pois o filho que tinha enlouqueceu, confirmando que feitiço de preto pega em branco. Mas como a vida de Maria se cruza com a de Simba? Após firmar o negócio com Delfina, Simba tem uma premonição:

Simba olha para ela com paixão redobrada, mas diz que sim. [...] Com esta louca farei fortuna. Será minha refém, meu escudo de vitória. Com esta maluca, vou lucrar. Quando ela descobrir a trama terei já feito o meu pé de meia. E muita coisa mais. Sente que algo os une, algo que não consegue decifrar nem visualiza. Algo que se estende em direção a ele como uma tábua de salvação. (CHIZIANE, 2018, p. 221).

Como podemos perceber, a narrativa desde o início está estruturada pela adivinhação, pela leitura do futuro, pelo vaticínio. Desde o começo já sabíamos que Delfina hipotecaria a vida de sua filha; isso foi vaticinado por seu pai. A partir da leitura

do tempo, Moyo disse a José dos Montes que Delfina seria sua perdição e por fim Simba sente que algo o ligaria a Delfina e isto seria sua salvação. Tudo está ligado pela leitura do futuro feita por Moyo, Simba e o avô de Maria. José, ao abandonar sua família, não protege Maria das Dores e essa acaba ficando à mercê de sua mãe, que acaba hipotecando sua vida a Simba que, à força, se torna seu marido, pai dos seus três filhos. Todo isso resulta na caminhada de 25 anos que Maria das Dores faz em busca dos filhos que perdeu nos Montes Namuli, quando fugia de Simba, que a drogava e a deixava presa.

A vida de Maria tinha se transformado em dor nas mãos de Simba que, após a fuga de Das Dores, decide largar suas duas outras esposas para ir atrás dela. Maria, que caminha durante anos, acaba aparecendo às margens do Rio Licungo. Na cidade de Gurué, a louca do rio, como era chamada pelos moradores, conhece dois irmãos: um padre chamado Benedito e um médico, nomeado Fernando. Eles acabam sendo afetuosos e cuidam daquela mulher que tinha uma história de perdas e sofrimento. A narrativa se encerra com a interrupção do sobrenatural que está incorporado na vida das personagens que participaram da cena como algo natural. Assim como em *Ponciá Vicêncio*, esse evento é o processo pelo qual, a nosso ver, o segredo em torno da vida de Maria das Dores será revelado.

Benedito e Fernando estavam em casa quando “a louca do rio surge do nada e trespassa o portão da casa numa rajada”. (CHIZIANE, 2018, p. 314). A narradora diz que Maria nesse instante “vê fantasmas do tamanho dos montes e foge das ciladas” (CHIZIANE, 2018 p. 314); ela vai até a sala e é nesse ambiente que o evento sobrenatural acontece:

Olha para a parede. Vê um crucifixo pendurado com um Cristo negro sangrando pelas chagas. Fixa os olhos no Cristo pendurado na parede. Talvez transferindo para aquela imagem a força da sua revolta. Talvez fazendo preces em silêncio. Ou talvez esteja simplesmente a apreciar uma escultura de barro. Ou olhando para o corpo disforme de um homem na parede. Descobre-lhe muita coisa anormal. Um nariz gordo, de preto. Narinas do tamanho de búzios. Lábios do tamanho das conchas marinhas. Tronco nu e estrias no ventre como um esfomeado qualquer. E tinha os olhos muito tristes e cabelos longos. *Dreads*. Cristo Rastafari. Cristo Ragee. *Cristaragee*, *Cristafari*. Se ele morreu tão longe, por que é que o penduraram aqui? Se ele não era preto, para quê pintá-lo? Desvia os olhos. Esperava ver era um Cristo branco e não negro. Um rei e não um bantu. Tudo aquilo destoava com tudo o que aprendera. (CHIZIANE, 2018, p. 315).

Testemunhamos, a partir desse trecho, que a instituição do evento insólito se dá em união ao contraste existente entre a cultura do colonizador, que projeta uma imagem de Cristo como um homem branco europeu e a cultura do colonizado, que vê, no caso de Maria das Dores, um Cristo bantú. Maria tenta apurar a visão, na esperança de ver uma imagem branca, mas isso não ocorre; o que vemos nesse trecho é justamente o que é trabalhado mais tarde pela autora em seu livro em coautoria com Mariana Martins, *Ngoma Yethu: o curandeiro e o novo testamento*. Ao revisitarem o *Novo Testamento*, as autoras defendem que o Continente Africano, como o berço da humanidade, é muito importante também para o cristianismo, já que várias passagens da bíblia ocorreram nesse continente. E ao criar na mente de Maria a imagem de um Cristo negro, temos a oportunidade de repensar as representações disseminadas ao longo da história. Esse recurso, aliado ao evento sobrenatural que se seguirá, nos revela facetas de um texto contemporâneo que tenta lidar com os rastros deixados pela colonização:

Maria volta a olhar para o Cristo de barro que agora pisca os olhos enquanto os lábios tremem e se abrem como uma concha antiga soltando dentes luminosos. Fala.

– Olá, Maria!

Ouve-se um crack na parede. O Cristo de barro dissolve os pregos que o prendem à cruz, que afinal são também de barro. Desce e poisa os pés no solo. Faz umas flexões para ativar a circulação nos membros, como quem acaba de despertar de um sono de dois mil anos. Sacode a poeira dos ombros e caminha ao encontro de Maria.

– Diz-me tudo sobre ti, Maria – pede o homem de barro.

– Sou eu, a Maria das Dores, a louca. Aquela que saiu em busca de amor e perdeu todo o seu tesouro. Aquela que tudo quis e nada tem [...].

– Ah, Maria.

– Por que me abandonaste, meu pai? Por que não me levaste contigo para o teu reino de barro?

– Ah, Maria, diz-me o que te faz sofrer que hoje te darei a resposta [...].

Maria abre as comportas da alma e endereça o desejo num grito pavoroso:

– Quero o meu Benedito, o meu Fernando e a minha Rosinha, meus bebês de verdade.

– Onde estão?

– Perdi-os na gruta do monte. Há muito tempo. Foram levados por uma freira.

– Conta-me tudo, Maria.

Ela conta. [...] O Cristo bantu ergue Maria no ar e pronuncia encantamentos. Ela fecha os olhos e saboreia o momento. O Cristo negro solta uma lágrima e um sorriso.

– O teu desejo será respondido, Maria, liberta-te, voa, busca os teus pertences no espaço, regressa à terra que eu te darei a resposta. (CHIZIANE, 2008, p. 316).

Essa cena estava sendo assistida por seus filhos, os quais não sabiam que aquela mulher era a mãe deles. O sobrenatural, guiado pela óptica animista, se apresenta pela ação do Cristo bantú que desce da cruz. Esse movimento não causa em Maria das Dores medo, hesitação ou dúvida quanto àquela presença; o que vimos é o contrário disso. É justamente o sobrenatural presente na realidade que revela o segredo-mistério dessa narrativa; é a partir da conversa com o Cristo bantú que os filhos de Maria reconhecerão a própria história de abandono. É o crucifixo pregado na parede da sala, o Cristo negro, feito de barro, que testemunhará o encontro dessa família.

Assim como a estátua de barro de Vô Vicêncio, que “do peitoril da pequena janela [...] olhava meio para fora, meio para dentro” (EVARISTO, 2003, 132) a testemunhar seu segredo-herança, se manifestar em sua neta Ponciá, esse Cristo de barro estátua e amuleto testemunha o encontro entre Maria e seus filhos. Como em *Ponciá Vicêncio*, é uma imagem de barro que liga e interrompe a atuação do presente para que o passado surja e mostre um tempo de perdas e sofrimentos. O barro, um elemento constituído de dois outros: terra e água, nos revela a atuação do passado-presente nas narrativas. A terra, aquela que representa o presente que pode ser trabalhado, modificado e repensado, se une à água que, como o passado, não pode ser modificada, mas sempre está presente.

A união desses elementos que constituem o barro que é trabalhado por Ponciá no presente, na tentativa de compreender o passado, são os mesmos que revelam todos os sofrimentos do passado de Maria das Dores e promove, a partir da compreensão de mundo animista, o encontro com seus entes do passado e do presente. Das Dores, tal como Ponciá, junto de sua família, de seu marido Simba, que desde sempre viveu com seus filhos sem saber, de sua mãe e de seu pai, volta para aquele lugar de onde saiu o barro que deu início à humanidade nos Montes Namuli, enquanto Ponciá, junto com os seus, volta para o rio. Nesse sentido, Ponciá é rio (filha das águas) e Maria das Dores é barro (filha da terra); juntas, constituem este estudo comparado que é o encontro de duas mulheres negras com sua ancestralidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao atravessarmos este percurso que analisou comparativamente as obras *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane, e *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, percebemos que essas narrativas trazem para o cenário literário, assim como outras obras escritas por africanos e afro-brasileiros, eventos insólitos que muitas das vezes foram interpretados como mágicos, místicos ou incomuns. Durante essa travessia, cujas reflexões não se encerram aqui, reconhecemos que a ancestralidade africana modificou a maneira de ver e de interpretar eventos dessa natureza.

Durante este trabalho, nos deparamos com estátuas de barro que falavam e emitiam choro-risos; vimos que essas atitudes não pareceriam estranhas ou incomuns e não causavam medo ou incerteza nas personagens ou em nós leitores. Sabíamos, então, a partir do contato com obras como *Lueji: o nascimento do império* (2015), de Pepetela, e o posfácio *A fortuna de Conceição*, escrito por Assunção de Maria Sousa e Silva, que não estamos falando de uma estética clássica aos moldes do Realismo Fantástico tradicional.

Tínhamos então uma primeira hipótese a ser respondida: qual o Realismo era mais propício para nomear as encenações do insólito presentes nas obras escolhidas para apreciação? Como vimos, o Realismo Animista possui uma estreita relação com a ancestralidade; além de representar uma compreensão de mundo que nós herdamos do Continente Africano, ampara-se em um pensamento que ultrapassa a crença em objetos ou elementos da natureza que têm uma força vital expressiva. Tal processo é para nós uma forma de se relacionar com o mundo. Tomamos o Realismo Animista como um procedimento estético que se apoia em um passado ancestral, fazendo emergir elementos de uma cultura que tem como visão de mundo o animismo.

A partir da nossa análise, percebemos que o insólito se coloca como aquilo que é incomum, pouco usual, ou sobrenatural, porém entendemos que nos textos analisados o sobrenatural é natural, já que diante do substrato cultural em que estão ancorados os eventos tidos como incomuns, esses são interpretados como possíveis. Em algumas culturas, como a africana, a indiana ou a latino-americana, a maravilha está na realidade. Para chegarmos a essa conclusão foi necessário fazer um percurso pelas discussões relativas aos gêneros que integram as abordagens do insólito. Vimos que, como qualquer campo teórico, tal abordagem se coloca como objeto de disputa por nomear, categorizar

e possuir os conceitos que se formam a partir de uma visão daquilo que é narrado como insólito. Diante do apresentado, buscamos compreender quais eram essas abordagens e como elas se relacionavam com nossa hipótese inicial.

Concluimos que o Realismo Fantástico é aquele que ocupa o tempo da incerteza e está relacionado com procedimentos narrativos específicos, tais como o medo, a dúvida ou a incerteza. Dessa maneira, em um relato fantástico é necessário que o leitor acredite naquilo que está sendo narrado para que, depois, o ambiente de incerteza seja instalado. Esse ambiente duvidoso gera medo no leitor e nas personagens que participam dos eventos; tal efeito fará com que o leitor produza duas hipóteses: uma verdadeira e outra falsa e o leitor terá que aderir a uma delas. Entendemos a partir daí que essa métrica mantém a dúvida quanto à presença do sobrenatural.

As discussões relativas ao Realismo Fantástico nos proporcionaram o entendimento do modo como algumas narrativas operam e nos possibilitam dizer que ele não poderia ser utilizado para analisar os romances estudados, já que para existir o relato dessa natureza é necessário um recurso que não está presente nas narrativas pesquisadas: o medo. Apesar de algumas personagens como Maria Vicêncio e José dos Montes sentirem medo diante do sobrenatural, essa sensação é logo desfeita, o que não pode ocorrer no relato fantástico, já que ele necessita do medo, da incerteza e da dúvida para existir enquanto processo estético.

Foi destacado nesta pesquisa que quando o medo aparece ele é logo desfeito. Essa ação sempre estava relacionada a uma explicação que tem suas bases na visão de mundo animista. Por exemplo, quando a mãe de Ponciá vê a filha fazer aquele homem de barro, apesar de ter vontade de jogá-lo fora, não o fez, pois sabia que isso representava a presença espiritual do avô junto à neta. Já em *O alegre canto da perdiz*, José dos Montes, ao visitar Moyo em sua palhota para pedir que o adivinho o livrasse dos espíritos que o perseguiram, não demonstrava medo ou incerteza diante daquela presença; pelo contrário, ele acreditava que aquilo era real e o que José queria era justamente se livrar daqueles vultos que o atormentavam. Portanto, não podemos dizer que as obras analisadas neste trabalho trazem o relato fantástico como procedimento, pois assim como essa e outras análises realizadas por nós, tais proposições do Fantástico não se confirmam.

Em vista disso, foi necessário incluir na dissertação a definição de Realismo Mágico. Percebemos que ela também possui algumas peculiaridades que não estão

relacionadas a temas caros a esta pesquisa, tais como o passado, a memória e a identidade. Apesar de sabermos que, por muito tempo, o Realismo Mágico foi utilizado como sinônimo de Maravilhoso, optamos pela definição da teórica Irlemar Chiampi (2015). Assim, chegamos à ilação de que nesse Realismo a dúvida não existe, aquilo que é irreal, impossível ou incomum se mantém durante todo o relato e o sobrenatural apenas faz sentido no interior da narrativa.

De acordo com Chiampi (2015, p. 28-29), o relato mágico tem sido questionado por negligenciar um fator muito importante para os textos produzidos por latino-americanos: a cultura. Como vimos em *O alegre canto da perdiz* e em *Ponciá Vicêncio*, o fator cultural é importante para pensar a relação existente entre o passado ancestral e as manifestações do insólito, visto que essas obras, ao encenarem esses eventos, trazem para o cenário literário um passado através do qual os sujeitos compreendem o mundo pela relação existente entre todas as coisas que o compõe. Dessa maneira, buscamos outras abordagens que incluíssem a cultura como um entendimento para aqueles eventos sobrenaturais.

Essa busca teve como resultado o contato com a obra *O reino deste mundo* (2009), de Alejo Carpentier, que nos revelou o aporte cultural presente na abordagem do Real-maravilhoso, em que a realidade dos eventos narrados como incomuns pressupõem fé. Dessa forma, mostramos que para que um relato dessa natureza ocorra é necessário que os envolvidos creiam naquilo que está sendo encenado. Distante da crença que logo se desfaz, presente no Realismo Fantástico, no Real-maravilhoso não há produção de hipóteses falsas; tudo aquilo que está sendo narrado pertence a uma apreensão cultural e histórica; assim, os eventos que parecem fantasiosos, incomuns ou sobrenaturais passam a ser culturais.

Por conseguinte, essa descoberta nos proporcionou o encontro com o Realismo Maravilhoso, que assim como o Real-maravilhoso, depende da compreensão cultural dos sujeitos envolvidos. Nesse ínterim, percebemos que o Maravilhoso mantém a maravilha dentro da realidade, ou seja, aquilo que é sobrenatural pertence à realidade. No relato maravilhoso, o real e o irreal ocupam o mesmo ambiente. Os debates realizados a partir da abordagem do Realismo Maravilhoso nos proporcionaram o contato com o conceito de *mirabilia*, cuja inclusão nos permitiu perceber que nas culturas africanas o irreal também está no real. A questão da mirada, o “olhar através de”, nos possibilitou dizer que o animismo é uma forma de ver e de se relacionar com o mundo, em que o sobrenatural

é incorporado à realidade. Apesar de o Maravilhoso ser uma estética que permite também ler os textos africanos e afro-brasileiros que têm o insólito como processo, optamos por nomear esses eventos como pertencentes ao Realismo Animista.

Assim, este trabalho que se deu pelas relações Sul-Sul: Moçambique-Brasil, Paulina-Conceição não poderia ignorar a adesão de autores como Mia Couto, Henrique Abranches ou Pepetela ao conceito de Realismo Animista, os quais compreendem que a realidade presente em África não é mágica ou fantástica, aos moldes discutidos aqui; ela (a realidade) está ancorada nos poderes dos ancestrais. Em um mundo onde todas as coisas estão interligadas por uma força vital, em que os vivos, os mortos e os não nascidos ocupam uma mesma temporalidade, não podemos dizer que o sobrenatural produz um ambiente de incerteza ou medo, já que o real está engendrado na maravilha. Em suma, descobrimos nesta caminhada que o Realismo Animista é um procedimento estético que remonta ao passado ancestral. No momento em que os eventos insólitos, compreendidos aqui como animistas, são encenados, o passado ancestral emerge no presente. Nesse sentido, o sobrenatural nas obras analisadas faz emergir um tempo que deve ser lembrado. A partir disso, percorremos a hipótese de que a presença do sobrenatural nas obras move peças do passado no presente, pois quando as personagens têm contato com os eventos animistas, o que aparece, na maioria das vezes, são os rastros da colonização e da escravização.

Dessa forma, quando José pede a Moyo que faça uma magia para que os espíritos que o seguiam desaparecessem, o curandeiro revela que aqueles vultos eram os homens que José dos Montes havia matado por ser sipaio. Esse evento animista nos revela os rastros do colonialismo, já que os espíritos dos mortos apenas atormentavam José por ele ser um matador nas batalhas coloniais. Sendo assim, o animismo no texto de Paulina Chiziane faz emergir não apenas a cultura ancestral pautada no animismo, mas também os rastros deixados pela colonização e pela escravização. Através da figura de José, conhecemos as facetas do colonialismo.

A produção da fortuna crítica das obras das autoras também nos proporcionou o contato com conceitos que nos auxiliaram pensar não apenas o animismo, mas também questões referentes à identidade, à memória e à história, as quais reverberaram nos livros aqui estudados. Recolheu-se uma variedade de textos de diferentes pesquisadores que são, de certa maneira, um legado que contribuiu, em muito, para abrir outros percursos críticos

com as narrativas analisadas por nós. A partir desse legado, percebemos que as autoras produzem textos que trazem uma escrita que é parte de uma escuta atenta daquela voz que, por muito tempo, permaneceu silenciada pela casa-grande.

Dessa maneira, ao produzir a fortuna crítica de duas autoras negras, estamos também compondo esse legado de dessilenciamento e contribuindo, assim, para a divulgação e a circulação não apenas dos textos literários, mas também teóricos e críticos que se detiveram sobre a produção dessas escritoras. A partir dessa prática, reconhecemos que a escrevivência de Conceição Evaristo também é praticada por Paulina Chiziane. Se a autora moçambicana se auto intitula contadora de histórias, intuímos que os atos de escutar e de criar estão intimamente relacionados ao processo criativo dessas escritoras. Tal inferência foi importante para pensarmos que, se essas autoras produzem uma escrita que é também uma escuta, seus textos, ao trazerem à tona eventos animistas, se apoiam naquela cultura escutada por elas. Assim, ao transmitirem em suas obras essa escuta, histórias presentes no inconsciente animista surgem como um rastro deixado por nossos ancestrais.

Percebemos, diante da fortuna crítica, que os textos analisados traziam, em sua grande maioria, temas ligados à história, à memória e à identidade discutida em *O alegre canto da perdiz* e em *Ponciá Vicêncio*. Nosso objetivo não foi apenas apresentar os textos como uma forma de dizer que nossa análise se justificava pela parcial ausência de temas como o nosso. Para além disso, foi feito um rastreamento de textos que nos auxiliassem também na compreensão de outros processos, os quais nos ajudaram a pensar a própria questão do Realismo Animista.

Ao desenterrarmos alguns pontos obscurecidos, a partir desse capítulo da fortuna crítica, descobrimos conceitos como escrita de *encruzilhada* (MARTINS, 2002), *cicatriz gráfica* (PADILHA, 1995), *impressão digital* (NOA, 2018), os quais nos revelaram o trabalho realizado por Conceição e Paulina diante do ato de escrever, já que, ao escreverem, desenterram um passado obscuro, ao mesmo tempo em que marcam e tomam para si a língua que um dia foi do colonizador.

Sendo assim, a partir da fortuna das autoras, percebemos que é necessário descolonizar nossas mentes, já que o colonizador fez morada nelas. É necessário criar outras relações, estabelecer outros parâmetros, romper as correntes que nos amarram a uma crítica ocidental que, muitas das vezes, não dá conta das obras produzidas no

encontro de culturas díspares, que passaram pelo processo de colonização e de escravização. Consequentemente, este estudo comparado, que promoveu o encontro de dois textos periféricos, nos possibilitou romper com a relação Norte-Sul, em que o Norte dita os parâmetros a serem comparados. Alinhamos Sul-Sul em uma relação dialógica, onde o suposto berço da humanidade, a África, é aquele lugar que nos oferece subsídios para pensar o Brasil. Foi ainda o Continente Africano, com sua miscelânea linguística, cultural e religiosa que nos legou o Realismo Animista, a partir da revisitação realizada por seus escritores, os quais narram para além das mazelas, a riqueza cultural, histórica e religiosa desse lugar.

O encontro marcado por nós entre *O alegre canto da perdiz* e *Ponciá Vicêncio* é também o encontro entre duas mulheres negras que narram ancestralidades irmãs. As autoras compartilham em seus textos o trabalho com a memória, com a história e com a identidade de seu povo. Partilham um contexto de escravidão, de colonização e de pós-colonização. Para além dessas questões, observamos que as obras trazem para o cenário literário um inconsciente a que chamamos nesta dissertação de inconsciente animista, em alusão à definição de Harry Garuba (2012), porém percebemos que ele é trabalhado de maneira diferente pelas autoras.

Ao compararmos essas duas obras, tivemos a oportunidade de questionar os lugares de privilégio e de poder deixados pelos rastros da colonização, ao mesmo tempo em que demonstramos como as manifestações de cunho animista sobreviveram, apesar da colonização e da escravização. Este estudo nos permitiu compreender como a inclusão de eventos animistas nessas obras faz emergir um passado ancestral, ao mesmo tempo em que nos revelou os rastros deixados por períodos traumáticos de nossa história.

A análise dos segredos-mistérios presentes tanto na obra de Evaristo quanto na de Chiziane demonstrou que em culturas como a africana e a afrodescendente, que têm como visão de mundo o animismo, a incerteza, a dúvida e ou a hesitação não afetam nem as personagens nem os possíveis leitores, já que o que está sendo narrado está amparado em um contexto cultural, no qual os vivos e os mortos ocupam uma mesma temporalidade.

Portanto, o aparecimento do passado ancestral é representado pela presença de Moyo, Nêngua Kainda e Simba, já que eles são para nós os guias espirituais das personagens dos romances, ao mesmo tempo em que são os representantes de uma compreensão de mundo que deve ser celebrada como parte da nossa história e da nossa

identidade. Esses curandeiros, profetas, adivinhos ou feiticeiros, ao lerem o futuro, leem também um passado de sofrimento e repleto de contradições. Nesse sentido, o conceito de rastro, contribuição de Gagnebin, nos ofereceu subsídio para pensar a existência do passado no presente das narrativas, lembrando sempre que o passado também se colocou nesta dissertação como um precedente estético (BHABHA, 2005, p. 27), que interrompe na atuação do presente para que a memória do processo colonial e escravista não se perca.

Mostramos que o mistério é o que aproxima e ao mesmo tempo distancia as obras *O alegre canto da perdiz* e *Ponciá Vicêncio*. Foi a partir dele que pudemos aproximar Maria das Dores e Ponciá, já que os segredos presentes nas obras estavam relacionados a essas duas personagens. Para além disso, os eventos insólitos analisados emergem em grande parte do mistério que ronda a vida dessas protagonistas .

Logo, concluímos que no texto de Evaristo a presença da herança do avô, o nome vazio e o amuleto-avô são os elementos que acionam os eventos animistas. Já na obra de Chiziane, os acontecimentos animistas estão difundidos por quase toda obra, apesar de o segredo estar relacionado à Maria das Dores. Os eventos dessa natureza estão nos vultos que José dos Montes vê, na consulta aos mortos, na fabricação de poções mágicas, nos rituais de nomeação, etc. Além disso, na obra de Paulina Chiziane, os eventos narrados como incomuns não são interrogados pelos personagens, não existe dúvida ou incerteza diante dos fatos narrados.

O mesmo não ocorre na obra de Conceição. Em *Ponciá Vicêncio*, apesar do ambiente de incerteza ser logo desfeito, ele é uma presença; isso não torna a obra parte do Realismo Fantástico, pois para ser fantástico esse ambiente deve permanecer. Em síntese, mostramos que isso ocorre devido à presença da cultura do colonizador, que projeta no colonizado outra maneira de ver o mundo, a qual não admite o retorno dos espíritos dos mortos ao mundo dos vivos, como ocorre em *Ponciá Vicêncio*, com a presença do avô na estátua de barro, ou na possessão ao final do romance.

Na narrativa de Paulina Chiziane, também temos esse encontro com o colonizador, porém quando Maria das Dores vê aquele Cristo bantú, não duvida da presença do insólito, mas sim daquela imagem de barro que se mostrava como um Cristo negro, não um branco, conforme o colonialismo ditou.

Enfim, observamos que o nome de Ponciá Vicêncio revela um passado escravista, em que o negro era propriedade dos senhores de escravos. Seu sobrenome é reminiscência

desse período. Ao chamar por si à beira do rio, essa personagem nos mostra que ela não se reconhecia como tal. Esse chamado aciona um vazio, que faz com que ela visite histórias que compõem seu passado e isso ocorre graças à interrupção do insólito, já que os vazios de Ponciá foram compreendidos por nós como resultado da presença espiritual de Vô Vicêncio. O que ocorre com Maria das Dores é algo diferente. Seu nome, escolhido por sua mãe Delfina, que negligenciou os ancestrais, por não realizar os devidos rituais, é que modificou sua vida.

A presença da família, como aquela que institui os parâmetros a serem seguidos, é evidente nas duas obras, assim como a busca pelo passado ancestral. É com ajuda de sua família que Ponciá consegue receber a herança deixada por Vô Vicêncio e é por essa instituição que Maria busca os filhos, ao caminhar por vinte e cinco anos. Dessa forma, notamos também que o insólito está presente nesses encontros que são testemunhados igualmente pelos homens de barro (Cristo bantú e Vô Vicêncio). Concluimos que essa presença aciona um passado ancestral, ao mesmo tempo em que faz emergir os rastros da colonização.

Outras discussões foram apresentadas por nós ao longo deste trabalho, o qual proporcionou o encontro de uma mulher negra com sua ancestralidade, ao mesmo tempo em que nos possibilitou questionar os rastros deixados pela colonização e pela escravização. Assim como a cobra celeste que atravessa o romance de Conceição Evaristo, ou o rio que perpassa a obra de Chiziane, essa conclusão se apresenta apenas como uma travessia, a qual foi realizada a partir da costura de um passado que merece ser estudado, pensado e repensado. A ancestralidade africana, a qual nos motivou para esta pesquisa, é também aquela que nos apresentou nas obras Chiziane e Conceição os eventos animistas.

Por fim, reconhecemos que o Realismo Animista é um campo propício para pensar os eventos insólitos presentes em obras africanas e afro-brasileiras, porém reconhecemos que os preconceitos em torno desse termo devem ser combatidos a partir da sua divulgação. Ao realizarmos essa escolha, podemos nos reconciliar com nosso passado, ao mesmo tempo em que esse procedimento estético nos ofertou a possibilidade de vermos com mais clareza os rastros deixados por períodos traumáticos, já que, ao serem encenados nas obras analisadas, vimos que o colonialismo e a escravidão deixaram marcas latentes em nosso modo de ser, de agir e de pensar.

Na tentativa de despejar esses rastros, nos deparamos com figuras como Delfina, José dos Montes, Luandi, Maria Vicêncio, Moyo, Nêngua Kainda e tantos outros, que questionaram, repensaram e nos mostraram como ainda é necessário estabelecer novas relações e paradigmas para as culturas com o objetivo de descentralizar e de desestruturar os discursos hegemônicos que se mantêm em nossa sociedade. Dessa maneira, ao trazermos o Realismo Animista para o cerne das discussões, evocamos também a África, na figura de Moçambique, como uma possibilidade de estabelecer outras relações, às quais, de certa maneira, podem desestabilizar as armações cristalizadas pelo cânone.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Referências das autoras

CHIZIANE, Paulina. **Balada de amor ao vento**. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2003.

CHIZIANE, Paulina. **Entrevista com a escritora Paulina Chiziane**. Entrevista cedida a Cintia Acosta Kütter Diadorim, Rio de Janeiro, Revista, nº 19, v. 1, p. 53-62, Jan.-Jun. 2017. Disponível em: < <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/13072>>. Acesso: 16 set. 2019.

CHIZIANE, Paulina. **Niketche: uma história de poligamia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CHIZIANE, Paulina. **O alegre canto da perdiz**. Porto Alegre: Dublinense, 2018.

CHIZIANE, Paulina. **Paulina Chiziane: as diversas possibilidades de falar sobre o feminino**. Entrevista cedida a Rosália Estelita Gregório Diogo. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 14, nº 27, p. 173-182, 2º sem. 2010. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/viewFile/4338/4485>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

CHIZIANE, Paulina. **Ventos do Apocalipse**. 3. ed. Maputo: Ndjira, 2010.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. 2. ed. Florianópolis: Mulheres, 2013.

EVARISTO, Conceição. **Entrevista com Conceição Evaristo**. (2015). Rio de Janeiro: entrevista cedida à Biblioteca Nacional. Disponível em: < <https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2015/11/entrevista-com-conceicao-evaristo>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

EVARISTO, Conceição. **Histórias de leves enganos e parecenças**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

EVARISTO, Conceição. A moça de vestido amarelo. In: **Histórias de leves enganos e parecenças**. Rio de Janeiro: Malê, 2017. p. 23-25.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulher**. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

MARTINS, Mariana; CHIZIANE, Paulina. **Ngoma Yethu: o curandeiro e o novo testamento**. Belo Horizonte: Nandyala, 2018.

Referências sobre as autoras

ARAÚJO, Flávia Santos. **Uma escrita em dupla face: a mulher negra em Ponciá Vicêncio**, de Conceição Evaristo. 2007. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, Paraíba. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wpcontent/uploads/2012/11/images_Flavia.pdf>.

Acesso em: 15 jun. 2019.

ATHAYDE, Mara Bilk. **Mito, Arquétipos e estereótipos em Ponciá Vicêncio de Conceição Evaristo**. 2015. Dissertação (Mestrado). Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba. Disponível em: <https://www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/dissertacoes_2015/Dissertacao_Mito_Arquetipos.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2019.

BARBOSA, Maria José S. **Prefácio**. In: EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013. p. 5-8.

COSTA, Elisângela de Lana; MOREIRA Terezinha Taborda. **Tentativa de inserção da mulher negra na sociedade**. ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2016 -. ISSN2317157X. Semestral. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491524821.pdf>. Acesso: 16 set. 2019.

COSTA, Eliane Gonçalves. **De mitos e silêncios: nas águas do feminino pelos romances de Paulina Chiziane, ao comparar O alegre canto da perdiz e Balada de amor ao vento** (2014). Tese (Doutorado). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista. Programa de Pós-Graduação em Letras. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/127576>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

COSTA, Pollyana dos Santos Silva. **Assimilação, identidade e memória na obra O alegre canto da perdiz, de Paulina Chiziane**. (2013). Dissertação (Mestrado). Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNB_4b7cf7d748f77d3ee4a322592e39eb8c>. Acesso em: 20 ago. 2019.

CRUZ, Adélcio de Sousa. **Ponciá Vicêncio para além das fronteiras: etnia, gênero e classe**. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Fala do outro – literatura, gênero, etnicidade**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010. p. 46-53.

DIONÍSIO, Dejour. **Literatura afro em construção**: a perspectiva bantu em *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo. 2010. Dissertação (Mestrado). Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?view=vtls000154452>>. Acesso em: 11 jul. 2019.

DIONÍSIO, Dejour. **Ancestralidade bantu na literatura afro-brasileira**: reflexões sobre o romance *Ponciá Vicêncio* de Conceição Evaristo. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

FONSECA, Maria Nazareth S. Posfácio. Costurando uma colcha de memórias. In: Evaristo, Conceição. **Becos da Memória**. 2. ed. Florianópolis: Mulheres, 2013. p. 257-268.

GUARDIA, Adelaine La; GONÇALVES, Anamélia Fernandes. Corpos transfigurados: uma análise do corpo mestiço em **O alegre canto da perdiz**, de Paulina Chiziane. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 14, nº 2, p. 215-226, jul./dez., 2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/18-Corpos-transfigurados.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

MARINGOLO, Cátia C. Bocaiuva. **Ponciá Vicêncio e Becos da memória de Conceição Evaristo**: construindo histórias por meio de retalhos de memórias. 2014. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, São Paulo. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/115842>>. Acesso em: 15 jun. 2019.

MOREIRA, Terezinha Toborda. **O vão da voz**: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005.

PUJOL, Reginaldo. [orelha do livro]. In: CHIZIANE, Paulina. **O alegre canto da perdiz**. Porto Alegre: Dublinense, 2018.

RODRIGUES, Inara de O.; TIGRE, Maiane P. **Ponciá Vicêncio e O alegre canto da perdiz**: trajetórias em convergência solidária. *Via Atlântica*, São Paulo, nº 31, 195-208, Jun./2017. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/133507/136893>> Acesso: 16 set. 2019.

ROCHA, Gildete Paulo. **Literatura e afrodescendência**: a “escrevivência” de Conceição Evaristo em *Ponciá Vicêncio*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras: linguagens e representações, Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus. Disponível em: <<http://www.biblioteca.uesc.br/biblioteca/bdtd/201160011D.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2019.

ROCHA, Maiane Pires Tigre. **Identidades difratadas e as múltiplas fronteiras da exclusão em Ponciá Vicêncio e O alegre canto da perdiz**. (2017). Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações, Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus. Disponível em: <<http://www.biblioteca.uesc.br/biblioteca/bdtd/201511936D.pdf>>. Acesso: 16 set. 2019.

SANTOS, Hildete Leal dos. **Guruè, Guruè**: conflitos e tensões nas personagens de *O alegre canto da perdiz* na Moçambique colonizada (2018). Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia: Instituto de Humanidades, Artes e Ciências. Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27841>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

SANTOS, Márcia Cristina dos. **História e histórias entrelaçadas pela voz**: a narrativa performática em *O Alegre Canto da Perdiz*, de Paulina Chiziane (2010). Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária. Disponível em: < <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14934>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

SERPA, Natália R. Rocha. **Cartografia da memória**: a percepção dos lugares e de identidades afrodescendentes nos romances *Ponciá Vicêncio* e *Becos da memória*. 2016. Dissertação (Mestrado). Centro de ciências humanas e letras, Universidade Estadual do Piauí, Piauí. Disponível em: < <http://sistemas2.uespi.br:8080/handle/tede/45?locale=en>>. Acesso em: 15 jun. 2019.

SILVA, Assunção de M. S. Posfácio – A fortuna de Conceição. In: EVARISTO, Conceição. **Histórias de leves enganos e parecenças**. Rio de Janeiro: Malê, 2017. p. 104-112.

SILVA, Rosilene Teodora da. **Memória e história na obra O alegre canto da perdiz de Paulina Chiziane** (2014). Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica De Minas Gerais: Programa de Pós-graduação em Letras. Disponível em: http://www1.pucminas.br/imagdb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20170626112405.pdf. Acesso em: 30 ago. 2019.

Williams, Claire. “**Não existe lugar como a nossa casa**”, ou o retorno de *Ponciá Vicêncio*. *Revista Iberical*, nº 2, Paris, 2012. Disponível em: < <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2012/03/Iberical-Numero-2.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2019.

Referências gerais

ABRANCHES, Henrique. **Da mitologia tradicional ao universalismo literário “eu sou um narrador à maneira tradicional”**. Entrevista concedida a Aguinaldo Cristóvão. Disponível em: <https://www.ueangola.com/entrevistas/item/379-da-mitologia-tradicional-ao-universalismo-liter%C3%A1rio-eu-sou-um-narrador-%C3%A0-maneira-tradicional>>. Acesso em: 23 maio 2019.

ANTÓNIO, Mateus Pedro Pimpão. **Romance e realidade em Lueji, o nascimento de um império, de Pepetela**. *Cespuc*, Belo Horizonte, nº 27, 2015. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/viewFile/P2358-3231.2015n27p97/9336>> Acesso em: 03 jan. 2020.

BESSIÈRE, Irène. **O relato fantástico**: forma mista do caso e da adivinha. Trad. Biagio D’Angelo e colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/12991>>. Acesso em: 23 mai. 2019.

BIRD-DAVID, Nurit. **O “animismo” revisitado**: pessoalidade, meio ambiente e epistemologia relacional. Trad. Kleyton Rattes. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 19, nº 35, p. 93-171, jan./jul. 2019 Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/debatesdoner/article/view/95698> >. Acesso em: 09 mar. 2020.

BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. 3. ed. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BORBA, Francisco S. (Org). **Dicionário Unesp do português contemporâneo**. Curitiba: Piá, 2011, p. 74.

CASTRO, Karina L. M. **À margem**: representações do feminino e do realismo animista em *A confissão da leoa*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários da Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2016. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/5386/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Karina%20L.%20M.%20Castro.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2020.

CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo**. Trad. Marcelo Tápia. São Paulo: Martins fontes, 2009.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo fantástico**: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 2015.

COUTINHO, Eduardo F. Literatura comparada hoje. In: ABDALA JR., Benjamin. **Estudos Comparados**: teoria, crítica e metodologia. São Paulo: Editorial Ateliê, 2014, p. 17-42.

COUTINHO, Eduardo F. **O novo comparatismo e o contexto latino-americano**. *Alea* [online], vol. 18, nº 2, p.181-191, 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1517-106X/182-181>>. Acesso em: 21 set. 2019.

COUTO, Mia. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COUTO, Mia. Mia Couto: en África no es que se viva un realismo mágico, es realismo real. In: **El País** (30.10.2013). Disponível em:<https://elpais.com/elpais/2013/09/27/eps/1380282368_900161.html>. Acesso em: 21 set. 2019.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Literatura comparada**: o regional, o nacional e o transnacional. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 23, p. 31-48, 2013. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/311>>. Acesso: 17 set. 2019.

FREUD, Sigmund. Animismo, magia e a onipotência de pensamentos. In: **Totem e tabu e outros trabalhos – vol. XIII** (1913-1914). São Paulo: Editora Imago, 1950. Disponível em: <<http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-13-1913-1914.pdf>>. Acesso em: 23 maio 2019.

FORD, Clyde W. **O herói com rosto africano**. São Paulo: Selo Negro, 1999 .

GARCÍA, Flavio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: **A banalização do insólito**: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. Flavio García (Org.). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007, p. 11- 22.

GARCÍA, Flavio. As controversas teorias da manifestação do insólito nos mundos possíveis da ficção miacoutiana: *A varanda do frangipani*. GARCÍA, Flavio; GAMA-

KHALIL, Marisa Martins (Org.). In: **Vertentes do Insólito Ficcional** – Ensaios. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/vertentes_insolitos_ensaios_I.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2020.

GARUBA, Harry. **Explorações no realismo animista**: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Trad. Elisângela da Silva Tarouco. *Nonada Letras em Revista*. Porto Alegre, ano 15, nº. 19, p. 235- 256, 2012.

GARUBA, Harry. **Reflexões provisórias sobre animismo, modernidade/colonialismo e a ordem africana do conhecimento**. Trad. Alice Botelho Peixoto. *Cespuc*, nº 32, 1º Sem. 2018 – nº 32. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/17021/0>>. Acesso em: 23 maio 2019.

GAGNEBIN, Jeanne M. Apagar os rastros, recolher os restos. In: GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina (Org.). **Walter Benjamin**: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 27-39.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina (Org.). **Walter Benjamin**: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 107-133.

GIORGIO, Agamben. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

INÁCIO, Emerson da Cruz. **Novas perspectivas para o Comparatismo Literário de Língua Portuguesa: as séries afrodescendentes**. *Revista Crioula: a experiência étnico-racial nas literaturas de Língua Portuguesa*, nº 23, p.11- 33, 1º sem./2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/160606>>. Acesso: 16 set. 2019.

LOPES, Nei. **Kitábu**: O livro do saber e do espírito negro-africanos. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

NOA, Francisco. As contribuições das literaturas africanas no desenvolvimento da Língua Portuguesa. In: NOA, Francisco. **Uns e outros na literatura moçambicana**: ensaios. São Paulo: Editora Kapulana, 2017. p. 113-120.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome**: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003.

MALANDRINO, Brígida Carla. **“Há sempre confiança de se estar ligado a alguém”**: dimensões utópicas das expressões da religiosidade bantú no Brasil. 434fls. Tese (Doutorado) em Ciências da Religião. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/2148>. Acesso em:

MIGNOLO, Walter D. **Desobediência epistêmica**: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Trad. Ângela Lopes Norte. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, nº 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: <http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/34/traducao.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2019.

PADILHA, Laura C. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EDUFF, 1995.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Disponível em: <http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf> Acesso em: 20 ago. 2019.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. **Pós-colonialismo. Identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RIBEIRO, Esmeralda. Mulheres dos espelhos. In: **Olhos de Azeviche**. Org. Ana Paula Lisboa *et al.* Rio de Janeiro: Malê, 2017. p. 71-76.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1981. Disponível em: < <http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/2260559.pdf>>. Acesso em: 23 maio 2019.

TRINDADE, João Olinto Júnior. **Questão de nomenclatura ou atualização? O realismo animista e as literaturas africanas de língua portuguesa**. In: GARCIA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina Silva Michelli (Org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito* – Comunicações em Simpósios e Livros. I CONGRESSO INTERNACIONAL VERTENTES DO INSÓLITO FICCIONAL / IV ENCONTRO NACIONAL O INSÓLITO COMO QUESTÃO NA NARRATIVA FICCIONAL / XI PAINEL REFLEXÕES SOBRE O INSÓLITO NA NARRATIVA FICCIONAL. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013. Disponível em: < [http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/\[1\]XI%20painel%20textos%20completos.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/[1]XI%20painel%20textos%20completos.pdf)>. Acesso em: 23 maio 2019.

VARGAS, Débora J. Rodrigues. **Animismo e Realismo Animista**. X SEMANA DE EXTENSÃO, PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – SEPESQ. Centro Universitário Ritter dos Reis, 2014. Disponível em: < https://www.uniritter.edu.br/uploads/eventos/sepesq/x_sepesq/arquivos_trabalhos/2968/122/179.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2020.