

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:**  
**ESTUDOS LITERÁRIOS**

**HELAINÉ DE OLIVEIRA**

**O PASSEIO DO ESQUIZO OU AS EXPERIMENTAÇÕES DO SILÊNCIO:  
SUBJETIVAÇÕES E SINGULARIDADES NAS ESCRITAS DE ANA MARIA  
GONÇALVES E PEPETELA**

Juiz de Fora

2016

HELAINÉ DE OLIVEIRA

**O PASSEIO DO ESQUIZO OU AS EXPERIMENTAÇÕES DO SILÊNCIO:  
SUBJETIVAÇÕES E SINGULARIDADES NAS ESCRITAS DE ANA MARIA  
GONÇALVES E PEPETELA**

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Letras, Área de Concentração: Estudos Literários. da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor em Letras.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Enilce Albergaria Rocha - (Orientadora)

Juiz de Fora

2016

Helaine de Oliveira

**O passeio do Esquizo ou as experimentações do silêncio: subjetivações e singularidades nas escritas de Ana Maria Gonçalves e Pepetela**

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Letras, Área de Concentração: Estudos Literários. da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor em Letras.

Aprovada: \_\_\_\_/\_\_\_\_/2016.

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Enilce do Carmo Albergaria Rocha (Orientadora)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

## AGRADECIMENTOS

Ao Pai Celestial, pela constante presença e interferência, sem as quais seria impossível seguir;

À família, por terem me apoiado de todas as formas, possíveis e impossíveis, diretas e indiretas;

À minha orientadora e amiga Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Enilce Albergaria Rocha.

Aos meus professores e aos amigos, pelos incansáveis debates que contribuíram, largamente, para o aprimoramento e retificação de conceitos e pela cumplicidade, na realização deste projeto;

Aos colegas de trabalho, por terem compreendido em minhas ausências a necessidade de aperfeiçoamento, fundamental ao crescimento profissional dos que ainda acreditam na formação acadêmica de qualidade, como forma eficaz na solução da crise educacional do país.

O desejo não é falta, é produção.

Deleuze e Guattari.

## RESUMO

Esta tese tem por finalidade fazer uma experimentação literária ou, uma esquizoanálise, a partir do pensamento do Delírio cunhado por Gilles Deleuze e Felix Guattari na obra *O anti-Édipo*. Procuraremos verificar de que formas o “sujeito escravo de produção”, ilustrado pela escrava Kehinde e pelo escravo mudo nas obras *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves e *A gloriosa família*, de Pepetela, produz o Silêncio na narrativa e é produzido por ele, através de seus por seus “Corpos sem Órgãos”, refletidos pela “escrita da Crueldade” de ambos os autores, inspirada nos propósitos do dramaturgo francês Antonin Artaud, em sua obra *O teatro e seu duplo*.

**Palavras-chave:** Sujeito Escravo de Produção. Esquizoanálise. Corpo sem Órgãos. Ana Maria Gonçalves. Pepetela.

## RÉSUMÉ

Cette thèse vise à faire une expérimentation littéraire ou un schizo, de la pensée de Delirium inventé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans le livre *Anti-Oedipe*. Nous cherchons à vérifier de quelles formes "le sujet esclave de production » illustrés par Kehinde et l'esclave muet dans les œuvres *Une couleur par défaut*, Ana Maria Gonçalves et *La glorieuse famille* de Pepetela, produit le Silence dans le récit et est produit par lui à travers ses «Corps sans organes», réfléchis par la "cruauté ", inspiré par les buts du dramaturge français Antonin Artaud, dans son ouvrage *Le théâtre et son double*.

**Mots-clés:** Sujet Esclave de Production. Schizo. Corps sans Organes. Ana Maria Gonçalves. Pepetela.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
1.1	ESPÉCIE DE PREFÁCIO: DO PRIMEIRO <i>NADA</i> OU, DA INSPIRAÇÃO PELA CRUELDADE .....	8
1.2	UM PRÓLOGO? .....	15
<b>2</b>	<b>CONEXÃO PRIMEIRA - DA ESQUIZOFRENIA DAS FALAS: ORALIDADES NA ESCRITA AFRICANA</b> .....	18
2.1	DAS MÁQUINAS DESEJANTES VERSUS O SUJEITO ESCRAVO DE PRODUÇÃO: PRIMEIRAS PROPOSIÇÕES .....	18
2.2	DAS CASTRAÇÕES DOS DEVIRES: RACISMO CIENTÍFICO .....	26
2.3	DA TRADIÇÃO COMO POTENCIALIZAÇÃO DO SILÊNCIO .....	39
2.4	SOLIDÃO, SILÊNCIO E MORTE NA DESCOLONIZAÇÃO DO ESPAÇO LITERÁRIO PELA ORALIDADE .....	49
2.4.1	Ngugi Wa Thiong'o: o resgate do impossível .....	54
2.4.2	O traço na alethéia: “A segunda vinda” .....	66
2.4.3	Karingana ua Karingana .....	79
2.4.4	Karingana! Ou, histórias de Era uma vez .....	87
2.4.5	<i>The famished road</i> .....	96
2.4.6	Nzmalizo: por quem estamos procurando? .....	99
<b>3</b>	<b>CONEXÃO SEGUNDA: PRODUÇÃO DE IDENTIDADES FIXAS VERSUS PRODUÇÃO DE SUBJETIVAÇÕES E SINGULARIDADES NO PENSAMENTO DO NEUTRO</b> .....	105
<b>4</b>	<b>CONEXÃO TERCEIRA: SUBJETIVAÇÕES NA FALA POÉTICA DO ESCRAVO MUDO EM PEPETELA</b> .....	142
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS (E...E...)</b> .....	168
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	174



# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 ESPÉCIE DE PREFÁCIO: DO PRIMEIRO *NADA* OU, DA INSPIRAÇÃO PELA CRUELDADE

Escrever uma tese. Questão que se põe quando nos atiramos num curso de pós-graduação, sem bússola, em busca de aperfeiçoamento, de movimento, da quebra dos dias cinzentos, do tédio, na busca de potência, de agenciamentos com a vida. Nuvens que se movem.

Escrever uma tese: compromisso de final de curso, um dever querendo-se *devir de casa*, pra se expor, na casa, com a casa, *fora* da casa, no corpo-casa, na rua. Experimentação pós-marasmos, pós-tempestade de minutos, de trilhões de gotas de segundos das ideias fabricadas nos bancos da universidade, no colorido de cinzentas horas de estudo, que vasculham as páginas virtuais de livros e áudios e vídeos na internet, nas livrarias, nas lojas, nas salas de Xerox, nos *événements* da existência...

Escrever uma tese sobre literaturas africanas, *com* as literaturas africanas e *sem* as literaturas africanas.

Escrever uma tese amoral. Amor-ao.

Escrever uma tese.

Escrever uma tese delirante, delirando, suando de febre, de medo, de gozo, de ânsia, de sensações de fracasso, de abandono, de fragilidade, de insônia, de impotência, de sons excessivos, de sonhos excessivos, de viagens, de calafrios, de pesadelos.

Escrever uma tese negra, sendo negra, sem os negros, com os negros, percalços impostos pelas cobranças de vozes caladas; pedras nos caminhos.

Escrever uma tese sem os engajamentos políticos des-necessários, sem as bandeiras, sem os panfletos, sem artifícios, sem os protestos dos movimentos negros, como essa tese, um movimento, com o escuro, pelo escuro, na escuridão da pele. Escrever uma tese *sem...*

Escrever uma tese *em* movimento.

Escrever uma tese só querendo escrever uma tese, sem ter de pagar a dívida de ser a fala bruta, de ser o grito dos milhões e de representá-los por uma escrita reta. Escrever uma tese e só poder dançar com as curvas, com as bifurcações das letras, das palavras, das linguagens, das afonias, com as sinestesias...

Escrever uma tese em presença do possível fracasso; nas sombras escuras da derrota, com os choros e as lágrimas da solidão da escrita eminente, da morte lenta que se faz na loucura de se estar rasgando e jogando fora, agora, o Poder. Recusar o Poder para então dele apoderar-se, gerando conexões, des-manchamentos e des-mantelamentos por *vir* dos sonhos assassinados nas Marchas.

Escrever uma tese na Academia, sem a Academia, para a Academia; sem acalento, sem descanso, com movimento, sem alento, no caos da ventania que sopra.... Ouçamo-la!

Escrever uma tese *sem*.

Escrever uma tese no vento.

Escrever uma tese de vento.

Escrever uma tese de *good vibes*, de potencias, de forças que passam e perpassam constantes, embriagadas da sensação do retorno eterno que se quer; desfazer-se dos exaustivos conteúdos pesados sobre os ombros e as pernas, estagnando o corpo como camelos cansados, a passos lentos; tese sem armaduras, sem as bagagens excessivas nas corcundas de Quasímodos.

Escrever uma tese em Juiz de Fora, sem *Notre Dame, sans sandwich*. Paris, não! Não à Paris das ideias filosóficas caucasianas, canônicas, iluministas, repelidas pelos gestos intempestivos de Artaud, Blanchot, Deleuze e Guattari, franceses alucinados com os quais me deparo agora, assombrações do ocidente, uivos, que me suspendem o corpo e que me abraçam, agarrando-me e entrelaçando-me em suas teias, em seus rizomas. Sufocam-me, prendem-me no lodo e abafam-me o grito com suas subterrâneas loucuras de viagens embriagadas. No entanto, resisto: “É preciso uma filosofia africana!”, grito, no início do curso de Doutorado. “Fora com essas ideias colonizadoras!”, “Fora com esses franceses!”, “Por uma estética negra de pensamentos e pensadores negros!” BASTA! FORA!

Os franceses me rondam. Teimo. Não a esses franceses endemoniados e cheios de cheiros de uma peste negra que me ofusca a vista e os ouvidos e que me alienam, subtraindo-me a África, o direito à África, à minha gente original, meu início, minha gênese. Não à arrogância desses franceses insanos, ex-cêntricos, que invalidam por ora meus argumentos e que me obstruem a voz, obrigando-me a dizer-lhes *sim* e portanto, causando-me a terrível sorte de comungar com o cânone ocidental que se queria quebrado, estilhaçado, estraçalhado.

Malditos marginais a cantar-me canções de revoluções moleculares, canções de sereias, incutindo em mim um desejo forasteiro, rebelde e incontrolável de escrita esquizo no afã de fazer-me expelir devires prontos contidos nos poros de minha pele escura, *non grata* na “Cidade Luz”. Estúpidos franceses in-validadores dessa tese fruto de trabalho árduo, de leituras de açoite a decifrar seus herméticos conceitos: *Cruauté, Corps sans Organes, schizo, mort de l'auteur* eteceterá eteceterá eteceterá.

Perversos franceses, ardis des-territorializadores de mentes, de posturas e de pensamentos enraizados, de conceitos petrificados, rostificados, rígidos. Estúpidas mãos e insano pensamento negro o meu, a perverter-se agora e a escrever *com* esses franceses, fazendo nas letras de Ana Maria Gonçalves e de Pepetela um filho monstro, fruto do

acasalamento entre as antigas crenças e dessa amarga e deliciosa “herança ocidental” herege deleuzo-guattari-artaudiana descoberta, da qual sirvo-me em porções quase amplas.

Malditos antropófagos, príncipes de trevas, filhos de bruxarias, feiticeiros, comedores de forças e de fragilidades, de sensações e de percepções distraídas. Malditos marginais. Malditos... Nhac nhac nhac. Ouço um ranger de dentes, ouço um grunhido! Sou eu agora o banquete. Sou a comida, mastigada e afectada pelos dentes dos enfeitiçados filósofos. Estou presa em suas entranhas. Um vômito blanchotiano verde é jorrado no ar gerando metamorfose. Não é a morte ainda, não o será. É o Silêncio: sou um jato verde. Não tenho espelhos. Não me vejo, não me reflito. Sou agora esses franceses e eles me são, por ora, enquanto estivermos *sendo*...

Escrever uma tese Zero.

Escrever uma tese, cem.

Escrever uma tese infantil, uma tese criança, uma tese porvir, com os ecos de Glissant, de Enilce do Carmo Albergaria Rocha; de Deleuze, de Guattari, de Artaud, de Blanchot, de Rimbaud, de Mallarmé, de Hawthorne, de Melville, dos escravos todos da África, de todos os negros livres, de um negro, de nenhum negro. Uma tese no fogo, nas chamas de Clarice, de Lewis, de Nietzsche, de Espinosa, de Roberto Machado, de Roseane Preciosa, de Suely Rolnik, de Marina Annie, de Leminski, de Bukowski, de Pucheu, de Roberto Corrêa dos Santos, de Edmilson de Almeida Pereira, de Luiz Fernando Medeiros etc. etc. etc.

Escrever uma tese política com a musa dessa mesma tese, o da musiquinha, o do Campeonato de Suicídios, o da doçura, o das loucas aulas, o das horas loucas, o das horas vagas, o da embriaguez, o do Riobaldo, o barthesiano, o oswaldiano, o homem nu no rio, o próprio rio, o OVO, o Sócrates. Ninguém é deleuziano.

Escrever uma tese *com e sem*, ida e vinda, lá e cá, a ruminar pela chuva, voltando ao relento, a passos lentos. O relógio de um coelho soa. Escreve logo!

Escrever uma tese pra mim. Escrever para ninguém. Escrever uma tese pra ser aprovada, rasgada, torturada, largada em uma estante, encadernada, comida de traças e depois rachada, resignada, *nada*.

Escrever uma tese pra uma banca que se sentará atenta com seus cafezinhos e água, assistindo à viagem de minha insensatez por ter levado esse “Passeio do Esquizo” ao palco. Olham-me agora com seus olhares penetrantes e im-píedosos, a destruir-me, a despedaçar-me o corpo organismo no ritual de entrega da Academia. Oferecer-me-ão um copo d’água. Sentirei medo, mas já estará feito. Como um filho de Saturno, vejo-me dilacerada diante dos impiedosos algozes a apontarem-me os pontiagudos dedos nas pontiagudas garras, afiadas presas. Gritam-me em silêncio sob suas babas, duros vereditos a massacrar-me o pensamento, meu pequeno texto, meu curto delírio em distonia com as normas técnicas da ABNT.

Escrever uma tese de grifos, de gritos, de medo, de *ais*, de nada mais, de *nevermore*, de *once again*...

Um corpo se contorce diante dessa máquina acadêmica. Dessa máquina engolidora de desejos, de tesão. Máquina estralhaçadora de corpo, com seus prazos, quebrando cada osso, cada vértebra, cada dedo, cada pensamento que quer escapar, interditando-os.

Escrever uma tese na *doxa*, teleologicamente preparada. Medo do banimento dessa poesia que se contorce como um cardume de corpos podres dentro de uma barca assombrosa, a ser lançado ao mar. Medo das máquinas repressoras do gozo, edipianas, castradoras. Máquinas do *rom-rom* das coisas ditas. Escrever uma tese. Resgatar assombrosas visões de corpos negros gemendo nos porões dos navios, nos mares. Evocar as centenas de corpos que enegrecem as águas, construindo exposições em galerias ocultas de museus macabros num teatro do absurdo do tráfego. Sangue, espasmos, dor, resistência, tempestades acalmadas pelas almas, pelos espíritos, pelos caboclos, pelas Sereias. Quero ouvir-lhes o canto...

Escrever a tese. Cabelos brancos, cabelos negros, cabelos duros debaixo de águas. Cabelos impermeáveis, impenetráveis, inatingíveis, resistentes, como fios de aço. Tranças de cordas puxando os fios de resistências. Tranças-fio de Ariadne, putrefatas nas águas. Cabelos de Iansã e de Iemanjás, submergindo, voltando à margem. Tranças margens sendo ofertadas, celebrando as oferendas, devolvendo-as em forma de magia, de bruxaria.

Escrever a tese. Corpos estraçalhados, apodrecidos, se tornando adubo, rizomas por todos os lados, todas as terras, todos os continentes, habitados ou não. Pontilhados pretos de resistência, se fazendo fortes. Corpos fora das águas agora, espalhados pelo Globo. Entidades reencarnadas nos terreiros, nos pequenos quartos, centros espíritas no fundo dos quintais, nas senzalas, nos quatinhos de empregadas, nas cozinhas, nos braços dos patrões, de seus *donos*. Corpos pretos girando, gerando Exus, gerando rainhas de encruzilhadas, gerando pactos, oferendas, delírios de corpos vestidos e fantasiados e pintados, agitados, teatralmente loucos. Tudo roda às suas voltas. Caboclos, orixás.

Escrever a tese. Cheiros, bailas, pés descalços, pés de terra da África. Pés na terra do continente sinistro, maligno, contingente, contundente. Pés da África. Pés da África aqui e agora, descalça, no assoalho moderno. Pés da África nos quintais dos velhos navios e das tias com suas chinelas velhas presas com arames ou grampos, roçando a terra, ao colherem as roupas, as couves, os milhos, as bananas, os limões-brabos, os carirús. Mãos colhedoras dos medicamentos, dos ventos, dos alimentos. Mãos benzedoras das almas negras nos camburões das policias dos anos 1970, interpelando movimentos negros de corpos torturados a se contorcem nas prisões. Prisões de hoje, as ruas daqui, de lá, das Américas, da África de onde mais.

Escrever uma tese sem óbvio. Tese de reencontros, de re-agenciamentos dos negros com seus corpos, com seus cantos, seus gritos, seus grifos, seus zumbidos.

Escrever uma tese, escrever um livro, num livro, com livros, sobre livros, sobre esquizos. Esquizoleituras de esquizofrenéticas mãos se arrastando sobre o teclado mudo, pelas páginas em branco, sem pautas, de riscos tortuosos, indecisos. Linhas aprisionadas. Fugas? Então isso é possível. À deriva agora não! Não posso! Possuo remos quebrados. Não nado, não sei nadar. Se é possível fujo agora ou submerjo. Preciso aprender. O tempo agora me escapa. Quisera eu somente o presente puro bergsoniano das lembranças, das sensações, das percepções das degustações de *madeleines*. Quisera eu somente a duração proustiana que se presta a um instante eterno, de retornos eternos. Cronos, o dilacerador de filhos, aguarda. Os ponteiros passam. *Run, Alice. Run!* Procrastinar não mais. O Campeonato começou há tempos e, quase atrasada, ponho o corpo em movimento, num *frisson*. Estou com pressa! Desfaço a bagagem, peças ao mar novamente. Esvazio essa barca bêbada das bibliografias excessivas a rodopiar na tempestade. A hora da apresentação se aproxima. As cortinas já se abrem. Não há mais lugares fixos na audiência. Tudo é um pouco turvo, tudo é um pouco luz. Me junto ao público, fico de pé, perdida em meio à grande sala. Sou parte da audiência, escrevo e temo o terrível texto do espetáculo porvir; sou parte dele, sou ele. A peça se mistura ao meu corpo. Perdi os órgãos.... Ouço vozes, ouço ecos, ouço gritos, tambores; ouço rezas, murmúrios; ouço cantorias e sussurros. Um ritual estranho se inicia. Tem início a Crueldade. Avisto num canto escuro uma escrava velha, cega e gorda. De outro lado, um angolano, um escravo mudo que me sorri com sua garrafa de água ardente às mãos. Ana Maria se ajeita; Pepetela se recosta. Num corredor, à frente do palco, um homem branco sentado, de língua estranha, estrangeira, me faz um gesto com as mãos: “Silêncio!”. É John Cage. Apagam-se os sons.

## 1.2 UM PRÓLOGO?

Pensar a literatura africana ou de afro descendentes no Brasil e na diáspora nos dias atuais tem sido um exercício intelectual não apenas árduo e complexo, mas, sobretudo angustiante e ao mesmo tempo *delirante*, na acepção do filósofo Gilles Deleuze e do heterodoxo psicanalista Félix Guattari. Confusão e agonia se configuram nesse esforço, pelo sem fim de possibilidades de leituras possíveis para essas narrativas, dada a vastidão de aspectos tradicionais, históricos, espaciais e cosmogônicos peculiares às culturas africanas e a serem considerados.

No caso brasileiro, o desconhecimento ou, a escassez de acesso a dados históricos e culturais acerca da trajetória do negro, desde que aqui aportou como cativo, tem sido ainda na atualidade uma grande questão a ser verificada.

Colocar tais literaturas em perspectiva é ir ao além da História, numa busca insólita, fantasmagórica e incessante. É fazer uma viagem desterritorializante rumo ao incógnito, em busca de destroços, de restos cadavéricos no fundo dos oceanos, como o propõe Glissant em entrevista (2004), à procura de esqueletos, dos estilhaços das histórias ocultas nas bibliotecas, nos obsoletos cantos das livrarias, nas editoras de tímidas traduções e publicações.

É ouvir o ruminar de ave-marias forjadas nas terras devastadas em África, das promessas aos deuses e aos orixás, proferidas em alto mar. É buscar os pés de páginas de livros rotos, de notas rotas, envelhecidas, amareladas, rasgadas, queimadas, nas empoeiradas estantes, no pó das geografias e das cartografias do absurdo. É um escavar de arquivos vivos e mortos, de narrativas orais contadas ao redor do fogo, de fogões de lenha, nos cabelos crespos trançados, das palavras soltas ao vento, caladas, silenciadas, para resgatá-las, riscá-las, re-inscrevê-las, re-agenciá-las em novos contextos. É tentar evocar o delírio do pensamento



sem bússola, não absoluto ou fechado, mas incessante, ultrapassador das fronteiras do já escrito, do já pensado, do já-refletido e que escrutiniza indagações para além da identificação do escravizado como subalterno, representação imagética de memórias parcas tecidas pela História.

Colocar as literaturas negro-africanas e as dos afrodescendentes brasileiros face a face é tentar estabelecer diálogos com o *fora* da narrativa na acepção de Deleuze (2010, p. 17), perspectiva na qual o pensamento se relaciona a uma maquinaria exterior complexa, que ultrapassa, em nossa ótica, a visão tradicional fatídica dos africanos e de seus descendentes como predestinados à perda, ao fracasso e à subordinação tecnológica, psicológica, cultural e intelectual em relação ao “homem branco”. É abrir caminho para um pensamento de fluxo que entra em relações de corrente, de contracorrente, de redemoinho com o Discurso oficial da História e da Crítica literária ocidental, responsáveis pela fixação de conceitos e de imagens pré-estabelecidas sobre o negro africano e de seus descendentes, com o intuito de apagar-lhes memórias, enfraquecendo-lhes os rastros.

As primeiras indagações que se colocam são, a partir de que desmembramentos ou desmantelamentos desses mesmos discursos podemos propor mudanças na forma de percepção dessas escrituras, dado o profundo palheiro ao qual seus autores e intelectuais oriundos das mais diversas castas espalhadas pela diáspora africana estão submetidos? Que argumentos da narrativa ocidental sobre a escrita que retrata o negro escravizado devemos colocar em suspensão para fazer-lhes as *dobras* necessárias, abrindo-lhes brechas, que nos permitam elaborar novos agenciamentos com esses mesmos discursos? Que *riozinhos de sangue* atravessar e com que jangadas? Que ventos e que paisagens evocar, se tentarmos conciliar o sem fim de armadilhas do *pensamento de sistema* vigente, dialogando com Glissant, presente e atuante nas escolas, nos espaços acadêmicos, editoriais e nas diversas

instituições governamentais que tentam inviabilizar os avanços na construção de uma *poética da diversidade*, na qual os africanos e seus descendentes possam re-estabelecer suas vozes?

Pausa.

tá pensando o que, malandro? vc tem que rebolar, rebolar pra caralho pra encontrar as brechas, pra construir os respiradouros, pra ler poesia pros seus insetos, pra quebrar o medo de amar e de esquecer os papéis em casa, pra não fazer a chamada, pra não ficar dando trocado pra vira-lata ressentido, pra jogar os medinhos pela janela, pra não ficar pagando o pau pros nomes que estão na listinha, pra se arriscar a dar o grito, pra amar sem recompensas, pra ouvir estrelas. tá pensando o que, malandro? rebola! delírio não se compra na farmácia! (MONTEIRO, 2015b, não paginado).

## 2 CONEXÃO PRIMEIRA - DA ESQUIZOFRENIA DAS FALAS: ORALIDADES NA ESCRITA AFRICANA

### 2.1 DAS MÁQUINAS DESEJANTES VERSUS O SUJEITO ESCRAVO DE PRODUÇÃO: PRIMEIRAS PROPOSIÇÕES

Não nos dirigimos aos que consideram que a psicanálise vai bem e tem uma visão justa do inconsciente. Nós nos dirigimos àqueles que acham que toda essa história de Édipo, castração, pulsão de morte..., etc. é bem monótona, e triste, um ronrom. Nós nos dirigimos aos inconscientes que protestam. Buscamos aliados. Precisamos de aliados. Deleuze e Guattari

Escrito a partir dos agenciamentos filosóficos e psicanalíticos entre os franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, em 1972, *O anti-Édipo* é fruto de maio de 1968, movimento libertário ocorrido na França. Reação à psicanálise de Freud e Lacan, tal obra se propõe a explorar novos caminhos para o inconsciente, concebendo-o como *fábrica de produções*, “usina” impulsionada por máquinas desejantes, em lugar de um *teatro*. Tais *máquinas* substituem o modelo neurótico de Freud pelo modelo do inconsciente esquizofrênico, ou, aquele que resiste ao Édipo e está em constante devir.

Através de contundentes proposições em relação a uma nova concepção do inconsciente, Deleuze e Guattari apontam sua obra como uma espécie de *máquina de guerra* do pensamento, pondo à baila a psicanálise freudiana com sua *edipianização furiosa*. Para os filósofos, o modelo edipiano aviltado por Freud, não passaria de mais um aparelho de

repressão criado pelo pensamento científico, o qual agiria diretamente sobre nossas *produções desejantes*, com o intuito de castrá-las. Os pensadores criticam a imagem do psicanalisado que, deitado no divã, pela transferência, apenas dispõe de imagens repetidas que adquirem *significações e representações* em lugar da produção de *devires e significâncias*. Nessa ótica, Édipo seria o esmagamento do desejo que impede o sujeito de *Experimentar*. Freud teria descoberto o inconsciente, mas o teria transformado em um teatro grego, com uma peça monótona que se repete incessantemente.

“Esquizofrenizar” o campo do inconsciente, e também o campo social histórico, de maneira a explodir o julgo de Édipo e a reencontrar em toda parte a força das produções desejantes, reatando no próprio Real o liame da máquina analítica, do desejo e da produção, eis o questionamento dos filósofos (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 76). A questão primordial do confronto deleuzo-guattariano aos propósitos de Freud estaria no fato de o inconsciente, tal como concebido pelo pai da psicanálise, exprimir-se apenas através do culto, pela repetição; da tragédia clássica e do sonho. Daí a necessidade de se substituir esse inconsciente fantasmático por uma noção de inconsciente maquínico, produtivo. É como se Freud tivesse recuado frente ao “mundo de produção selvagem” e de desejo explosivo existente no humano e excluído as *máquinas desejantes* pelo discurso científico do século XIX, - manifestações do desejo que, nessa análise, cabe perfeitamente ao modo de ser das culturas negro-africanas -, e quisesse introduzir aí, a qualquer custo, um pouco de ordem clássica do velho teatro grego pós-socrático (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 77).

Para combater tal pensamento, Deleuze e Guattari trazem ao debate o que denominam o “maior inimigo de Édipo”: *o esquizo*, o qual irá recusar veementemente a visão da produção desejante do inconsciente de maneira personalizada, ou melhor dizendo, *personalizada, imaginarizada, estruturalizada* como o quer Freud. Na perspectiva freudiana, o inconsciente deixaria de ser o que naturalmente é – fábrica, ateliê, como o é na ótica deleuzo-guattariana –,

para tornar-se um teatro de uma peça única, sequer de vanguarda, com uma encenação clássica na qual a relação Édipo-papai-mamãe tudo explica, tudo representa. O especialista, nesse caso, o psicanalista, seria o porta-voz, a autoridade única no caráter contratual da cura, como exemplificam os filósofos franceses de maneira provocativa, ao se reportarem ao aviso na porta do consultório freudiano:

[...] deixa tuas máquinas desejantes à porta, abandona as tuas máquinas órfãs e celibatárias [...] entra e deixa-te edipianizar. Tudo decorre disso, a começar pelo caráter inenarrável da cura, seu caráter interminável, altamente contratual, fluxo de palavras em troca de fluxo de dinheiro. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 79).

Deleuze e Guattari evocam à cena o *clarão de esquizofrenia* em repúdio à escuridão do “contrato freudiano” fechado a quatro portas e sugerem a introdução no consultório do analista de um objeto “estranho”, que quebra o contrato da exclusão do terceiro proposto por Freud, ou seja, o desejo, obrigando Édipo a deixar o trono. O *clarão* descobre, assim, o elemento oculto, deixado “atrás do muro” ou “nos bastidores” do teatro e introduz, no consultório, o imprevisível, o inexplicável, o ingrediente capaz de fazer conexões de múltiplas e infinitas formas a partir de inumeráveis combinações, aqui compreendidas como *Máquinas Desejantes*.

Mas qual seria a relação entre as considerações deleuzo-guattarianas acerca do desejo, das *máquinas desejantes* ou das *máquinas de produção do desejo* para este estudo, visto que não pretendemos colocar no divã ou psicanalizar o cativo africano a fim de elucidarmos seus traumas e fantasmas? Deleuze e Guattari esclarecem:

Nas máquinas desejantes tudo funciona ao mesmo tempo, mas nos hiatos e nas rupturas, nas panes e nas falhas, nas intermitências e nos curtos-circuitos, nas distâncias e nos despedaçamentos, numa soma que nunca reúne suas partes em um todo. (2010, p. 50).

[...]

As máquinas desejanter constituem a vida não-ediapiana do inconsciente. (2010, p. 468).

O pensamento do *Delírio* proposto por Deleuze e Guattari, neste estudo, se torna ferramenta eficaz na desconstrução do “inconsciente decodificador” aviltado por Freud, o qual favorece um modo anacrônico de pensar, visto que tencionamos “burlar o pacto psicanalítico”, colocando em *suspensão*, na acepção derridiana, as narrativas canônicas sobre o africano escravizado, nas quais os mesmos são usualmente *representados* via reificação e, portanto, desprovidos de identidade, de desejo, de *vontade de potência* (na perspectiva nietzschiana), logo, inexistentes enquanto humanos, ou sujeitos, para os sistemas escravocrata e colonial, aos quais estão subjulgados.

A proposição ontológica *vontade de potência*, criada por Nietzsche, sustenta toda sua teoria. Nietzsche toma inicialmente esse conceito de Schopenhauer, o qual propõe que a vontade, força que estaria para além dos nossos sentidos, é cega e insaciável. Una, na visão de Schopenhauer, a vontade representa tudo que vemos, sendo o substrato que constitui a existência, uma força única e indivisível. Para Nietzsche, porém, a *vontade* não está fora do mundo e, sim, na relação, ou seja, é múltipla e se mostra como efetivação real, se dizendo sempre no plural, visto que é impossível haver no universo uma só força. O mundo seria, nessa ótica, a luta constante, sem equilíbrio possível, apenas tensão, que se prova pelo movimento, às vezes delicado, outras vezes violento. Para Nietzsche, a vida é vontade de potência, porém, não podendo ser restrita apenas vida orgânica, visto que ela, a potência, está presente em tudo, desde reações químicas mais simples até à complexidade da psiquê humana, estando no ser vivo, sua expressão maior. A vontade de potência procura expandir-se, superar-se, juntar-se a outras e se tornar maior, abarcando tudo no mundo, já que todas as forças procuram a sua própria expansão gerando um campo de instabilidade e luta, jogo

constante de forças instáveis, onde a permanência é banida junto com a identidade, reinando assim a diferença, espécie de força em constante ir para além dos próprios limites.

Assim procuramos entender o *sujeito escravo de produção*, neste estudo, como alguém cuja vontade se mostra como sede de dominar as forças enfraquecedoras, fazer-se mais forte, constringer outras forças contrárias à expansão do desejo, abrindo, encontrando horizontes, novas passagens e criando novos caminhos para o devir. Pretendemos observar a capacidade que a vontade tem de efetivar-se no escravo, contrariando a interpretação “rasa” sobre potência em Darwin, nas palavras de Nietzsche, segundo a qual na luta pela sobrevivência das espécies, apenas “o mais apto sobrevive” (DARWIN, 2016, não paginado).

Nietzsche concebe a “potência” de uma maneira adversa à do cientista britânico e argumenta que o homem não pode e não quer apenas conservar-se ou adaptar-se para sobreviver, visto que só um homem doente desejaria isso. O homem, na perspectiva nietzschiana, quer expandir-se, dominar, criar valores, dar sentidos próprios, o que significa ser ativo no mundo, criar suas próprias condições de potência, efetivando-se no encontro com outras forças. A potência para o filósofo alemão, não pode ser representada como um lugar a se chegar ou algo a se fazer; não é uma representação, um signo, visto que não é algo que possa ser representado, partindo de valores já estabelecidos. Exatamente o contrário, para Nietzsche, a potência é aquilo que quer na vontade, ou seja, um eterno *dizer-sim* para a vida, que se afirma na vontade quando diz “Sim” ao devir.

O “sujeito escravo de produção” diz “Sim” e é nesse propósito que Deleuze e Guattari nos acolhem; no momento em que tencionamos estudar o negro escravizado no que ele *reflete e se reflete: daquilo que o afeta em geral*, do qual extrai *um poder independente do exercício atual, isto é, uma função pura*, ultrapassando sua parcialidade própria, ou seja, seu corpo físico, num sentido que não é mais o de Melanie Klein, isto é, que não remete mais à integridade anterior de um todo (DELEUZE; GUATTARI, 2001, p. 94).

Por esta razão tencionamos verificar de que maneira a escritora brasileira Ana Maria Gonçalves e o escritor angolano Pepetela produzem e denunciam o Silêncio na voz do escravo ou sua afonia nas narrativas históricas, por meio de suas obras *Um defeito de cor* e *A gloriosa família*, respectivamente, a partir da introdução de alguns recursos narrativos em seus textos tais como a oralidade, a qual cria linguagens que transformam corpo, tempo e espaço, recurso também utilizado por outros autores africanos, tais como o queniano Ngugi Wa Thiong'o, os nigerianos Ben Okri e Chinua Achebe e os moçambicanos Mia Couto, Paulina Chiziane e José Craveirinha, os quais serão brevemente analisados nessa pesquisa como ferramentas de suporte às nossas proposições poético-teóricas. Tencionamos verificar de que forma as máquinas desejantes as quais cercam a escrava Kehinde, personagem de *Um defeito de cor*, e o escravo mudo, de *A gloriosa família*, produzem sujeitos a partir de acoplamentos cotidianos de ambos os cativos em um sistema "corte-fluxo", que se compõe ao infinito, criando potências.

Os filósofos concebem como *máquinas desejantes* um plano unívoco ou imanente de uma Natureza concebida como processo de produção no qual os cortes de fluxo se inscrevem, se registram ou se distribuem segundo a lei da síntese disjuntiva sobre um Corpo pleno Sem Órgãos (CsO) (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 15-22) e concebem, enfim, um sujeito que, em hipótese alguma, preexiste à máquina, mas nela é produzido como um "resto" ou "resíduo", que circula através das disjunções e as consome como diversos estados de si mesmo (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 22-29). Paradoxais às máquinas em um sentido comum, que usualmente são programadas a funcionar de maneira uniforme, as *máquinas desejantes*, "só funcionam avariadas" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 38-39).

Ressaltamos que o vocábulo *máquina* aqui não é uma metáfora, visto que o sentido corrente da palavra *máquina* resulta de uma abstração pela qual se isola a máquina técnica das condições de seu surgimento e de seu funcionamento, a saber, homens, eventualmente



animais, tipo de sociedade ou de economia, entre outros. Assim, não há diferença de natureza entre as "máquinas sociais" – sistema colonial, mercado capitalista, Estado, Igreja, Exército e família e as "máquinas desejanter", mas uma diferença de regime ou de lógica: estas "investem" naquelas e constituem seu inconsciente, isto é, ao mesmo tempo em que se alimentam delas e as tornam possíveis, as fazem "fugir" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 406s, 483).

Portanto, é com base nesses preceitos que pretendemos verificar a criação por Ana Maria Gonçalves e por Pepetela, em seus textos literários, o funcionamento da criação que denominamos o *sujeito escravo de produção*, visto que em nossa acepção o mesmo é elaborado a partir do movimento astucioso no qual alguns artifícios de potência tornam possíveis a invenção de si por suas múltiplas forças as quais criam “Corpos sem Órgãos”, que enfrentam, através do *delírio*, as Máquinas Desejanter de Castração do Desejo, ilustradas, nessa perspectiva pelo, Sistema Colonial. *Delirar*, nessa acepção, não é o mesmo que “perder a razão” ou a consciência através de apagamentos mentais por insanidade, por doença ou pelo uso de substâncias químicas, que, no contexto da escravização de um corpo, traçar-se-ia um curioso caminho a ser seguido. *Delirar* na acepção deleuzo-guattariana é ao contrário, “diminuir o ego”, desenvolvendo outros mini-egos, pequenos egos, potencializando ações.

Escolhemos por essa razão o texto de Pepetela como objeto de interface ao texto de Ana Maria Gonçalves, por ser a literatura angolana desde seus primórdios, um fazer literário que na acepção de Deleuze e Guattari poderá ser chamada “máquina de guerra” visto que tal ferramenta, ou seja, o texto literário, sempre procurou, desde Agostinho Neto, dar voz ao negro angolano afim de que a Independência fosse finalmente conquistada e, sobretudo, o pensamento, paralelo aos corpos acorrentados, pudesse adquirir voz própria. Interessamos, pois, analisar o cativo não meramente sob a ótica do *não-sujeito* (cujo corpo é reificado), mas como alguém que cria *subjetividades*, e que, não sendo o *rei da criação*, é tocado pela vida

profunda de todas as formas: “espécie de encarregado das estrelas e até dos animais, que não para de ligar uma máquina-órgão a uma máquina-energia, uma árvore no seu corpo, um seio na boca, o sol no seu cu: o eterno encarregado das máquinas do universo”. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 15).

Nas figuras da escrava Kehinde e do escravo mudo Pepetela, pretendemos destacar uma concepção de *sujeito* que, embora sujeitado à *forma produto* (O *status quo* da escravização), produz devires de maneira contínua, tornando-se *produção de produção*, ora invertendo a lógica da escravidão, ora usufruindo dela, que o quer moeda, negócio, mercadoria. Falamos de *identidades rizoma* que subvertem a visão unificadora e enraizada da identidade universal concebida no Iluminismo e, portanto, na modernidade como formadoras de blocos de resistência por esses escravos, malgrado a construção ideológica sobre o negro escravizado, construída pelo pensamento científico do século XIX, a partir de alguns filósofos que veremos a seguir.

Pausa.

eu não duvido que descartes duvidou de muitas coisas. mas eu duvido que ele tenha chegado a alguma absoluta ideia clara e distinta a respeito do que quer que seja na sua vida. aliás, eu duvido que descartes seja cartesiano. logo, eu duvido que o roberto carlos seja o melhor amigo do erasmo carlos, até porque, infelizmente, eu não acho a menor graça nas piadas do zizek e, de mais a mais, eu duvido que o homem seja um animal racional, tal como eu não duvido que os elefantes sejam animais políticos. como eu nunca me preocupei em saber se nietzsche teria sido mais filósofo que poeta, ou vice-versa, concluo, de modo bastante aristotélico, ser completamente inverossímil o velho mito de que os stones teriam sido mais dionisíacos que os beatles. (MONTEIRO, 2016a, não paginado).

## 2.2 DAS CASTRAÇÕES DOS DEVIRES: RACISMO CIENTÍFICO

Visto que tencionamos contrapor a produção de identidades rizoma construída pelos escravos Kehinde e pelo escravo mudo de Pepetela no rastro de Deleuze e Guattari, verificado anteriormente, como ponto de partida, ou, *linha de fuga* no processo de criação do *sujeito escravo de produção* aqui proposto, em contraposição à fixidez do sujeito cartesiano clássico, talvez seja interessante fazermos aqui um breve recuo a fim de verificarmos de que maneira o sujeito científico, formado a partir da premissa do *Cogito ergo sum*, ou do “Penso, logo existo”, excluiu (e tem excluído) as subjetividades dos povos africanos a partir criação de teorias raciais propostas por Darwin, Gaubineau e Galton, no século XIX, as quais preconizavam uma superioridade do homem europeu sobre os povos africanos a partir de ideologias imperialistas e neocolonialistas imersas no século XIX, movimentos de domínio, conquista e exploração política e econômica das nações industrializadas europeias, como Inglaterra, França, Alemanha, Bélgica e Holanda, sobre os continentes africano e asiático.

Para recapitular os pressupostos centrais dessas correntes transcendentais, lembramos que a principal hipótese para a legitimação do domínio imperialista europeu sobre a África e a Ásia no século XIX foi a utilização ideológica de teorias raciais europeias dentre as quais mais se destacaram o evolucionismo e o darwinismo social.

Um dos discursos ideológicos que “legitimaram” o processo de domínio e exploração dos europeus sobre asiáticos e africanos foi o evolucionismo social, teoria a qual classificava as sociedades em três etapas evolutivas, sendo elas a *bárbara*, a *primitiva* e a *civilizada*, respectivamente. Tal classificação posicionava os europeus como integrantes da terceira etapa (civilizada) e postulavam os asiáticos como primitivos, legando respectivamente aos africanos a categoria de *bárbaros*. Com base nesse pensamento, restava ao colonizador europeu cumprir

a “missão civilizatória”, na qual asiáticos e africanos deveriam se submeter para que “assimilassem” a cultura europeia, podendo “ascender” nas etapas de evolução da sociedade e alcançar o estágio de “civilizados”.

O darwinismo social se caracterizou como outra teoria que legitimou o discurso ideológico europeu para dominar outros continentes pela crença de que a teoria da evolução das espécies, criada por Darwin, - a qual difundia que, na luta pela vida, somente as nações e raças “mais fortes” sobreviveriam -, poderia ser aplicada à sociedade. Tal corrente ideológica levou os países europeus, a partir de ideologias imperialistas e neocolonialistas, a cumprirem o que acreditavam ser sua “missão civilizatória” por meio da implementação de tecnologias naquelas nações, de formas de governo consideradas “democráticas”, pela introdução da fé cristã e conseqüente substituição dos cultos locais pela ciência, já que o pensamento e o estilo de vida europeus seria para os colonizadores, o “modelo” a ser seguido”.

Embora essas teorias não possuíssem nenhum embasamento ou legitimidade científica, como sabemos hoje, as mesmas foram jurídica e eticamente aceitas naquele período histórico, sem proporcionar grandes questionamentos por parte dos pensadores da época, como podemos constatar num breve estudo do Professor Dr. Walter Praxedes, - cujo texto não utilizamos na íntegra -, intitulado “Eurocentrismo e racismo nos clássicos da filosofia e das ciências sociais”, publicado na revista *Espaço Acadêmico*, abril de 2008.

Primeiramente, Praxedes observa as considerações do Professor Kabengele Munanga acerca da postura de inúmeros autores europeus considerados clássicos e “inatacáveis” em nossos currículos, em sua obra “Rediscutindo a mestiçagem no Brasil”, na qual o intelectual congolês demonstra como nossos currículos sempre advogaram as mais ensandecidas teorias racistas ainda nos dias atuais, como demonstra a seguinte passagem:

Na vasta reflexão dos filósofos das luzes sobre a diferença racial e sobre o alheio, o mestiço é sempre tratado como um ser ambivalente visto ora como o “mesmo”, ora

como o “outro”. Além do mais, a mestiçagem vai servir de pretexto para a discussão sobre a unidade da espécie humana. Para Voltaire, é uma anomalia, fruto da união escandalosa entre duas raças de homens totalmente distintas. A irredutibilidade das raças humanas não está apenas na aparência exterior: “não podemos duvidar que a estrutura interna de um negro não seja diferente da de um branco, porque a rede mucosa é branca entre uns e preta entre outros”. Os mulatos são uma raça bastarda oriunda de um negro e uma branca ou de um branco e uma negra (MUNANGA, 1999, p. 23).

Na perspectiva de Munanga, o filósofo Emmanuel Kant, - cujo pensamento ainda é cultuado nas universidades brasileiras -, em sua obra *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, de 1764, aborda o que denomina como “diferenças entre os caracteres das nações”, segundo ele, na tentativa de “apenas de esboçar traços que neles exprimem os sentimentos do sublime e do belo”, mas sem a intenção de “ofender a ninguém”. Na opinião do autor, entre os povos de seu continente:

[...] os italianos e os franceses são aqueles que se distinguem pelo sentimento do belo; já os alemães, os ingleses e espanhóis, pelo sentimento de sublime [...] O espanhol é sério, reservado e sincero [...] O francês possui um sentimento dominante para o belo moral. É cortês, atencioso e amável [...] No início de qualquer relação o inglês é frio, mantendo-se indiferente a todo estranho. Possui pouca inclinação a pequenas delicadezas; todavia, tão logo é um amigo, se dispõe a grandes favores [...] O alemão no amor, tanto quanto nas outras espécies de gosto, é assaz metódico, e, unindo o belo e o nobre, é suficientemente frio no sentimento de ambos para ocupar a mente com considerações acerca do decoro, do luxo ou daquilo que chama a atenção [...] (KANT, 1993, p. 65-70).

Em contrapartida, acerca dos povos de outros continentes, dentre os quais se encontram os negros africanos, Kant ressalta-lhes os pontos *extravagantes, grosseiros e exagerados*, além de suas manifestações culturais e religiosidade aberrantes, como ilustra a passagem abaixo:

Os negros da África não possuem, por natureza, nenhum sentimento que se eleve acima do ridículo. O senhor Hume desafia qualquer um a citar um único exemplo em que um Negro tenha mostrado talentos, e afirma: dentre os milhões de pretos que foram deportados de seus países, não obstante muitos deles terem sido postos em liberdade, não se encontrou um único sequer que apresentasse algo grandioso na arte ou na ciência, ou em qualquer outra aptidão; já entre os brancos, constantemente arrojam-se aqueles que, saídos da plebe mais baixa, adquirem no mundo certo prestígio, por força de dons excelentes. Tão essencial é a diferença entre essas duas raças humanas, que parece ser tão grande em relação às capacidades mentais quanto à diferença de cores. A religião do fetiche, tão difundida entre eles, talvez seja uma espécie de idolatria, que se aprofunda tanto no ridículo quanto parece possível à natureza humana. A pluma de um pássaro, o chifre de uma vaca, uma concha, ou qualquer outra coisa ordinária, tão logo seja consagrada por algumas palavras, tornam-se objeto de adoração e invocação nos esconjuros. Os negros são muito vaidosos, mas à sua própria maneira, e tão matraqueadores, que se deve dispersá-los a pauladas. (1993, p. 75-76).

Hegel, a seu turno, escreve sobre os africanos:

A principal característica dos negros é que sua consciência ainda não atingiu a intuição de qualquer objetividade fixa, como Deus, como leis, pelas quais o homem se encontraria com a própria vontade, e onde ele teria uma ideia geral de sua essência [...] O negro representa, como já foi dito o homem natural, selvagem e indomável. Devemos nos livrar de toda reverência, de toda moralidade e de tudo o que chamamos sentimento, para realmente compreendê-lo. Neles, nada evoca a ideia do caráter humano [...] A carência de valor dos homens chega a ser inacreditável. A tirania não é considerada uma injustiça, e comer carne humana são considerados algo comum e permitido [...] Entre os negros, os sentimentos morais são totalmente fracos – ou, para ser mais exato inexistentes. (1999, p. 83-86).

Para fechar sua “obra”, Hegel conclui sobre a África que o continente negro: “não faz parte da história mundial; não tem nenhum movimento ou desenvolvimento para mostrar” além de conceber o Egito “como transição do espírito humano do Oriente para o Ocidente, mas ele não pertence ao espírito africano”. (1999, p. 88).

Augusto Comte, em seu famoso *Curso de filosofia positiva* se pergunta, na Lição 52: “Por que a raça branca possui, de modo tão pronunciado, o privilégio efetivo do principal desenvolvimento social e porque a Europa tem sido o lugar essencial dessa civilização preponderante?” O próprio autor responde: “Sem dúvida já se percebe, quanto ao primeiro aspecto, na organização característica da raça branca, e sobretudo quanto ao aparelho cerebral, alguns germes positivos de sua superioridade” (COMTE apud ARON, 1982, p. 121-122).

Alexis de Tocqueville, cientista político, contemporâneo de Comte, em seu livro *A democracia na América*, resultado de uma viagem para os Estados Unidos, nos anos de 1831 e 1832, discute, na segunda parte da obra, sobre “o futuro provável das três raças que habitam o território dos Estados Unidos”. Segundo Tocqueville:

[...] entre os homens que compõem a jovem nação “o primeiro que atrai os olhares, o primeiro em saber, em força, em felicidade, é o homem branco, o europeu, o homem por excelência; abaixo dele surgem o negro e o índio. Essas duas raças infelizes não têm em comum nem o nascimento, nem a fisionomia, nem a língua, nem os costumes. Ocupam ambas uma posição igualmente inferior no país onde vivem... (1977, p. 243-244).

Apesar de reconhecer a opressão exercida pelos colonizadores europeus sobre os negros e índios, Tocqueville não deixa de considerar os mesmos como *selvagens e inferiores*. Sobre os negros, particularmente, o nobre francês realiza os seguintes “elogios”:

O escravo moderno não difere do senhor apenas pela liberdade. Mas ainda pela origem. Pode-se tornar livre o negro, mas não seria possível fazer com que não ficasse em posição de estrangeiro perante o europeu. E isso ainda não é tudo: naquele homem que nasceu na degradação, naquele estrangeiro introduzido entre nós pela servidão, apenas reconhecemos os traços gerais da condição humana. *O seu rosto parece-nos horrível, a sua inteligência parece-nos limitada, os seus gostos são vis, pouco nos falta para que o tomemos por um ser intermediário entre o animal e o homem.* (TOCQUEVILLE, 1977, p. 262, grifo nosso).

Infelizmente, autores influentes da sociologia contemporânea como Max Weber em sua obra *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, também demonstram termos rudes e racistas referentes aos negros. Na segunda parte da obra *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*, Weber discute de passagem a ideia de “pertinência à raça” e comenta que: “nos Estados Unidos, uma mínima gota de sangue negro desqualifica uma pessoa de modo absoluto, enquanto que isso não ocorre com pessoas com quantidade considerável de sangue índio” (WEBER, 1991, p. 268). A seguir, o sociólogo acrescenta:

Além da aparência dos negros puros, que do ponto de vista estético, *é muito mais estranha do que a dos índios e certamente constitui um fator de aversão*, sem dúvida contribui para esse fenômeno a lembrança de os negros, em oposição aos índios, terem sido um povo de escravos, isto é, um grupo que está mentalmente desqualificado. (WEBER, 1991, p. 268, grifo nosso).

Só para finalizar, além das “elogiosas” referências acerca da “aparência dos negros puros”, Weber ressalta ainda o que ele denomina como “o propalado cheiro de negro” (1991, p. 272).

Já o sociólogo francês Émile Durkheim, quanto às religiões não europeias, em *As formas elementares da vida religiosa*, dá o que podemos chamar sua “contribuição” para propagação do pensamento racista sobre o negro africano, ao destacar a importância de se estudar as “religiões primitivas” dos povos africanos para que se possa estudar “as formas caducas de civilização” e não “pelo prazer de relatar coisas bizarras e singularidades” (1978, p. 205-206). No final da introdução de sua obra, Durkheim parece se desculpar por estudar as religiões que considera “primitivas”, afirmando que não pretendida “atribuir virtudes particulares às religiões inferiores [...] mas que, ao contrário, elas são “rudimentares e grosseiras. [...]”, embora sua própria grosseria as tornem instrutiva, já que as mesmas



constituem assim experiências cômodas, onde os fatos e suas relações são mais fáceis de perceber” (1978, p. 210).

Mas a razão de termos adentrado nos caminhos do pensamento filosófico e sociológico racista dos séculos XIX e XX de forma breve, não objetiva em hipótese alguma vitimar o negro, visto que nossa leitura procura, desde suas primeiras considerações, ressaltar aquilo que no escravo se torna potência, malgrado as situações adversas às quais o cativo é sempre submetido.

A constatação que fazemos até o presente ponto de nossa reflexão se dá acerca da dificuldade que encontramos ainda nos dias atuais em tentar reverter a imagética negativada do africano e de seus descendentes, fundada no Ocidente pelo pensamento positivista do século XIX, dada a forte presença dos rastros de tais teorias “evolucionistas” em nossos currículos escolares, em nossas escolas e universidades, as quais de muitas formas adotam ainda uma postura “colonizadora” do pensamento, esquivando-se de realizarem o debate acerca destas teorias, perpetuando um silêncio devastador em relação ao negro entre estudantes e intelectuais brasileiros. Este Silêncio, feito muitas vezes de crueldade e não por distração, serve a ocultar o racismo institucional entranhado nas estruturas de nossas academias e/ou instituições públicas e particulares, de uma maneira geral, como nos apontam as palavras do filósofo palestino Edward Said:

Os filósofos podem conduzir suas discussões sobre Locke, Hume e o empirismo sem jamais levar em consideração o fato de que há uma conexão explícita, nesses escritores clássicos, entre suas doutrinas “filosóficas” e a teoria racial, as justificações da escravidão e a defesa da exploração colonial, (1990, p. 25).

Para o pensador ainda:

Muitos humanistas de profissão são, em virtude disso, incapazes de estabelecer a conexão entre, de um lado, a longa e sórdida crueldade de práticas como a escravidão, a opressão racial e colonialista, o domínio imperial e, de outro, a poesia, a ficção e a filosofia da sociedade que adota tais práticas. (SAID, 1995, p. 14).

Tanto é justo dizermos desse silêncio acerca de uma crítica epistemológica sobre o racismo institucional na educação brasileira que tal omissão tem reflexo ainda nos dias atuais, visto que ainda encontra em nossas instituições de ensino um campo fértil para a aplicação de forma perpetuada dessas teorias racistas sem que delas se faça uma releitura crítica, de forma visivelmente “impune”, apesar de iniciativas importantes tais como a criação da lei 10. 639 em 2003, a qual prevê de forma obrigatória a introdução do ensino das culturas africanas em nossos currículos.

O movimento eugênico surgido no início do século XX atingiu grande parte da intelectualidade brasileira no que aderiu a teoria de Galton em consequência de algumas derivações do pensamento de Darwin, surgido no século XIX. “O mito do fardo do homem branco”, como verificado nos comentários dos filósofos citados, consistia no “salvamento” de seres humanos com capacidade intelectual e tecnológicas consideradas “inferiores”. Galton definiu a eugenia como “o estudo dos agentes sob o controle social que podem melhorar ou empobrecer as qualidades raciais das futuras gerações seja física ou mentalmente” (apud GOLDIM, 2015, não paginado). Tal tema, bastante controverso, para exemplificar, gerou o surgimento da eugenia nazista, que veio a ser parte fundamental da ideologia de “pureza racial”, a qual culminou no Holocausto do povo judeu e, por conseguinte, no Holocausto da raça negra no Congo com o Rei Leopoldo II, - genocídio retratado na obra *Coração das trevas*, de 1902, do autor britânico Joseph Conrad -, assunto raramente abordado quando tratamos de questões relativas às grandes “tragédias humanas”, para não mencionar a escravização em si dos povos africanos.

Voltando ao “Holocausto” cometido no Congo em nome da ciência, evento cujo número de mortes é imensamente superior ao número de mortes no Holocausto alemão, notamos que tal episódio se deu quando europeus, em busca de ampliar o capitalismo e de novas terras, quando alguns países como Portugal, Alemanha e Bélgica se utilizaram de seu poder econômico para ocupar terras diversas no continente africano. Esses países utilizaram-se dos preceitos de Darwin, como sendo o motivo da colonização forçada por acreditarem que os europeus já estavam no topo da evolução, ou seja, adaptados e devidamente “avançados” sociopolítica e economicamente. Isso corresponde a dizer que para os europeus o capitalismo demonstrava uma grande e a última evolução, o que tem relação para Deleuze e Guattari em *O anti-Édipo*, com a criação de “um sistema no qual a produção desejante é esmagada e submetida às exigências da representação, aos jogos sombrios do representante e do representado na representação” (2010, p. 77), visto que os pensadores franceses querem também *esquizofrenizar*, além o pensamento ocidental em si e o sujeito cartesiano representativo, o campo histórico para reencontrar em toda parte, produções desejantes.

Assim, a “Conferência de Berlim”, realizada entre 19 de novembro de 1884 e 26 de fevereiro de 1885, teve por objetivo organizar, na forma de regras, a ocupação de África pelas potências coloniais. Esse “acontecimento” – que possui sentido avesso para Deleuze e Guattari – resultou na divisão do continente africano, enxergado como sendo “o grande bolo” ou *The big cake* dado o sem fim de possibilidades de lucro aviltados pelos países ricos naquelas terras. Proposta por Portugal e organizada pelo Chanceler Otto von Bismarck da Alemanha, a Conferência contou ainda com a participação de países como Inglaterra, França, Espanha, Itália, Bélgica e Holanda. Durante o encontro, Portugal apresentou um projeto, o famoso “Mapa cor-de-rosa”, que consistia em ligar Angola a Moçambique para haver uma comunicação entre as duas colônias, facilitando o comércio e o transporte de mercadorias. Sucedeu que, apesar de todos concordarem com o projeto, mais tarde a Inglaterra, à margem

do Tratado de Windsor, surpreendeu com a negação face ao projeto e fez um ultimato, conhecido como *Ultimato britânico* de 1890, ameaçando guerra se Portugal não acabasse com o projeto. Temendo uma crise, Portugal refutou uma guerra com Inglaterra, pondo todo o projeto abaixo.

Como resultado dessa conferência, a Grã-Bretanha passou a administrar toda a África Austral, com exceção das colônias portuguesas de Angola e Moçambique e o Sudoeste Africano, toda a África Oriental, com exceção do Tanganica e partilhou a costa ocidental e o norte com a França, a Espanha e Portugal (Guiné-Bissau e Cabo Verde); o Congo – que estava no centro da disputa, o próprio nome da Conferência em alemão é “Conferência do Congo” – continuou como “propriedade” da Associação Internacional do Congo, cujo principal acionista era o rei Leopoldo II da Bélgica, que passou ainda a administrar os pequenos reinos das montanhas a leste, o Ruanda e o Burundi.

Em relação às implicações desses movimentos para a formação negativada da subjetividade do negro no Brasil, visto que tais ideias ajudaram a criar um imaginário equivocado acerca dos descendentes de africanos como povos intelectualmente “incapazes”, a ideia de “controle étnico” possibilitou a institucionalização do movimento eugênico bem como a publicação de um grande número de livros, teses acadêmicas e artigos em revistas e jornais de grande circulação. Para as elites brasileiras, a eugenia era um símbolo de modernidade, uma ferramenta científica capaz de colocar o Brasil no trilho do “progresso” e do tão sonhado “concerto das nações”, a partir de um modelo de educação higiênica e sanitária, pela seleção de imigrantes, educação sexual, pelo controle matrimonial e da reprodução humana e a partir de debates em torno da miscigenação, branqueamento e a regeneração racial.

Embora muito se diga que o modelo de eugenia desenvolvido no Brasil tenha sido menos radical do que aquele divulgado nos Estados Unidos e em países do norte da Europa,

setores do movimento eugênico brasileiro defenderam medidas mais extremas, como é possível perceber nas polêmicas em torno da esterilização eugênica, da seleção de imigrantes e das posições divergentes sobre a valorização do “mestiço brasileiro”.

As primeiras publicações sobre eugenia surgiram no Brasil em meados dos anos 1910, a partir de artigos publicados na imprensa do centro do país e em teses acadêmicas, especialmente em Faculdades de Medicina do Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia. Ainda em 1917 seria fundada a Sociedade Eugênica de São Paulo, a primeira do gênero da América Latina. Sob a liderança de Renato Ferraz Kehl, o principal entusiasta da eugenia no Brasil, a Sociedade reuniu mais de uma centena de associados, a grande maioria formada por médicos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Até a data de sua morte, em 1974, ele defendia a pertinência da eugenia como o remédio para os vários males da sociedade brasileira.

Passemos, no entanto às implicações literárias de tal postura ideológica no Brasil, a partir de políticas no início do século XX sob as quais autores como Monteiro Lobato e Gilberto Freire foram responsáveis por divulgar na Academia e nas escolas, e por consequência, nos espaços midiáticos, versões eugenistas de personagens tais como o Jeca Tatu e a Tia Anastácia, de Monteiro Lobato, cuja imagem era assimilada à de uma “macaca”. Com os estudos de Nancy Stepan, primeira e principal pesquisadora a fazer uma interpretação geral sobre a Eugenia da América Latina, o Brasil passou a acreditar que “A forte mestiçagem inviabilizaria o Brasil como nação”. Tais preceitos apoiavam-se nos padrões de eugenia americanos e europeus, que advogavam a existência de uma raça ariana superior, sem mistura de raças. Além de Lobato e Freire, outros pesquisadores eugenistas brasileiros se empenharam na organização e divulgação do movimento no Brasil, sendo eles Belizário Penna (1868-1939), Octávio Domingues e Edgard Roquette-Pinto.

Embora tenham passado à história como episódios “datados”, aparentemente sem importância, os protagonismos dos eugenistas e sanitaristas tiveram implicações graves para a

formação da identidade do negro brasileiro no que tais implicações contribuíram para a tentativa de apagamento do negro como sujeito, pela criação em 1917 do Sistema Brasileiro de “Educação Básica”, o qual implementou no país o atual Sistema Público Educacional.

No Brasil dessa época, estava em jogo a formação do caráter nacional do brasileiro para que o país atingisse “o progresso”, o que implicava na “formatação” de um tipo “ideal” de brasileiro, o qual excluía, por razões óbvias, o negro, o índio e o mestiço. O “embranquecimento” e a “higienização” da população brasileira, medidas implementadas pelo então “Ministério da Educação e Saúde, coordenado por médicos sanitaristas, estavam na ordem do dia.

Retomando as implicações literárias de tais medidas racistas na formação subjetividade negra, apesar dos biógrafos de Monteiro Lobato, de modo geral, omitirem sua participação nos movimentos eugenistas a ponto de o escritor lamentar que o Brasil não tivesse coragem o suficiente para implementar por aqui uma “Ku Klux Klan”, algumas cartas e diários do autor revelam tal aspecto vil da personalidade do “Pai da literatura infantil”, como podemos confirmar atualmente, a partir de pesquisas efetuadas e divulgadas em revistas científicas tais como a publicação acadêmica editada pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (Ipesp-UERJ), a qual resgata, na edição 56, a polêmica de 2010 em torno das obras infantis do escritor em questão. O artigo, assinado pelos professores João Feres Júnior, Leonardo Fernandes Nascimento e Zena Winona Eisenberg nos mostra que Lobato, um influente autor brasileiro do século XX, era “racista de perigosa influência nos bancos escolares”, visto que a leitura de suas obras era não somente recomendada, mas parte obrigatória para a formação de leitores infantis, como citam os autores:

[...] há evidências suficientes para afirmar, de maneira qualificada, que, ao contrário da opinião de alguns especialistas retratada na mídia, Monteiro Lobato era, de fato, racista. De passagem, não podemos deixar de mencionar que ele foi membro da Sociedade Eugênica de São Paulo e amigo pessoal de expoentes da eugenia no

Brasil, como os médicos Renato Kehl (1889-1974) e Arthur Neiva (1880-1943). (2015, p. 103)

Uma carta escrita por Lobato a Neiva, em 1928, desmancha dúvidas dos mais intransigentes. Eis um trecho dela, conforme o original:

Paiz de mestiços onde o branco não tem força para organizar uma Kux-Klan, é paiz perdido para altos destinos. André Siegfried resume numa phrase as duas attitudes. ‘Nós defendemos o front da raça branca – diz o Sul – e é graças a nós que os Estados Unidos não se tornaram um segundo Brazil.’ Um dia se fará justiça ao Klux Klan; tivéssemos ahí uma defeza dessa ordem, que mantem o negro no seu lugar. (LOBATO apud FERES JÚNIOR; NASCIMENTO; EISENBERG, 2015, p. 104).

Não estamos aqui, no entanto a enumerar o sem-fim de obras literárias brasileiras nas quais os princípios raciais da eugenia se fizeram presentes, visto que tal trabalho hercúleo não nos caberia neste empreendimento. Ao *denegrirmos* em lugar de “iluminarmos” o panorama racista brasileiro do inicio do século XX, queremos chamar a atenção para o que a autora nigeriana Chimamanda Nguzi Adichie denomina “O perigo de uma história única” (2009), em sua clássica conferência TED (Tecnologia, Entretenimento e Design), na qual ressalta a urgência de olhar plural do países do Ocidente sobre as culturas africanas como condição *sine qua non* ao estabelecimento do diálogo entre as culturas africanas e os países ocidentais, para uma maior dinamização da formação dos futuros cidadãos do mundo.

É numa perspectiva semelhante à de Chimamanda Ngozie Adichie que o *sujeito escravo de produção* quebra as correntes da visão científica do negro e, ao contrario, se apresenta como alguém desenraizado, descodificado e que fala em seu próprio nome, em lugar de ser representado. Isso não significa, no entanto que os escravos protagonistas falem em nome de quaisquer verdades que venham suprimir outras ‘verdades’ sobre o homem universal, – o sujeito pós-socrático, sujeito na primeira pessoa do singular–, ou sobre o

próprio escravo. Tratamos de *sujeitos* que nomeiam potências impessoais, físicas e mentais, que enfrentam situações adversas e que as combatem quando pretendem atingir um objetivo, só tomando consciência desse objetivo, no entanto, em meio ao combate. Referimo-nos a um sujeito que produz modos de existência, ou subjetivações infinitas, na ótica deleuzo-guattariana, como citamos:

A subjetivação sequer tem a ver com a “pessoa”: é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida...). É um modo intensivo e não um sujeito pessoal. É uma dimensão específica sem a qual não se poderia ultrapassar o saber nem resistir ao poder. (DELEUZE, 1992, p. 127-128).

### 2.3 DA TRADIÇÃO COMO POTENCIALIZAÇÃO DO SILÊNCIO

Portanto, em *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, notamos que, em relação à produção desse *sujeito*, logo nos primeiros capítulos, a personagem Kehinde se vê forçosamente exilada de sua terra natal, Savalu na Nigéria, em decorrência do massacre de sua mãe e do irmão por uma tribo inimiga. Se *racharmos* esse episódio, perceberemos que a futura escrava já é, desde então, “exílio”. Sua errância por terras brasileiras ou nigerianas, parece estar mais intrinsecamente relacionada a uma espécie de “sorte” – que lhe concederá as marcas necessárias ao devir ao longo da narrativa – do que como uma “maldição” causada pela escravidão. Kehinde adota desde os primórdios de sua jornada um tom *trágico* na acepção de Nietzsche, que dispensa o niilismo do homem moderno europeu em relação à vida. É o que podemos perceber na passagem em que a criança, acompanhada da irmã e da avó sobreviventes ao massacre de sua família, chega a Uidá: “Uidá era muito mais



interessante que Savalu, e a minha avó segurava nossas mãos para que não nos perdêssemos.” (GONÇALVES, 2006, p. 29).

É como se as antigas tradições, aqui representadas pela figura da avó, segurassem-lhe a mão e reafirmassem-lhe a força. Em lugar de lamentar o ocorrido, Kehinde desfruta do exílio e precisa ser retida pela avó em um primeiro momento, já que é motivada a descobrir as coisas e o mundo, colocando os sentidos a serviço de suas novas experimentações. É o que observamos quando, já capturada no navio negreiro, a escrava criança, apesar do medo e da incerteza em relação a seu destino, consegue pensar no possível brilho das estrelas ainda que não o veja, tendo o balanço do mar como aconchego ao ouvir a música imaginária, cantada pela mãe, malgrado o cheiro de sangue:

Quando alguém disse que já não cabia mais ninguém, recebeu a resposta de que o balanço do navio faria caber. [...] Deitada no escuro, olhando o céu sem estrelas do teto do porão, se não fosse o cheiro que o ar fazia entrar difícil no peito, eu teria gostado de ser embalada pelo mar. Ele fez com que eu me lembrasse de quando a minha mãe nos embalava a mim e a Tawio de uma só vez, indo e voltando no ritmo de uma música que ela inventava na hora. A minha mãe tinha voz bonita, que foi embora navegando no riozinho de sangue que se juntou ao riozinho de Kokumo. Esse foi o cheiro que me acompanhou durante toda a viagem desde o armazém: o cheiro de sangue. (GONÇALVES, 2006, p. 46)

Na passagem ainda mais significativa após perder a irmã e a avó no navio, Kehinde percebe em si uma força, que embora a inunde de sensações confusas, afirma secretamente um nietzschiano “Sim” para a vida, que a acompanhará por toda a travessia: “Não sei dizer o que senti, se tristeza, se felicidade por continuar viva ou se medo. Mas a pior de todas as sensações, mesmo não sabendo direito o que significava, era a de ser um navio perdido no mar, e não a de estar dentro de um.” (GONÇALVES, 2006, p. 61).

Potência também é o escravo narrador de Pepetela em *A gloriosa família*, que, como um cão vira-latas, segue o “dono” por toda parte, a capturar detalhes mínimos das conversas que ouve reveladoras da história que sabe possuir, mas que, no entanto, desconfia ocultada.

Amadou Hampaté Bâ, em seu texto “A tradição viva”, reforça a importância de atentarmos para tradição oral presente no continente africano, se pretendemos analisar quaisquer aspectos daquelas culturas. Segundo o autor: “[...] nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apóie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos”. (BÂ, 1980, p. 181).

Hampaté Bâ destaca que devemos considerar o valor da função da memória bem como a ligação entre o homem e a palavra nas culturas africanas, que possuem um caráter de força equivalente ao da escrita nas culturas ocidentais de um modo geral. Segundo a tradição malinense acerca do mito da criação, assim como em diversas culturas africanas, Maa Ngala, o Criador, teria depositado em Maa, o Homem, as três potencialidades do poder, do querer e do saber, contidas nos vinte elementos dos quais ele foi composto. Entretanto essas forças, das quais o Homem é herdeiro, permanecem silenciadas dentro dele, ficando em estado de repouso até que a fala venha colocá-las em movimento. Vivificadas pela Palavra divina, essas forças começam a vibrar e tornam-se numa primeira fase, pensamento; numa segunda, som e numa terceira, fala. É nessa perspectiva que pretendemos entender, alguns dos aspectos narrativos dos romances de Ana Maria Gonçalves e de Pepetela, colocando os narradores na perspectiva dos chamados “tradicionalistas”, que são, segundo Hampaté Bâ, depositários da herança oral e Memória viva da África.

A escrava Kehinde, de *Um defeito de cor*, e o escravo mudo, de *A gloriosa família*, funcionam nessa ótica como espécies de *Domas*, pois, mas que simples *griots* (contadores de histórias que festejam sua tradição e cantam histórias de uma maneira alegre, porém nem

sempre confiável), sabem ensinar enquanto divertem e se colocam ao alcance da audiência por deferência, dirigindo-se às almas dos antepassados para pedir-lhes assistência, a fim de evitar que a língua troque as palavras ou que ocorram lapsos de memória, o que os levaria a alguma omissão.

Dessa forma observamos a perspicácia do escritor angolano que lança mão de um escravo mudo para narrar sua história. É como se o escravo, detentor dos três poderes a ele concedidos pelo Criador, Ma (o pensamento, a escuta e a palavra), estivesse no que podemos chamar o segundo estágio do movimento da fala, que é o da audição; o silêncio. Já Kehinde, que escreve e aprende a ler desde criança, se vale da escrita como maneira de perpetuar a memória, visto que se encontra em exílio e por essa razão, conhece bem a tradição memorialística da sociedade portuguesa em que vive, marcada pela escrita. Assim, seu testemunho é uma espécie de épico que carrega detalhes importantes para que a história por ela presenciada seja narrada de maneira fidedigna. Os provérbios (lições de ensinamento e moral) na abertura de cada capítulo funcionam como uma espécie de “pedido de licença aos antepassados” e, ao mesmo tempo, como uma certificação do conhecimento ou dos rastros de conhecimentos que a escrava pretende transmitir, visto que tudo o que possui é a memória do passado em África (da criança feliz e completa) e a memória do presente (escravizada no Brasil). Sua escrita é feita de tudo aquilo que vê, que ouve e que pensa, a partir de todos os lugares que transita, dos quais precisa documentar nomes, paisagens, vestimentas, pessoas, perfumes, cheiros, suores, gostos, sensações, fluxos enfim.

A divisão dos capítulos em *Um defeito de cor* remete o leitor a uma espécie de música ritmada, que o instrui a todo tempo, de forma que, ao terminar a leitura do livro, os capítulos curtos e nomeados possam servir como espécies de refrão e guia, fio condutor de ida e volta dentro do labirinto. Assim, os relatos de Kehinde nos oferecem ações cronológicas aparentemente muito bem organizadas, como exemplificam os títulos dos pequenos capítulos,

(Kehinde, O destino, A viagem, Uidá...). Em contraponto, observamos que a narradora é movida pela necessidade visceral que possui de aprender e apreender para contar, como na tradição africana da oralidade. Kehinde tapeia o discurso da História ao relacionar os mesmos dias, meses e anos e acontecimentos (relevantes não para uma complementação da história oficial, mas para lhe fazer rasuras), acrescentando detalhes de episódios dos quais fora testemunha. Kehinde precisa caminhar circular, como parece ser o seu destino de “tradicionalista-doma” e para aprofundar seus conhecimentos precisa exilar-se, como um curandeiro africano que também erra pelas terras, para conhecer as diferentes espécies de plantas e se instruir com outros “Conhecedores” do assunto. (BÂ, 1980, p. 210). Kehinde é a genealogista na concepção africana, tradicionalista em alto grau, conhecedora da história, das proezas e dos gestos de sua gente e das pessoas que lhe cercam, pousando um olhar e ouvido atentos a cada detalhe, ao cair de cada folha. Como genealogista, tenta estabelecer as linhas de desenvolvimento de sua família, do seu clã no tempo da cosmogonia africana. Como genealogista, o tempo lhe serve enquanto fator construtor de identidade, mas não da identidade africana, que ela bem demonstra, se fragmentou no exílio. Durante o tempo em que se encontra no Brasil, como todo escravizado, Kehinde cultiva o desejo de retornar a Savalu, terra dos ancestrais, para ver o que ficou. Ao retornar, entretanto, livre, ex-escrava, a personagem experimenta o estranhamento e descobre que, se nunca fora brasileira, africana também já não pode mais ser – sua identidade é agora, experiência e as marcas deixadas em seu corpo através de sua errância. Kehinde se torna marcas e o que lhe resta é o exercício da genealogia na tradição africana, que segundo Hampaté Bâ (1980), lhe confere autoridade de memória e o saber de uma história que é de seu povo, de seus filhos, de seus amigos e adversários, mas é, sobretudo, a sua marca, o seu corpo e a sua história. Kehinde já não consegue resumir a saga; como tradicionalista, ou narra o acontecimento em sua integridade,

ou não narra; não pode mais fugir de si: “Se não tens tempo para ouvir-me, contarei um outro dia”. (BÂ, 1980, p. 215).

Em *Pepetela*, ao contrário do que ocorre na narrativa de Ana Maria Gonçalves (iniciação dos capítulos através de provérbios), os capítulos são abertos a partir de epígrafes históricas que parecem servir a reafirmar os fatos ocorridos ditados pela História oficial, para depois questioná-los, desmanchando-os por hora, para então reescrevê-los. É como se o escravo quisesse nos dizer: “Assim dizem que aconteceu, mas agora vou dar o meu testemunho.”, pondo em cheque a veracidade dos relatos, já que é senhor do seu tempo:

[...] Isso mesmo acabou por reconhecer o major em conversa com Baltazar, mas ainda mais tarde, bem mais tarde, eu que estou a saltar de um tempo para o outro, pois é a única liberdade que tenho saltar no tempo com a imaginação e assim tenho ido nesta caminhada para casa, saltitando da amizade do major para os negócios e o sofrimento que se passou e passa nesta terra, embora este seja de diminuir um pouco, melhor mesmo é imaginar coisas engraçadas, se for impossível imaginá-las boas. (PEPETELA, 1999, p. 16)

*Pepetela* ilumina o fato histórico:

(Maio de 1643)

No domingo 17, do mesmo Mayo, e quatro dias depois da chegada do navio, derão de madrugada no nosso Arrayal 300 holandeses, repartidos em seis companhias, armados de mosquetes e crauinas... (ANÔNIMO, 1960, não paginado).

...para em seguida riscá-lo.

O silêncio e o pensar em voz alta do escravo convidam-nos a uma espécie de pausa para reflexão, para esticarmos os ouvidos. É curioso pensar uma narrativa sobre a história da escravização do negro no presente, pois nos relatos oficiais do Ocidente, as histórias são geralmente contadas na perspectiva do passado. Entretanto, *Pepetela* insere na história o

presente e o desautoriza. A fala muda do escravo no presente relata as experiências momentâneas da agoridade, mas relata também, silenciosamente, o esquecido, o obscuro, o incontável dessa mesma história. É como um conto de fada às avessas, um “era uma vez” que ainda o é, para quebrar a magia ou para acordar do sono. Na “fábula” de Pepetela, o tempo é, pois que as consequências da escravização dos negros perpetuam-se e se alastram pelos dias atuais. Pepetela se recusa a contar uma história de Angola sem a voz dos negros, subvertendo, assim, o conto feito por fadas. O escravo, reificado como um objeto, questiona a identidade de “coisa” que lhe é aferida, mas se movimenta, subvertendo a História, pois é acometido do “defeito da curiosidade”, recusando assim uma História ou uma identidade prontas, como verificamos: “[...] mas xé, o que é isso? Escravo não tem sentimento”. (PEPETELA, 1999, p. 23) e “E como a curiosidade é um defeito do qual me orgulho, fiquei mais atento ainda” (PEPETELA, 1999, p. 35).

Em ambas as narrativas, os dois escravos, Kehinde e o escravo mudo, o tempo, a memória, os ouvidos e a língua são esticados para depois voltarem às suas formas naturais. Por esse tempo, memória, olhos, ouvido e língua passam guerras, conquistas do homem branco, senzalas, famílias feitas, desfeitas, humilhação, crimes e castigos, como na passagem em que a Sinhá, esposa do Senhor José Carlos, de *Um defeito de cor*, captura a bonita escrava de olhos verdes, Verenciana, e arranca-lhe os olhos para impedir-lhe de ver o filho, já que ela está *pejada* (grávida) de seu próprio dono:

Mandou que os homens segurassem a Verenciana com toda força, arrancou o lenço da cabeça dela, agarrou firme nos cabelos e enfiou a faca perto de um dos olhos. Enquanto o sangue espirrava longe, a sinhá dizia que olhos daquela cor, esverdeados, não combinam com preto, e fazia rasgar a carne até contornar por completo o olho, quando então enfiou os dedos por dentro do corte e agarrou a bola que formava o olho e puxou, deixando um buraco no lugar. (GONÇALVES, 2012, p. 106).

Assim também acontece no lírico episódio em que o escravo Thor, de *A gloriosa família*, é levado à lagoa e sacrificado por ter se relacionado com a filha do senhor Baltazar Van Dum, Rosário, transformando-se em flor, como Narciso:

O carrasco da família fez ajoelhar Thor junto à lagoa. Pegou na catana que levava cinta e desferiu o primeiro golpe. O rapaz gritou e o sangue começou a brotar da ferida. O colar de unhas de leão se partiu e caiu no chão. Dimuka desferiu o segundo golpe, mas a catana parecia não estar bem afiada, pois a ferida alargou, mas não o suficiente para o matar. Thor gritou de novo e caiu com a cabeça dentro da água. O terceiro golpe, acertando de lado no pescoço, pareceu mortal. Embora as pernas do rapaz continuassem a mexer. Dimuka empurrou o corpo, que desapareceu na lagoa. (PEPETELA, 1999, p. 247).

Mas, entretanto, olhos, ouvidos, memória, tempo e língua também testemunham magias, crenças, cheiros do vento, espíritos que bebem do riacho (cuja água envenena pessoas) e mandingas, como na passagem seguinte, em que o dono da casa o senhor Baltazar Van Dum, de *A gloriosa família*, rejeita a relação do filho preferido, Ambrósio, o mais instruído e seu conselheiro, com Angélica Ricos Olhos, uma prostituta estrábica, a qual lança em Van Dum um feitiço:

Matilde não gostou de tamanha arrogância e começou a cheirar o vento, porque ele ia trazer os avisos. [...] Um armário de madeira maciça da sala de jantar começou a tiritar de frio, fazendo tilintar os raros cristais que repousavam no seu interior. Baltazar olhou para o outro armário, mais pequeno, que ficava no corredor da sala. Tranquilo e mudo, como convinha a um armário. (PEPETELA, 1999, p. 340).

Assim também se passa no episódio do feitiço, no texto de Ana Maria Gonçalves, quando o senhor José, pai de Banjokô, filho de Kehinde nascido do estupro, é picado no membro por uma cobra, deixada em sua cama por uma escrava: “O Sebastião, uma das companhias mais constantes disse que o membro aumentava de tamanho a olhos vivos,

chegando a atingir o tamanho e a forma de uma abóbora pequena, avermelhada e coberta de pontos purulentos.” (PEPETELA, 1999, p. 174).

A oralidade é outro aspecto a ser considerado nas narrativas de Pepetela e Ana Maria Gonçalves. O autor angolano, para distinguir o *pensar* do escravo (que é sua fala retida no pensamento) e o falar do dono, propõe ao leitor uma interessante forma de distinção entre as duas falas. Assim, para relatar os fatos “históricos” ouvidos pelo escravo, ou seja, as conversas de seu dono Van Dum com seus camaradas, políticos influentes na colônia ou com os membros da família, o autor lança mão de diálogos pontuados com travessões e outras marcas lexicais formais, “civilizadas” (tais como sinais de pontuação correta, vírgulas, exclamações, entre outros). Por essa razão, percebe-se na *fala da história* maior monotonia, morosidade e pouca fluidez, como na seguinte passagem: “ – Mas pode não ser o secretário Croesen – disse o meu dono. – Foi de certeza – disse Van Dort. – Há dezenas de soldados que podem testemunhar que ele não largava as arcas, sempre à volta delas durante a viagem”. (PEPETELA, 1999, p. 73).

Por outro lado, os mesmos recursos lexicais representativos dos diálogos, como o uso dos travessões, são ignorados pelo escravo quando este precisa resumir ao leitor os fatos observados, pois necessita ganhar tempo e ouvir o quanto mais for necessário. Dessa maneira, a fala do dono ou dos demais protagonistas dos fatos que quer narrar se incorpora à sua fala, conferindo maior fluxo aos relatos fruídos de sua consciência, movimento de vida, como o é a oralidade para a composição e para a análise da literatura africana em questão:

O pai quis que ele fosse ao Bengo inspecionar a quinta que estava entregue a meia dúzia de escravos. Foi num dia, veio no outro. Trouxe produtos alimentares, mas Baltazar não ficou nada satisfeito, não viste nada, foste apenas passear, mandei ficares lá uns dias, até mesmo uma semana, para os escravos sentirem que estão a ser vigiados. (PEPETELA, 1999, p. 79).



Ana Maria Gonçalves, por outro lado, também organiza sua maneira de relatar e distinguir a oralidade da escrava com a formalidade da língua portuguesa. A autora utiliza o ioruba, para fazer a distinção e mostrar a transição da escrava pelos dois universos, o da cultura escrita e o da tradição oral, pois fala a língua dos antepassados e também a língua do colonizador. A língua portuguesa, dessa forma é a língua da consciência prática, do relato, do capital, dos negócios, da história que precisa ser contada na errância.

O ioruba, por outro lado, é a língua da fantasia, do sonho, do devaneio, da imaginação sem limites, o espaço mágico no qual Kehinde realiza o *ser africana*, sua singularidade; a confirmação das origens. A escrava é conhecedora de línguas do árabe, língua da revolução e, portanto, de segredos para além da magia e da história, e distingue, ao ouvi-los, os dialetos da África, das nações bantos, gêge e nagô, linguagens dos batismos e da sagração à sua terra; línguas do sonho, das revelações feitas pela avó, do fetiche, dos feitiços. Pela língua do colonizador, Kehinde conhece o outro lado, casando-se com um português que lhe dá o filho vendido. A língua do colonizador é a linguagem através da qual testemunha as injustiças, os injúrias, o funcionamento do mundo e a crueldade nele existente, a escravização do homem. Mas é também a língua portuguesa, a linguagem que desvela, que desvenda, descobre, desdobra o tempo, no espaço da alétheia (citando Heidegger); é a linguagem da história oculta dos negros, que lideram, administram, se mestiçam e, portanto, desmistificam crenças, cânones e mitologias da História oficial, como os da passividade do negro, de sua ignorância e iletramento, do seu pertencimento a um uno de culturas, que os animalizam, desqualificam, reificam e, portanto, os calam. A linguagem dos antepassados, entretanto, é o espaço do conforto, da religiosidade, da fé, do abrigo e do aconchego, linguagem de pertencimento.

A língua do colonizador é para os escravos a linguagem da mudez do escravo e da surdez do homem branco. É por meio da língua que o colonizador concebe as ordens, os castigos, os documentos falsos, a posse e a certidões de outros seres, humanos – língua do

estranhamento. A memória de Kehinde lhe fala, traz os ecos da África e os coloca em *relação*, na acepção de Glissant, com a presença do colonizador e com o continente distante. É nessas línguas, português (Kehinde) e alemão (o escravo mudo), que os escravos se reconhecem silenciados, exilados, afônicos. Mas, é também nessas línguas que os mesmos fazem o silêncio necessário à escuta, para subverterem histórias. Assim, as linguagens dos escravos em seus dialetos nativos ou de pertencimento se apresentam como heterotopias, ou seja, espaços representados e transitados por pessoas reais e por eventos reais, que não são utopias.

O espaço heterotópico é o espelho deformado do espaço próprio, exílios epistemológicos considerando os contextos da escravidão que tornam Kehinde e o escravo angolano, estrangeiros em seus lugares, sobretudo o escravo mudo. Os espaços de colonização são para os escravos ‘paisagens irrués’, palavras fabricada por Glissant para determinar o estranhamento de uma paisagem no qual o olho não se familiariza com as astúcias e finezas da perspectiva. Dessa forma o olhar abarca com um só impulso a platitude vertical e o acumulo rugoso do real, ou seja, a memória, no caso de Ana Maria Gonçalves e a imaginação e o silêncio, no caso de Pepetela.

## 2.4 SOLIDÃO, SILÊNCIO E MORTE NA DESCOLONIZAÇÃO DO ESPAÇO LITERÁRIO PELA ORALIDADE

Assim, retomando *O anti-Édipo* (2010), em relação à formação do sujeito a partir do pacto psicanalítico traçado por Freud, no qual o sujeito é resultado de uma representação feita a partir de um terceiro, ou, a partir da interpretação do analista, na contramão do “pacto”, pretendemos, tendo Deleuze e Guattari por horizonte, rastrear as brechas apresentadas nas

narrativas de Ana Maria Gonçalves e de Pepetela, no que suas escritas destoam do modelo romanesco ocidental canônico, no qual o autor e, por conseguinte, sua psique e sua *persona* exercem função primordial na criação da obra. Através de pequenos recuos, tencionamos escrutinar a figura do escravizado e do colonizado africano representados pelos personagens Kehinde, de *Um defeito de cor*, e pelo escravo mudo, de *A gloriosa família*, sob a égide da escrita do *Silêncio* produzida por seus criadores, adotando a ética do pensamento de Maurice Blanchot em suas obras *A parte do fogo* (2011a), *O espaço literário* (2011b) e *O livro porvir* (2013), as quais diretamente interagem com as indagações do pensamento do Devir propostas por Deleuze e Guattari, aqui discutidas.

Em *O espaço literário*, Blanchot evoca a “solidão do autor” como condição necessária ao escritor na produção do “Silêncio da obra” em contraposição à produção de palavrório, ou, ao logocentrismo, ao qual o romance ocidental fora submetido no século XIX. Blanchot discorre acerca da importância de se “estar só” inerente ao autor, como condição para a execução de sua arte. Esse “estar só”, no entanto, não se refere àquele isolamento egocêntrico necessário, comum aos grandes artistas, para produzirem obras diversas no movimento da história. Trata-se de um estado outro de isolamento ao qual o autor deve se submeter, a fim de alcançar o *infinito da obra* que é tão só o infinito do próprio espírito do autor. Esse *espírito* quer se realizar numa obra única, que, fruto da solidão, tem por primeiro limite a ausência de exigência de conclusão, não podendo a obra jamais ser apontada como acabada ou inacabada, porém, apenas manifesta.

Embora o debate acerca da importância da figura do autor para a confecção da obra tenha se tornado aparentemente obsoleto para as Letras Brasileiras atuais, se pensarmos a escrita literária africana subsaariana em sua gênese, sob a égide da oralidade, na perspectiva da *solidão do autor* proposta por Blanchot, verificamos a importância histórica e politico-cultural que a palavra falada sempre exerceu para a afirmação da memória e conseguinte

engajamento político e intelectual do escritor para a conscientização das populações subjulgadas em África. Se pensarmos essas literaturas do ponto de vista da inserção da voz do contador de histórias, ou, do *griot*, no texto, notamos que, ao escritor africano sempre coube, “africanizar” o texto literário, “esquizofrenizá-lo”, lançando mão do uso de uma linguagem bastante peculiar, - a contação de histórias-, na qual o escrever se dá através de certa impessoalidade prévia – “impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista”, como o propõe Roland Barthes em seu clássico ensaio “A morte do autor” (2004). À linguagem, e não ao ego autoral, cabe atuar, ou, *performar* através do que Blanchot denomina o *Silêncio puro* ou, “a fala em estado bruto”, alcançada via uma ruptura com o modo de narrar catártico do cânone romanesco ocidental o qual visa produzir a “grande obra”. A obra lança mão de seu “status de obra” para tornar-se *máquina de guerra*, como propõem Deleuze e Guattari, deixando de ser sujeito ou objeto representativo de certa concepção do real, tornando-se *não obra*.

No texto, cozem-se retalhos de Silêncios, ecos de infindas vozes ocultadas e de bocas amordaçadas, que se alinhavam, num frenético ir e vir de agenciamentos e multiplicidades de questões socioeconômicas, identitárias, políticas e culturais; são *linhas de fuga*, – termo cunhado por Deleuze e Guattari em *Mil platôs* (1995) – a endurecer e a afrouxar incessantemente o fazer poético. O poeta/contador de histórias, a seu turno, em lugar de edipianizar-se pelo escapismo ao real, lança mão dos dramas e anseios mais intensos em sua comunidade – nesse caso, o caos a que os países africanos foram submetidos em decorrência da colonização –, para buscar no *fora* da realidade as bases para fazer conhecer e denunciar um mundo “despedaçado” no qual o desejo de re-vitalização da tradição e da modernidade, mesclam-se a uma obscura vontade de auto-extinção, causando rasgos e rupturas nos modos de pensar, nos gestos, nos risos, nas danças, na musicalidade, no corpo e enfim, nos modos de ser ou, de vir a ser africanos.

E o que seria o *fora* dessa realidade buscado pelo autor africano? Em sua obra *A experiência do fora – Foucault, Blanchot e Deleuze*, a escritora Tatiana Salem Levy (2011) se refere ao *fora* para destacar a mudança paradigmática ocorrida na literatura no início do século XX, quando escritores como Mallarmé, Kafka e Proust anunciavam uma ruptura com as premissas fundamentais de uma determinada concepção de realismo literário para enfatizar o ato de criação e a realidade própria da narrativa. Segundo a autora, Blanchot teria criado o conceito do *fora*, para pensar a nova relação existente entre a literatura e o real, visto que não se podia mais conceber o texto literário como espelho do mundo, ou seja, como referência a algo que lhe seria exterior. Logo, Blanchot criou uma estratégia de pensamento que marca a falência do logos clássico, colocando em foco questões centrais para a literatura e para a filosofia tais como autor, linguagem, experiência, realidade e pensamento. Ora, se a literatura não pode mais ser o espelho do mundo, a questão que se coloca, segundo Levy, é a de como a literatura pode se dar enquanto experiência e de que forma tal experiência pode promover o encontro com o pensamento?

Em seu ensaio “A experiência do fora”, Foucault teria pensado o *fora* como possibilidade de resistência ao domínio do saber e do poder em relação a questões políticas e ao estudo da microfísica do poder, nas formas capitalistas de aprisionamento. Mas, para Levy, é em Deleuze que a experiência do *fora* penetra outras estratégias de resistência a partir da literatura, do cinema, das artes plásticas da filosofia ou da política, levando o pensamento a pensar, como forma de criação de diferentes estratégias de vida para o mundo em que vivemos, sendo, portanto, a criação de um *plano de imanência*, – conceito fundamental à sua obra –, que coloca o pensamento em relação direta com o nosso mundo, e não com uma transcendência metafísica. Nesse sentido, Deleuze concebe a experiência com o *fora* como uma experiência ética por excelência, justamente porque o *fora* recupera a crença nesse mundo, assim como a necessidade de transformá-lo. (2011, p. 12-13).

Assim, a noção do *fora* é menos um conceito que possa ser delimitado e conhecido do que uma função, uma prática que envolve um questionamento radical do fazer literário. Blanchot defende que a palavra literária é fundadora de sua própria realidade e esta realidade tem como característica ser *obscura*, ambígua, desconhecida. A partir daí, Blanchot distingue a linguagem comum da linguagem literária para mostrar como esta é capaz de mostrar seu próprio universo. Para Blanchot, a linguagem cotidiana teria referência direta com aquilo que designa, com a realidade dada como nossa remetendo-se meramente a um objeto que se encontra no mundo, não passando de um instrumento em sua versão corriqueira, já que está subordinada à fins práticos da ação, da comunicação e da compreensão. As palavras, nessa ótica, são, pois, puros signos transparentes, sendo “O preço que pagamos pela paz”, segundo Blanchot (LEVY, 2011, p. 29).

Na versão literária, entretanto, a linguagem deixa de ser um instrumento, um meio e as palavras não são mais apenas entidades vazias, as quais se referem a um mundo exterior. Assim, a linguagem não parte de um mundo, mas constitui um mundo, funda um mundo, passando a ter uma função em si mesma, perdendo conseqüentemente sua função meramente designativa. A linguagem da ficção nessa ótica colocaria o leitor em contato com a *irrealidade da obra*, com esse mundo imaginário que toda narrativa evoca. É por isso que a palavra literária, segundo Blanchot, em lugar de representar o mundo, apresenta os personagens, as situações, as sensações de forma a nos fazer senti-los, vivê-los, experiência que Blanchot denomina “o outro de todos os mundos”. Justamente por esse motivo a experiência é profundamente *real*, visto que a linguagem literária não se refere a um objeto ausente, mas ao contrário, evocando o objeto em seu esplendor, em sua realidade plena.

Blanchot problematiza o uso da linguagem comum, que procura a partir de um sentido abstrato, para nos dar coisas concretas em contraponto à linguagem literária que cria um mundo próprio de coisas concretas e exatamente por isso, não remete a algo exterior. Assim a

linguagem literária pode constituir uma experiência que, ilusória ou não, aparece como meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para *sentir* o que não sabemos. A palavra no espaço literário sofre, portanto, uma transformação radical, uma vez que é destituída para ser realizada sob outra forma. A linguagem literária convida o leitor a viver aquilo que lhe é proposto, sua própria realidade concreta, sendo a palavra então a chave de um universo de magia e fascinação onde “nada do que o leitor (leitor) vive é reencontrado.” (LEVY, 2011, p. 22).

É nessa perspectiva que podemos dizer que a inserção da oralidade na escrita africana subsaariana *anti-colonial* – termo aqui cunhado para designar a prévia e constante insatisfação dos intelectuais negro-africanos com a sujeição de suas vozes ao julgo colonial europeu, e sobretudo, ao modelo colonial de escrita –, sempre expressou, desde seus primórdios, no início do século XX, uma tentativa de *resgate do possível a partir do impossível*, para citar o queniano Ngugi Wa Thiong’o, para quem a inclusão das línguas nativas na escrita refletiram e refletem o posicionamento político *sine qua non* ao escritor africano, na retomada de posse da palavra como ferramenta orgânica de execução da escrita. Trata-se da prática do “impossível vivo” – expressão de René Char que, para Blanchot, resume o movimento sem fim da “negação produtiva”, própria da aventura literária.

#### 2.4.1 Ngugi Wa Thiong’o: o resgate do impossível

Embora as primeiras obras de Thiong’o tenham sido produzidas em língua inglesa, a introdução de seu idioma nativo, o *gĩkũyũ*, no texto literário, foi um grande divisor de águas na *rachadura* que se fez necessária para a composição de uma nova concepção de literatura

africana na qual a voz do narrador contador de histórias, – e não mais a do viajante europeu, seu “psicanalista”, para retomar Édipo –, pudesse, nas palavras de Blanchot, “*convocar o ausente na condição de ausente, para tornar real sua presença fora dele mesmo e do mundo – ou seja, para presentificá-lo em sua realidade de linguagem.*” (2011, p. 13). Essa “estranha e incômoda tarefa” corresponde, nesse estudo, ao paradoxo que define a experiência literária ngugiana: trata-se do uso da “teimosia de um saber desvairado” –, neste caso, o empoderamento do espaço literário pela inserção da tradição oral no texto, que insiste na sua “irrealidade”, pois que o *gĩkũyũ* se torna uma “sombra” declinada sobre si mesma, visto que é um idioma da ordem do “inapreensível”. Por assim ser, tal língua “estrangeira” percorre a narrativa como um fluxo, aparentemente sem origem, tal qual um eco de memórias, já que executa uma “fala fantasma” que ecoa ancestrais e está condenada à repetição infinita por uma “fala essencial”, que representa o não presente, o não dito e que, consecutivamente, se constitui de uma “fala por vir”, para retomar Blanchot. Esse “eco”, no entanto, não repete a fala ocidental somente pelo modelo narrativo, - visto que cria uma linguagem outra -, e sim o faz pela diferença ou *differance*, na acepção de Derrida. A *differance* nessa perspectiva consiste em, ao inserir a tradição oral africana no modelo ocidental narrativo, ao mesmo tempo em que parece meramente repetir a cartilha europeia pela forma, a escrita ngugiana recria, na repetição, um romance outro.

Vejamos algumas características da inserção da oralidade nas literaturas africanas, nas perspectivas de alguns estudiosos acerca do tema. Ressaltamos, entretanto, que tais observações servem apenas como linhas de fuga para fazermos novos agenciamentos, visto que nossa pesquisa ou, “experimentação poética”, quer focar o uso da oralidade apenas na perspectiva da “fala fantasma” produzida por alguns autores, como acima referidos.

Assim, tomamos como ponto de referência para um conhecimento mais aprimorado sobre os pensadores da oralidade, abordados na tese *Orality in writing: its cultural and*



*political function in anglophone African, African- Caribbean and African-Canadian poetry* (Oralidade na escrita: sua função cultural e política na poesia africana, afro-caribenha e afro-canadense anglófonas) (1999), do pesquisador Yaw Adu-Gyamfi que a defendeu na Universidade de Saskatchewan, Canadá. Em seu estudo, Yaw Adu-Gyamfi atesta que, como consequência do colonialismo, os escritores de língua inglesa de ascendência africana vivendo na África, no Caribe e no Canadá passam pelo que pode ser denominado como *Janus-like*, ou seja, o processo de abertura de portas, de caminhos para que ambas as tradições literárias ocidentais e africanas possam se comunicar. Nessa visão, os escritores têm de escolher o seu modo de expressão literária e, em muitos casos, tal escolha tem sido uma mistura de discursos, especificamente, uma transcrição dos recursos orais africanos às peculiaridades do formato literário europeu. Por características orais, o autor entende – e isso muito nos interessa –, a inserção na literatura de elementos apropriados das tradições orais derivadas das línguas africanas indígenas, tais como o crioulo, o Pidgin, e as chamadas *línguas nação* das três regiões (África, Caribe e Canadá). Destas tradições fariam parte os cantos cerimoniais, provérbios, adivinhas, canções entre outros elementos do discurso oral africano, para o qual, na perspectiva do autor, os escritores negros do período pós-colonial sempre recorreram, a fim de recuperarem e reescreverem esses mesmos componentes tão importantes para sua consciência linguística.

Yaw Adu-Gyamfi cita alguns dos teóricos pensadores dessa prática tais como os pesquisadores Carolyn Cooper, Walter Ong, Margery Fee e Isidore Okpewho, entre outros, os quais em seus estudos tentam ilustrar de que forma a oralidade tem influenciado algumas narrativas escritas no ocidente.

A pesquisadora Carolyn Cooper, professora de Estudos Literários e Culturais na Universidade de West Indies, Mona, Jamaica, segundo o autor, traz para a discussão o termo

“oraliterary” (“oraliteralidade”) para observar a junção da oralidade aos escritos literários jamaicanos .

Walter Ong traz o termo “literate orality” (“oralidade alfabetizada”) para refletir sobre a escrita enquanto um avançado instrumento tecnológico o qual amplamente influenciou as produções escritas no Ocidente, desde Platão e Sócrates.

Margery Fee pertencente ao grupo de estudiosos dos Estudos Aborígenes (Aboriginal writers) que utiliza o termo “oralidade escrita” (“writing orality”) para se referir à escrita africana negra.

Alguns críticos literários africanos, entretanto, se ocuparam da inserção do texto oral na escrita africana, não apenas sob o aspecto manifesto da tradição oral no texto, mas, sobretudo, do ponto de vista da mimetização do modelo canônico por alguns autores, a fim de serem “aceitos” pela crítica ocidental. É o caso de Isidore Okpenko em seu *African oral literature* (1992), livro no qual o autor afirma que a maior parte dos textos coloniais são caracterizados pelo domínio da mestiçagem, dada a tendência da crítica ocidental a recusar reconhecer e majorar o valor cultural e literário da influência da oralidade na escrita africana. Para o autor, – a fim de exemplificar sua postura contrária à da crítica literária ocidental –, a questão da “cópia” ou “inspiração “ para que a voz do autor africano pudesse ecoar no ocidente, ainda que inspirada sob os modelos romanescos oferecidos pelas metrópoles, é uma atitude refutável. A questão primordial em relação a essa “recusa velada” da crítica teórica ocidental em *escutar* as narrativas africanas, para Okpenko, dá-se primordialmente a partir da proposição do movimento crítico literário *New Criticism* ou “Neocrítica” – o qual, ao pregar a “arte pela arte” ou *art for art’s sake*, nos anos 1920, separou o texto do autor a fim de que o texto fosse objeto em si mesmo. A crítica ocidental teria, assim, rompido com “biografismo” da crítica do século XVIII, ao rejeitar a análise literária realizada a partir de contextos sociais

ou culturais, parâmetros os quais impediriam os textos africanos de serem “agraciados” por tal corrente.

Notamos que a questão do apagamento do autor no texto literário, ao nosso ver, não é, no entanto, fator de descontentamento, visto que acreditamos ser possível uma leitura a partir do fora na perspectiva da “morte do autor”, via o tracejamento da linguagem pelo autor ausente, a partir da criação do neutro, como verificaremos adiante.

Seguindo Adu-Gyamfi no que tange à formação de um panorama da crítica literária formada por intelectuais africanos na diáspora, notamos que o crítico Anthony Appiah, em seu texto “Structures on structures” (1984), nos aponta que outra razão para a “segregação” do escritor africano pela crítica ocidental estaria no fato de a mesma crítica classificar os textos de autores negros na categoria “pós-coloniais”. Tal atitude, segundo Appiah, ao invés de ampliar os horizontes do leitor ocidental em relação às literaturas africanas, priva-os do diálogo com o grande grupo de escritores universais, já que enfatizam apenas as realidades sociais dos africanos e, conseqüentemente, situam-nos entre si próprios, ou seja, com suas próprias realidades sociais, culturais, históricas e políticas, o que torna suas produções “inclassificáveis”, e faz, por conseguinte, com que todo um *corpus* africano de literatura perca seu valor.

Adu-Gyamfi aponta que, embora em sua maioria a crítica ocidental rejeite as literaturas africanas, notamos (felizmente), os pensadores africanos detectam cada vez mais uma ampliação da inserção da tradição no texto literário entre autores diaspóricos em detrimento de seu esvaziamento, apesar da tentativa da crítica literária ocidental em criar uma “não visibilidade” dessas obras ou um “silenciamento” das vozes de seus autores.

Essa tentativa de tornar invisível as obras literárias africanas, pelo menos no Brasil, é notória, a nosso ver, seja pelas políticas editoriais de distribuição dessas obras segundo as quais as editoras, em lugar de expandir os campos literários sobre culturas africanas, tentam,

ao contrário, “recolonizar”o pensamento do leitor brasileiro pela reedição incansável de “clássicos da literatura universal”; seja pela resistência à tradução das mesmas obras para os idiomas das metrópoles tais como o português, no caso brasileiro – dificultando o acesso de leitores não políglotas a esses mesmos textos.

O Professor Chimezie Eto, da Universidade da Carolina do Sul, seria uma das figuras intelectuais que verificam uma expansão das literaturas africanas fora da África, inclusive, ao atestar que: “A cultura africana está bastante viva no sentido das semelhanças com as tradições mantidas /cultivadas pelos negros e pelos escritores da diáspora” (2006).

Molefe Asante e Kariam Asante em *African culture* e Isidore Okpenko em *African oral literature* afirmam que apesar do pluralismo étnico e da diversidade cultural entre os povos africanos, existe uma grande unidade pela experiência da colonização entre esses povos, a qual gerou através dos tempos uma unidade interna. A escrita oral, nesse sentido, teria servido a apontar um caminho para que o africano descolonizasse a escrita ocidental pós-colonial. Logo, a escrita oral não apenas teria funcionado como ferramenta para que o africano e seus descendentes na diáspora construíssem uma identidade cultural distinta, mas sobretudo, possibilitou a criação de um discurso afrocêntrico, contra-colonial, o qual busca emancipar os povos descendentes de africanos da grande má interpretação de suas culturas e escritas. Para os pensadores, a fim de que a oralidade inserida nas literaturas africanas como máquina de guerra efetiva, faz-se necessário um comprometimento político dos escritores juntamente com outros setores políticos criando uma espécie de pacto para que uma essência política dessas literaturas possam vir a ser de fato a chave da integração do trabalho sócio político da escrita africana, a serviço de uma verdadeira unidade.

Ficaremos por aqui em relação à introdução da oralidade no texto africano no que tange aos seus aspectos tecnológicos, *Janus-like* ou sócio políticos culturais, muito embora possamos retornar a eles quando se fizer necessário. Interessa-nos seguir com essa leitura ou

nesse “passeio esquizo” na medida em que essa “fala fantasma” inserida pela voz muda do escritor ecoar a fala bruta ocidental em seu fazer literário, para traçá-lo re-velando vozes e silêncios.

Para Derrida, em *Memórias de cego* (2010), ao contrário de ser uma fábula apenas sobre a imagem refletida no espelho, o mito de Narciso e Eco é, sobretudo, uma história de amor entre dois seres que não se olham e, portanto, não se enxergam. Retomemos o mito de Eco, bela ninfa, a preferida de Diana, amante dos bosques e dos montes, a qual se dedicava a distrações campestres e adorava falar e dar a última palavra em qualquer conversa. Punida por Juno, esposa de Zeus, a qual, um dia, ao sair em busca do marido, descobre que o mesmo se divertia com as ninfas, Eco foi condenada a dizer eternamente a última palavra, não podendo falar em primeiro lugar, por ludibriar a deusa para que as outras ninfas fugissem. Um dia, a ninfa viu Narciso, um belo jovem, que perseguia a caça na montanha, apaixonou-se por ele e seguiu-lhe os passos, esperando com impaciência, que ele falasse primeiro, a fim de que pudesse responder. O jovem, tendo se separado dos companheiros, gritou bem alto:

— Há alguém aqui?

— Aqui — respondeu Eco.

Narciso olhou em torno e, não vendo ninguém, gritou:

— Vem! — Vem! — respondeu Eco.

— Por que foges de mim? — perguntou Narciso.

Eco respondeu com a mesma pergunta. — Vamos nos juntar — disse o jovem.

A donzela repetiu, com todo o ardor, as mesmas palavras e correu para junto de Narciso, pronta a se lançar em seus braços.

— Afasta-te! — exclamou o jovem recuando.

— Prefiro morrer a te deixar possuir-me.

— Possuir-me — disse Eco.

Narciso fugiu e ela foi esconder sua vergonha no recesso dos bosques. Daquele dia em diante, passou a viver nas cavernas e entre os rochedos das montanhas até que as carnes

definhassem e restasse de si somente a voz. Certo dia, uma donzela que tentara em vão atrair Narciso, implorou aos deuses que ele viesse algum dia a conhecer o que é o amor e não fosse correspondido. A deusa da vingança ouviu a prece e atendeu-a. Havia uma fonte clara, cuja água parecia de prata, à qual os pastores jamais levavam rebanhos, nem as cabras monteses frequentavam, nem qualquer um dos animais da floresta. Ali chegou um dia Narciso, fatigado da caça, e sentindo muito calor e muita sede, debruçou-se para desalterar-se, vendo a própria imagem refletida na fonte acreditando ser algum belo espírito das águas que ali vivesse. Apaixonou-se por si mesmo até afogar-se no lago, enfeitiçado pelo reflexo da própria imagem.

Segundo Derrida, se fixarmos o olhar somente sobre o aspecto imagético de Narciso refletido no lago bem como na voz da ninfa ecoada repetidamente na caverna, ou seja, se mantivermos o nosso foco de leitura do mito “entre a visão e a voz, entre a luz e a fala, entre o reflexo e o espelho”, não perceberemos o momento em que Eco, de certa forma, trapaceia Narciso pela reinvenção da linguagem. Se observarmos atentamente o diálogo entre Narciso e a ninfa, notamos que Eco, em seu infinito amor e sabedoria, estabelece modificações semânticas nas últimas sílabas dos vocábulos por ela proferidos, de tal forma que, ao dizê-los, a ninfa rasura a fala de Narciso, re-criando enunciados próprios, que golpeiam, assim, a língua de seu opressor, abstraído pelo reflexo da própria imagem.

Ao retomarmos o autor queniano, notamos que Thiong’o, como a ninfa Eco no mito relacionado, ao produzir sua escrita nos moldes romanesco ocidental –, tendo utilizado em suas primeiras obras, inclusive, o idioma do colonizador, a língua inglesa –, parece ao leitor incauto ecoar cegamente a “fala” do opressor pela imitação do modelo, nesta análise, entendido como o espelho de Narciso, ou o romance clássico. Esta mesma “fala”, entretanto, ao compor-se de elementos de estranha compreensão, de estranhos ruídos oriundos de África ecoados no texto, descolam-se da “fala original ocidental”, - fala de Narciso -, trapaceando-a.

O autor africano introduz no texto o obscuro, representado pela oralidade que traz à cena a “fala essencial” da escrita, que é, nesse aspecto, o oposto da “fala em estado bruto”, utilizada para “mimetizar” o modelo ocidental. Tal “fala bruta” serve a narrar, ensinar e descrever personagens, tramas e paisagens, delineando os aspectos estruturais da narrativa num *Dizer* aparentemente idêntico, porém, refratário ao do romance europeu. A “fala bruta”, que nada tem de brutal, empresta sua estrutura ao texto, permitindo ao autor criar nele o Silêncio, visto que a escrita representa uma ferramenta narrativa, utilizada pelo contador de histórias africano, o qual busca uma linguagem que ainda não está presente. A linguagem cala-se, mas nela os seres falam em consequência do uso que é o seu destino “porque é uma ferramenta num mundo de ferramentas onde o que fala é a utilidade, o valor de uso” (BLANCHOT, 2011b, p. 33-34).

Já no que tange à “fala essencial” oriunda do texto, esta se impõe, mas nada impõe visto que é a “fala do escritor” que, convidado ao apagamento, torna-se “não escritor”. Tal “fala essencial” opõe-se à “fala bruta”, ou, ao ato de escrever em si, o qual envolve artimanhas linguísticas tais como uso da sintaxe, estilo e semântica, entre outros. Logo, a “fala essencial”, imponente em si mesma, abre mão de artifícios gráficos na construção do texto e faz-se ecoar passando ao *status* de voz a qual recria a fala do escritor através do eco. O escritor, a seu turno, perde o poder sobre o domínio da fala e não diz mais “Eu”. É preciso agora dizer “Eles”, “Nós” ou “Você”, como ocorre no texto de Thiong’o e de outros autores, tais como Ana Maria Gonçalves e Pepetela, como nos capítulos posteriores. Não são de Thiong’o s os provérbios, as músicas, as danças, os falares, as tradições narradas, a “realidade descrita”, enfim, mas esses elementos pertencem a um coletivo, ao qual no entanto também podem escapar. Escrever, portanto, não é mais pronunciar-se sozinho, deitar-se no divã e contemplar melancolicamente, seu reflexo no espelho, a lamentar uma identidade abstrusa. Trata-se de um exercício dinâmico, vivo, no qual cabe ao escritor transformar a narrativa em

eco do que não pode parar de falar; eco, portanto, modificado da fala original, - o romance clássico –, que ultrapassa o já falado, o já escrito, o já pronunciado e que, por conta de tal árdua tarefa, necessita de Silêncio.

Para produzir a “fala essencial”, o autor passa a possuir a autoridade de um poder contrário que é a decisão de *emudecer*, para que nesse Silêncio adquira forma, coerência e entendimento aquilo que fala sem começo e nem fim. Morto como sujeito, como autoridade sobre o texto, o autor destitui-se do subjetivo para realizar a escrita literária, que é a “fala poética”, dando o *tom* da obra. O *tom* não é a voz do escritor, mas a intimidade do Silêncio que ele impõe à fala, o que faz com que esse Silêncio ainda seja o seu, o que resta de si mesmo na descrição que o coloca à margem. O *tom* não se preocupa com a obra em si, com o poema a ser produzido. É nessa perspectiva que a escrita de Thiong’o e de muitos outros escritores africanos anti-coloniais, como de uma maneira geral, se opõem à escrita do chamado “escritor clássico” - termo blanchotiano para referir-se aos escritores canônicos ocidentais, sobretudo os franceses -, que precisa sacrificar em si a fala que lhe é própria, para dar voz ao universal, a partir de uma “fala regulada”, libertada do capricho e expressa por uma generalidade impessoal, a qual lhe assegura uma relação com a “verdade”. O escritor clássico tem a razão por equilíbrio e quer representar uma sociedade aristocrática “ordenada”, ou seja, o nobre contentamento de uma parte da sociedade que concentra em si o todo.

Quanto ao escritor africano, este escreve porque precisa descobrir o interminável, ao entrar numa região não segura, já que não busca o universal, ou seja, um lugar confiável para sua obra na história da literatura. É a partir do caos, na fala do não universal, ou, na “fala essencial”, que uma maneira singular de narrativa se compõe, distanciando-se de “um mundo mais seguro, mais belo, mais justificado”, como é o mundo buscado pelo autor clássico, “onde tudo se ordenaria segundo a claridade de um dia justo”. (BLANCHOT, 2011b, p. 19).



Retomando o escritor africano na ótica derridiana do “cego”, anteriormente referida a partir do mito de Narciso e Eco, parece-nos que a ele cabe buscar o “erro”, ou “a *falta* em si”, a “*ruína*” inerente a toda obra, - neste caso, a obra produzida no modelo clássico – para encontrar nela elementos que adiam para sempre a representação. O artista trai suas próprias pretensões, sua voz, e ecoa uma nova voz composta pelo *desejo* da obra que, habitado pelo espectro da obra incompleta, imperfeita, lançando-se no *obrar* cuja origem é feita de Silêncio e de uma sombra muda, que toma voz no rastro por ele traçado (DERRIDA, 2010, p. 72-76). Trata-se de um recuo feito pelo escritor africano que traz à cena a “fala poética” da obra, a saber, sua “fala essencial”, anteriormente referida, a qual o distancia das chamadas “complacências românticas”, termo cunhado por Blanchot, usualmente constantes na escrita canônica do Diário, que é a do âmbito da confissão ou do relato em primeira pessoa. Nesse novo Diário, o qual busca a obra e não a pessoa, o ‘eu’ é um meio de recordar-se a si mesmo; é o ‘escrever’, muito mais que o ‘recordar’, embora utilize um instrumento de fixação da memória, a escrita, onde errar é uma tarefa sem fim.

O traço marca a gestação monstruosa da obra, feita de pedaços de outra mão, de outras perspectivas, de outra língua, de outra individualidade, que é a do “novo autor”, o qual alimenta uma “nova criatura” feita de outros sons, de outros gestos e de outra música e que recusa a imagem pronta, representativa e descritiva de uma realidade unilateral. Faz-se um “filho monstro” na obra clássica, para citar Deleuze e Guattari, o qual possui como essência o *insight* da *visão*, que, no entanto, se opõe ao enxergar. A isto corresponde dizer que é necessário ao autor olhar, sem enxergar o todo, mas apenas o vulto, a sombra, visto que no desenho ou no discurso frankensteiniano criado por ele, há um autor “cego”, que produz algo sem “acessar” um horizonte visual para depois, dotado das imagens captadas, tracejar algo “novo”. Nesse processo, germina daí uma criatura que passa a ex-istir num âmbito de visão mais complexo e ambíguo, onde tudo se passa na *entre-vista*. Tal “criatura”, a obra, ora

compõe-se de revelação e de luzes, de soslaio, – dada a ciência que o autor – o queniano, nesse caso, passa a possuir sobre a necessidade de criar um fazer literário que fale à sua comunidade e que portanto ultrapasse o ego – ; ora é tomada de um momento de cegueira e escuridão total, que emudece a criatura, a obra, para fazê-la falar pelo Silêncio, ou, pelo esvanecimento da figura do autor. O autor defunto, finalmente, permite ao leitor *ouvir a voz do poema* em lugar da voz do poeta, pela intermitência do que a *litter-ratura* (*litter rasura*) faz acontecer. Cria-se, a partir daí, na escrita, uma hipótese ab-ocular, para utilizar novamente uma perspectiva derridiana, *ab* significando “fora de”, com origem em; e *oculis* = olho, etimologia explicada por Derrida, que nos permite constatar na narrativa a presença do *aveugle* (cego, cegueira) em francês. (DERRIDA, 2010, p. 76). Pela dupla semântica de “ab” geram-se duas hipóteses: ou algo de fato está fora, separado do olho, que em nossa análise diz respeito à cegueira do ocidente em relação às questões pós-coloniais africanas, bem como à necessidade urgente do crítico e do leitor ocidental de emprestar seus ouvidos a aqueles escritores e a aquelas histórias; ou algo emana e se origina no próprio olho, de dentro do olho, a partir do momento em que tomamos ciência pela escritura africana, de outros saberes e de outros modos de fazer literários e, portanto, de outras vozes, criadas no deserto.

#### 2.4.2 O traço na alethéia: “A segunda vinda”

##### A SEGUNDA VINDA

Girando e girando a voltas crescentes  
 O falcão não escuta o falcoeiro.  
 Tudo se parte, o centro não sustenta.  
 Mera anarquia avança sobre o mundo,  
 Marés sujas de sangue em toda parte  
 Os ritos da inocência sufocados.  
 Os melhores sem suas convicções,  
 Os piores com as mais fortes paixões  
 É certo, está perto a revelação;  
 É certo, está perto a Segunda Vinda.  
 Segunda Vinda! Mal digo as palavras  
 E a imagem vasta do *Spiritus Mundi*  
 Turva-me a vista: no pó de um deserto  
 Um corpo de leão de crânio humano,  
 O olhar vazio e duro como o sol,  
 Move as pernas pesadas, e ao redor  
 Rondam sombras de pássaros coléricos.  
 Volta a escuridão; mas eu sei agora  
 Que o sono pétreo desses vinte séculos  
 Deu em sonho mau no embalo de um berço.  
 Qual besta rude, vinda enfim sua hora,  
 Arrasta-se a Belém para nascer?

Yeats

Se pensarmos a narrativa do romancista nigeriano Chinua Achebe, conhecido como “pai da literatura africana”, em seu romance de estreia *O mundo se despedaça* (*Things fall apart*, 1958), sob a ótica blanchotiana da utilização da “fala bruta” e da “fala essencial”, estudadas como recursos literários de rasura da escrita clássica pelos autores africanos, verificamos que o autor nigeriano, assim como o queniano Ngugi Wa Thiong’o, também propõe fissuras na “fala original” da narrativa canônica ocidental para evocar o Silêncio em seu fazer poético. Inspirado pelo poema “A segunda vinda” (*The second coming*, 1902), do

irlandês W. B. Yeats, – o qual em uma de suas múltiplas possibilidades de leitura, peculiar a toda arte, parece descrever a aterrorizante paisagem do pós-Primeira Grande Guerra num mundo despedaçado no qual “um falcão cai num giro incessante” em meio ao caos e “não consegue ouvir o falcoeiro” –; o autor nigeriano pinta um quadro de claros e escuros em sua terra natal cuja paisagem é terrivelmente modificada com a chegada do colonizador britânico e conseqüente devastação daquele espaço.

Na narrativa achebiana, o guerreiro Okonkwo, da etnia igbo ou ibo, estabelecida no sudeste da Nigéria, às margens do rio Níger, ao se deparar com a presença do colonizador branco em sua tribo, vê o terno equilíbrio dos costumes de seu clã, - mantidos por gerações-, atravessar um momento de turbulência, pois os missionários europeus e seus seguidores, africanos convertidos, começam a correr às aldeias de Umuófia, pregando em favor de uma nova crença, a fé cristã, organizada em torno de um único Deus. A nova religião, entretanto, contraria a crença nas forças anímicas e na sabedoria dos antepassados, em que acreditam os ibos. Além disso, novas instituições tais como a escola, a lei e a polícia são trazidas pelos brancos, esfumaçando ainda mais a paisagem local conhecida por Okonkwo, ou, a visão do mais bravo guerreiro do clã e um dos principais opositores aos missionários. O guerreiro é, porém, traído, não contando com a adesão à nova crença de muitos de seus conterrâneos, vizinhos e companheiros de aldeia, entre os quais se encontra seu primeiro filho, Nwoye. Resta a Okonkwo o suicídio, como saída única diante do desmoronamento dos valores de sua tribo frente à violenta emboscada à qual os igbos foram submetidos.

Em *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução* (2001), o Professor Evando Nascimento retoma a questão do traço da dissimulação como retirada do ser e reforça a determinação original da *alethéia*, em acordo com Heidegger, como “/.../o signo do que não se retirou do ente que se desvelou e se encontra revelado na presença, como um objeto dissimulado, dissimulando, portanto, o sentido do ser

para além da óntico-ontologia.” (HEIDEGGER, 1997, p. 63, apud NASCIMENTO, 2001, p. 213). Heidegger propõe a revelação do *ente dissimulado* a uma descoberta, *ao desvelamento* a partir do traço (*trait*) e do retraço (*retrait*), que é o riscar e o retirar, encolher e contrair o ser ou o objeto, simultaneamente. O *traço* é nessa perspectiva um *velar iluminador* no texto. Se, no entanto, o valor da presença se deixa interpretar no horizonte da ontologia clássica como o *sem-retirada* – *sans-retrait*, na tradução francesa, que então o torna *presente*, permanente -, logo o *ente-presente* que supostamente se manifesta em sua totalidade através do logos filosófico, é o *traço* (*trait*) do sentido do ser que desse modo, ao permanecer em cena, preparou sua retirada (*retrait*) da cena ocidental. A força do re-traço consiste pois em ser um *duplo traço*, de maneira tão radical que do ponto de vista da *differance* como espaçamento e temporização, só existe o traço diferencial, o qual em si mesmo não corresponde a nenhuma realidade ontológica - é apenas traço, ou melhor, o arquitraço ou duplo-traço, o qual *risca um espectro de realidade*, visto que sempre existe um traço do dissimulado naquilo que foi revelado; traço primacial como origem invertida e re-marcada da origem. (NASCIMENTO, 2001, p 214) . Assim, o traço não é uma direção para um caminho. O traço é o caminho.

Se recuarmos ao poema de Yeats rasurado por Achebe na perspectiva da espacialização e da temporização do tracejamento literário na *alethéia*, que é o espaço e tempo não revelados pela “verdade” da escrita clássica, nesse contexto, notamos que o autor nigeriano relê a poética de Yeats sob a ótica da guerra e da fragmentação de identidades no caos do cenário pós-colonial africano e reverte, a partir da literatura, alguns de seus eixos centrais. Nota-se no texto yeatsiano um arranhão provocado por Achebe, resultado da rasura ou do re-traço que clarificam o “ente iluminado” - o poema, para alongá-lo fazendo com que ali algo permaneça, ainda que de maneira dissimulada, não se esvaindo da presença de seu “novo autor”. Ao sofrer o traço o poema yeatsiano se recusa a anular-se, a esvanecer-se para encerrar uma denuncia vazia de poesia datada pela gênese do conflito moderno denunciado, a

saber, a Primeira Grande Guerra e o conseqüente fracasso do homem moderno na tentativa de “civilizar” o mundo e cientifizar o pensamento, após “vinte séculos” de vãs tentativas. Taciturno, o poema de Yeats, como que a aguardar o toque suntuoso e áspero das mãos do poeta africano, deixa-se suplementar pelo tracejamento feito por Achebe o qual desvela uma “Segunda Vinda” outra, a partir da rasura. O traço achebiano passa então a revelar e a confessar algo de seu desenhador, que é a percepção do abalo das antigas convicções do povo igbo pela presentificação da fé cristã que, se para os irlandeses anglicanos representou, num primeiro momento, a esperança e a possível redenção numa Segunda Vinda onde os pecados humanos seriam redimidos, entretanto, num segundo momento, invocou a queda do homem moderno pelo fantasma da guerra. Entre os igbos, sobretudo os convertidos, tal “Segunda Vinda” parece ter servido a precipitar pesadelos reais de maneira impiedosa nos quais uma “besta em fúria”, em lugar ilustrar a própria encarnação do mal, representada por um “corpo leonino com cabeça de homem” no deserto, na ótica yeatsiana, passou a ser figura do próprio colonizador. O Apocalipse em Achebe, mais que uma pintura mítica, como na aquarela desenhada por Yeats, é a constatação do desmoronamento concreto de crenças e de um modo de viver comunitário inédito, o qual provocou uma cisão entre o *aparecimento* e o *velamento* de eventos diversos no cenário colonial africano.

Em relação ao *aparecimento* provocado pelo traço achebiano, podemos dizer que, o choque de realidade enfrentado pelo autor nigeriano ao reconhecer o espaço pós-colonial devastado, - no qual um “Apocalipse” de outra ordem parece, de fato, ter tido lugar -, traz ao narrador “biógrafo” indagações que passam hipoteticamente, numa leitura afoita, por questões do tipo: “Teria o “Deus Redentor” abandonado o africano à própria sorte, ao permiti-lo vagar na escuridão eterna, como os descendentes de Cam (Gênesis 9:25- “A maldição de Canaã”), através da “Grande Noite”, visto que vis “pecadores” parecem ter escapado o mérito do “Paraíso” prometido nas Escrituras Sagradas? Seria essa “Grande Noite” na qual o africano

estaria condenado a errar eternamente, aquela da qual nos fala o filósofo camaronês Achille Mbembe, cujas consequências a África negra pós-colonizada teria sofrido por ter resistido à “civilização” ao apegar-se demasiado a tradições “atrasadas” as quais impedem o progresso do Continente?

Em sua obra *Sair da Grande Noite: ensaios sobre a África descolonizada* (2014), Achille Mbembe atesta que a descolonização fora um processo “fictício” de libertação na África. De acordo com o pensador, o “grande equívoco” cometido pelos povos subsaarianos “descolonizados” teria tido origem, entre outros fatores, numa certa “cegueira” impulsionada pela ganância e lentor de seus governantes africanos em terem ignorado a violência da conquista colonial nos Discursos sobre o Colonialismo, ficando alheios ao debate acerca dos processos de democratização e desracialização então urgentes no caso da África austral, do qual a partir de então, não seria fácil se desvencilhar. Para o filósofo camaronês, o africano descolonizado perdera o fio da história e, logo, fez-se desnecessário ao negro africano lutar contra o estrangeiro visto que tal povo tornou-se hostil a si próprio, uma vez que as forças necessárias à revolução por vir, lhe foram usurpadas pela ganância, pela tentativa de reproduzir o *modus vivendi* do colonizador e da ex-colônia e, pelo exercício da crueldade. Vestido em farrapos, - o que corresponde na visão de Mbembe a “estar nu”-, o negro africano teria se tornado, para seus países, um *estranho* no interior de sua própria casa, cujas chaves permaneceriam nas mãos do colonizador.

Achebe, todavia, ao contrário do que propõe o filósofo camaronês – um tanto niilista a nosso ver –, não parece se interessar por direcionar a problemática da ocupação europeia em África e de suas consequências negativas ao Continente, somente ao dolo do povo africano. O escritor, ao contrário, quer utilizar a anarquia causada pela violência da colonização como pano de fundo de uma tela manchada sobre a qual risca e traceja novas iluminuras acerca da conquista do Continente Negro, atribuindo-lhe novas cores. Assim, podemos dizer que sua

obra sóbria, *O mundo se despedaça*, funciona como espécie de “wake up call” (serviço despertador) ao Ocidente, no qual o escritor nigeriano parece, inverso ao herói mítico Ulisses, abrir à força os ouvidos da crítica literária e do leitor ocidental à questão africana pós-colonial bem como de suas consequências nas vidas daqueles povos, privando-os da cera para que ouçam atentos o canto da Sereia negra. Achebe apresenta à nova audiência, – o narrador e o leitor clássicos –, um espelho turvo, cujo reflexo exalta pérfida beleza. Refletem-se no cristalino o monstro e o contador de histórias, retiram de trás das frestas um quadro tenebroso, cuja imagem retrata a face do colonizador, no qual uma figura narcisística, de olhar aterrorizante, debruçada sobre areias avermelhadas de “marés sujas de sangue”, - como no poema yeatsiano –, traz à luz a face de horríveis feitos, frutos do delírio da ambição, do poder e, primordialmente, da surdez.

No que tange ao *velamento* da dissimulação pelo traço, podemos dizer que o poeta nigeriano se reporta a questões mais complexas e enigmáticas relacionadas ao grande *esquecimento* do africano enquanto subjetividade, na lógica “civilizatória” ocidental. Para Achebe, a construção imagética europeia negativada do africano - particularmente discutida em seu clássico e polêmico ensaio “Uma imagem da África: racismo em *Coração das trevas*”, no qual o nigeriano atribui à escrita racista do britânico e polonês Joseph Conrad uma das razões para a perpetuação de preconceitos culturais disseminados no Ocidente através do seu romance *Coração das trevas*, - serve a ocultar os aspectos positivos bem como a polifonia de vozes contidas naquelas culturas até então ignoradas. Ao tentar aclarar tal visão, o ensaísta nigeriano refuta na construção da narrativa ocidental o *ergo sum* cartesiano no afã de resgatar ou de iluminar o não dito ou o inter-dito das narrativas ocultas no real africano, pela iluminação do obscuro que antecede a fala poética produzida pelo contador de histórias a partir de sua obra, a qual exige do escritor uma nova postura.



Entra em cena o “não sou”, o *cogito* blanchotiano o qual aporta à arena literária espectros dançantes sobre ruínas (em lugar de identidades fixas e duras), a reivindicarem o direito ao *grito enigmático* do esquecido. Tal *grito* agudo sacode a ordem, a distinção e o rigor racionalistas que sugerem a experiência intelectual egóica clássica voltada para um *centro*. O centro agora, como no poema de Yeats, está disperso e uma multiplicidade de vozes é trazida a um palco ex-cêntrico, - ou *eco-cêntrico*, visto que ecoa a fala original clássica na diferença -, no qual “nós” e “eles” performam “linguagens adversas” que ressoam poetas clássicos como os próprios Yeats e Conrad, entre outros, trapaceando linguagens em suas narrativas e derrubando por terra a fala soberana do *eu* clássico. Vem ao palco o evanescido, o terceiro elemento repudiado por Freud, na ótica deleuzo-guattariana, anteriormente referido: o desejo. O desejo é agora o “desejo da obra” até então encoberto, que é “o desejo da não obra”, referido em Blanchot em *O espaço literário* (2011b). Trata-se da retirada do poeta nigeriano à “solidão essencial” da escrita, a qual, apesar de obrigá-lo ao isolamento, faz com que a voz do poema permaneça presente na dissimulação. É quando o autor africano, para interrogar o fazer poético ocidental de Conrad sobre a África, – para exemplificar –, abdica do “tédio de ser eu mesmo” contido na escrita clássica, na qual a ênfase no estado psicológico do autor indica o desaparecimento desse “direito de sentir o que sinto a partir de mim mesmo”, a partir de um centro. O escritor africano reivindica um *encontro* com o que existe “atrás do eu”, espaço do qual passa a *ser* a nível do mundo; “aí onde são também as coisas e os seres”. Daí o autor nigeriano partir de um mundo concreto – a herança igbo – na qual o “ser” é anterior à chegada do colonizador e até mesmo à chegada do autor, visto que a voz da tradição ultrapassa a compreensão metafísica. O contador de histórias eleva sua poética ao nível do profundamente dissimulado (retomando Heidegger) contido na tradição oral africana, camuflada através dos tempos pela sobreposição representativa do escritor clássico. Voltando a Blanchot, “Eu sou” (no mundo) tende a significar que somente o *sou*, se posso separar-me do *ser*. Logo, podemos

dizer que em Achebe, tem lugar uma poética da negação do *ser* que visa esclarecer o mundo, para transformar a natureza, visto que essa *negação* é o trabalho e o tempo no qual os homens se realizam para erguerem-se na liberdade do “Eu sou”. Portanto, o que torna o artista “eu” é essa decisão de *ser* quando separado do ser, ou seja, da tentação de se representar, caindo na armadilha do *ergo sum*. O *ser* sem *ser*, que nada deve ao *ser* autoral cartesiano é a assunção de uma feitura poética a partir de todos, da comunidade cujo cogito baseia-se, no caso nigeriano, nos dizeres banto *umuntu ngumuntu ngabantu* (“O ser humano é por causa de outros seres humanos”), já que esse ser se concretiza no movimento que a realidade possibilita e torna real pela experiência. Essa realidade é sempre histórica e não, empírica e monumental; é o mundo que é sempre *realização* do mundo e não seu acabamento ou sua representação. A decisão de ser sem *ser* faz o poeta ser *fora do ser*, visto que para afirmar o “Eu sou”, faz-se necessária a ausência do outro, que é, em nossa leitura, a consciência logocêntrica ocidental. Portanto, para produzir sua escrita, o poeta nigeriano se conserva “no interior do não ser”, atitude sombria e angustiante, que, no entanto, lhe confere o poder da descoberta do negar-se a ser. Faz, então, um Silêncio que começa o narrador, contador de histórias, o qual demanda uma falta em lugar de uma gênese.

Em “A morte do autor”, o ensaísta francês Roland Barthes atribui a escrita a um neutro, um compósito no qual o autor perde a identidade como a conhecemos no ocidente para escrever a partir do mundo. Esse pensamento é pertinente para refletirmos sobre a escrita achebiana e, posteriormente, sobre o fazer literário africano de alguns outros autores, visto que atinamos haver uma extensa ligação entre o pensamento de Roland Barthes com a maneira de performar a linguagem escolhida pelo nigeriano e, por conseguinte, pelo escritor africano, de uma maneira geral, aparentemente. Quem escreve na narrativa achebiana em *O mundo se despedaça*: o poeta, a tradição igbo ou a memória africana ancestral feita de esquecimento? A quem o escritor queniano Thiong’o, estudado anteriormente, dirige sua fala

em gikuyo? O próprio Barthes nos ajuda a parcialmente penetrar tais questões no momento em que afirma a escrita como um oblíquo para onde foge nossa compreensão racional. Nesse processo, somem o “preto e branco” onde toda identidade é perdida, a começar precisamente, pela identidade do corpo que escreve. É na perspectiva do corpo e da performance linguística africana que, mais adiante, atribuiremos o fazer literário de Ana Maria Gonçalves e de Pepetela à uma escritura esquizo feita de crueldade, ecoando Artaud, como proposto neste estudo.

Embora possa parecer-nos ter abandonado o leme em meio à tempestade de investigações sobre a escrita africana até aqui percorridas, o *Passeio do Esquizo*, proposto na introdução desta tese com Deleuze e Guattari, já se faz em curso, visto que partimos do *pensamento de rizoma* que é corte, atalho, fuga de qualquer estruturação e confusão do caminho, para observarmos a escrita literária africana como processo de fluxos que fazem funcionar as máquinas desejantes – expressas pelo desejo da obra – as quais se tornam multiplicidades puras que negam a identidade.

Em *Mil platôs* (1995), Deleuze e Guattari cunham o pensamento do *rizoma* (termo retirado da botânica) para refutarem a concepção de pensamento na ótica de Descartes, segundo a qual a filosofia seria uma árvore, da qual a raiz corresponderia à metafísica; o caule à física; e a copa e os frutos à ética. Os pensadores franceses, ao contrário, propõem um pensamento que é feito de agenciamentos, o qual, sem ter um ponto de partida, é capaz de se conectar de forma heterogênea a qualquer ponto de um rizoma. Diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem, num rizoma, cada traço não remete necessariamente a um traço inicial. Deleuze e Guattari criticam a forma redutora do pensamento que tradicionalmente define conceitos e linguagens tendo o Uno por referência, ou seja, uma origem ou um ponto de partida pré-estabelecido. Os filósofos apontam, como exemplo do Uno gerenciador de todo pensamento ocidental, a gramaticidade de Chomsky como modelo

linguístico principal na constituição de estruturas linguísticas no qual todas as línguas existentes são submetidas para que se comprove seu funcionamento. Deleuze e Guattari acreditam que em tal modelo, o símbolo S domina todas as frases, por ser o mesmo, antes de tudo, um marcador de poder, antes de ser um marcador sintático. Assim, as frases são consideradas corretas ou incorretas gramaticalmente a partir da divisão de cada enunciado em sintagma nominal ou sintagma verbal, ignorando as operações realizadas pela língua numa *máquina abstrata*, que opera a conexão de uma língua com conteúdos semânticos e pragmáticos de enunciados com agenciamentos coletivos de enunciação, que engloba toda uma micropolítica do campo social. Logo, para os autores, um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos de muito diversos linguísticos mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos, como refletem os autores: “[...] não existe uma língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. Não existe locutor-auditor ideal, como também não existe comunidade linguística homogênea.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 23).

Dessa maneira, a língua, para os autores, seria uma realidade essencialmente heterogênea e, por essa razão, deve ser analisada a partir da ótica rizomática, que parte do decentramento sobre outras dimensões e outros registros, visto que uma língua não se fecha sobre si mesma senão em função de uma impotência. Quanto ao princípio da multiplicidade, terceira característica do rizoma, os filósofos atestam que as multiplicidades são reumáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes, visto que uma multiplicidade não tem sujeito, nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza. O livro *O anti-Édipo* escrito a duas mãos, nessa perspectiva, seria uma obra feita de multiplicidades, a qual funciona como *máquina de*

*guerra*, em contraponto ao livro-raiz, já que é o resultado de agenciamentos entre ambos os autores, existindo, portanto, *no fora e pelo fora*. Assim, o rizoma se torna o pesadelo do pensamento linear, visto que não se fecha sobre si, sendo aberto para experimentações, sendo sempre ultrapassado por outras linhas de intensidade que o atravessam. Como um mapa que se espalha em todas as direções, se abre e se fecha, pulsa, constrói e desconstrói. Cresce onde há espaço, floresce onde encontra possibilidades, cria seu ambiente. Se trata de ciência? Isso importa? São apenas agenciamentos, linhas movendo-se em várias direções, escapando pelos cantos, onde o desejo segue todas as direções, se esparrama, faz e desfaz alianças. Chame do que quiser então: “*riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio*” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 25).

Assim, o pensamento do rizoma nos é favorável na medida em que não pretendemos aqui realizar uma tese acerca da oralidade na escrita africana, exercício que fugiria aos nosso propósito maior que, por ora, é o de captar, nas escritas de Ana Maria Gonçalves e de Pepetela, as experimentações do Silêncio. Pensar através do rizoma, portanto, é abrir caminhos para dar vazão a uma leitura tornada em linguagem oral, no que aquele fazer literário não se estratifica, mas agencia conexões com a tradição canônica ocidental, subvertendo o modelo romanescos clássico, como referido anteriormente.

Assim, retomando Barthes, entendemos Achebe como um mediador entre a crítica literária ocidental e a africana, na perspectiva de que tanto o nigeriano como o ensaísta francês assumem igualmente o autor aristocrático ocidental como sendo nada mais que uma ficção produzida por aquela tradição. A esse respeito, basta que retomemos as considerações de Achebe acerca de Joseph Conrad, em *Coração das trevas*, no que o africano suspende a postura autoritária e racista do autor britânico, visto que na ótica do africano, Conrad parece se sujeitar à escrita egóica ao considerar desnecessário conferir aos povos africanos “expressões humanas”, privando-os de linguagem, sujeitando-os ao silêncio e, por

consequente, ecoando a voz do racismo científico do século XIX, o qual celebrou a desumanização e despersonalizou uma parte da raça humana de maneira fraudulenta. Conrad através de seu questionável “mérito artístico” – que para Achebe não está relacionado à sua habilidade estilística com as palavras –, teria contribuído para a confirmação no ocidente de uma pintura da África como “a antítese da Europa e, portanto, da civilização” inapagável até os dias atuais. Achebe, no entanto, não cai na armadilha da crítica ocidental de requerer um lugar exclusivo para sua leitura sobre Conrad numa tentativa de apagamento da “contribuição” do autor britânico para o pensamento ocidental, no que esse de alguma forma, inaugura uma visão de África, embora defeituosa. Achebe apenas propõe à mesma crítica, um lugar para que sua leitura possa ser considerada tanto na academia, quanto em outros espaços nos quais a narrativa sobre o negro africano esteja em foco. A postura literária de autores como Conrad seria, nessa perspectiva, a grande ficção a ser interrogada, segundo Achebe, visto que, em lugar de alargar o campo de enunciação ocidental sobre a África pela interpelação da História, no afã de desconstruí-la, o autor britânico, assim como tantos outros, reforçara-lhe o narcisismo. Logo, Conrad teria deixado esvair, de suas mãos pesadas, a chance de tornar-se um *scriptor*, que na perspectiva barthesiana “alenta o livro – pensa, sofre, vive com ele, tem com ele uma relação de antecedência”, nascendo ambos, autor e obra, de forma simultânea. Conrad teria perdido a oportunidade de buscar outra poética feita de outros humores, de outros sentimentos e impressões, realizados somente a partir de uma escrita performativa que não pode conhecer nenhuma paragem. A escrita de Conrad nada mais é, para Achebe, ecoando novamente Barthes, do que uma demonstração de ignorância acerca do oculto da tradição africana que escapa ao autor e à obra e, ao contrário da narrativa moderna, nada deslenda, nada revela, mas cria incessantemente um sentido, para constantemente evaporá-lo. Trata-se de um exercício de escrita “contra-teológico propriamente revolucionário

que se recusa a parar o sentido e afinal, recuperar Deus e as suas hipóteses, a razão a ciência e a lei”. (BARTHES, 2010, p. 89).

Retomemos a questão da *falta* do ser em Blanchot para convergirmos os pensamentos dos dois intelectuais franceses, Barthes e Blanchot, em questão. Em Blanchot, quando o ser falta, quando o *não ser* torna-se poder, o homem é plenamente histórico, visto que pela falta, o ser enquanto matéria orgânica não está de fato morto, mas apenas, profundamente *dissimulado* num espaço outro o qual Blanchot denomina a “solidão essencial”. Uma vez que a dissimulação aparece, a dissimulação convertida em aparência faz com que a aparência tenha doravante seu ponto de partida no “tudo desapareceu”, o que se chama *aparição*. E a *aparição* diz precisamente que, quando tudo desapareceu, ainda existe alguma coisa: quando tudo falta, a falta faz aparecer a essência do ser que é de ser ainda onde falta; de ser enquanto que dissimulado. (BLANCHOT, 2011, p. 275- 278). Assim, Achebe traz à cena três *aparições* essenciais à narrativa oral africana, representados pelas figuras do guerreiro, do tocador de tambor e do contador de histórias, vozes vivas do espírito da luta e da guerra, o qual evoca a coragem, a ação e a dança, personificando o movimento e a fala poética que vivifica a memória, única sobrevivente no conflito, num tempo e espaço *alethéicos*.

Dando continuidade às nossas proposições sobre a introdução do silêncio na narrativa pela tradição e pela oralidade permeiam os textos de alguns outros autores africanos tais como o nigeriano Ben Okri e os moçambicanos Paulina Chiziane, Mia Couto e José Craveirinha, a fim de construir *falas poéticas* na acepção blanchotiana vista anteriormente, para ultrapassar as relações egóicas germinadoras do romance ocidental.

### 2.4.3 Karingana ua Karingana

Seguindo o rastro blanchotiano no que tange à dissimulação convertida em aparência como perspectiva de tracejamento da obra, sendo o traço pela oralidade um relevante elemento investigado nesse estudo, observaremos de forma breve, de que maneira o traço dissimula e revela o Silêncio a partir de algumas das estratégias poéticas utilizadas pelo caboverdiano Ovídio Martins, pelos moçambicanos Paulina Chiziane, Mia Couto e José Craveirinha e pelo nigeriano Ben Okri.

Tendo por inspiração autores como Jorge Amado, Guimarães Rosa e Manuel de Barros, escritores africanos como os caboverdianos Ovídio Martins e Gabriel Mariano além dos moçambicanos Mia Couto e José Craveirinha, “O Camões de Moçambique”, sempre estiveram atentos às narrativas brasileiras, seja pela inspiração em seu caráter sociopolítico e econômico, - como é o caso de obras como *Vidas secas*, do brasileiro Graciliano Ramos, onde as questões da terra, da seca e da pobreza se assemelham na década de 1950 à realidade das terras devastadas africanas, em seus processos de descolonização –, seja pela necessidade de re-criação de um imaginário por vias poéticas, no qual o Silêncio viria à tona como “máquina de guerra”, – retomando Deleuze e Guattari –, para suspender o cânone ocidental, a fim de revelar não apenas novas maneiras de se narrar, bem como para expressar a necessidade daqueles países de reconstruírem suas narrativas primordiais e, portanto, para acordarem vozes caladas pelo barulho do canhão.

É o que ocorre com o escritor moçambicano Mia Couto, declaradamente inspirado e instigado pela escrita de Guimarães Rosa, poeta o qual, segundo o moçambicano, ao criar um sertão fantástico em seu clássico *Grande sertão: veredas*, mais do que narrar as aventuras de jagunços em guerra no interior do sertão mineiro, foi capaz de criar um Sertão “para além da



geografia”, no espaço da *alethéia*, em nossa leitura, dado o caráter inapreensível daquela realidade.

O clássico poema de Manuel Bandeira, “Vou-me embora pra Pasárgada”, escrito em 1954, foi ecoado na poesia de Ovídio Martins a partir da temática do exílio. O poeta caboverdiano, entretanto, rasura os versos do brasileiro para apresentar o espírito de resistência à fuga, típico de seu país, visto que a necessidade de construção da nação eminente se fez razão maior de sua escrita. Logo, ao contrário de Bandeira, que cria um exílio imaginário no qual um paraíso artificial se deslinda, optando pela fuga, Ovídio Martins traceja os versos de Bandeira, preferindo, como Achebe, abrir os ouvidos do povo caboverdiano para formar-lhe a consciência política, que se faz urgente. Em lugar de criar uma poética baseada num estado de liberdade fictício e subjetivo, Ovídio renega a fantasia ostentadora de Bandeira e decide fincar os pés na terra, realçando o dilema entre o *querer partir* e o *ter de ficar*, comum ao africano, como ilustram seus versos, no poema “Antievasão”:

*Pedirei  
Suplicarei  
Chorarei*

*Não vou para Pasárgada*

*Atirar-me-ei ao chão  
E prenderei nas mãos convulsas  
Ervas e pedras de sangue*

*Não vou para Pasárgada*

*Gritarei  
Berrarei  
Matarei*

*Não vou para Pasárgada.  
(MARTINS, 1998, p. 55).*

O próprio *exílio* na elaboração narrativa de Ovídio é algo a ser riscado e, portanto, *desconstruído*, dada a relação totalmente adversa do africano pós-colonizado para com a terra, em relação ao brasileiro, que não é meramente encarada como um espaço aleatório de transição, de habitação intercambiável, mas é parte viva na convivência com um povo que a vivifica e a torna parte do cotidiano. Mas tratemos por ora da questão da oralidade introduzida no texto literário, foco primordial deste estudo.

O poeta moçambicano Mia Couto, em contrapartida, prefere criar pela poética do onírico uma escrita de crueldade na qual o narrador, contador de histórias, relega o uso da oralidade às diversas vozes acessadas pelo poeta no período da infância, para criar uma fala a qual lhe permite inserir a narrativa moçambicana do período pós-colonial, num cenário spectral a partir da criação de um *conto de terror às avessas*, pela figura do Naparama Manuel Antônio.

Numa Moçambique devastada pela guerra civil no pós-independência, o *encontro* inusitado entre um menino e um velho errantes em meio ao caos da guerra, nos apresenta um cenário decadente no qual o horror parece gritar nas páginas literárias da obra a partir de imagens aterrorizantes desenhadas pelo poeta, as quais, se por um lado disseminam o lado negro do conflito pós-colonial pela violência excessiva demonstrada ao longo da narrativa, por outro lado, encobre o aspecto obscuro da guerra o qual dissimula sensações e medos, sentimentos sob os quais protagonistas são obrigados a interagir com corpos cadavéricos espalhados pela escuridão das ruas, cenário usualmente presenciado no cânone ocidental de terror em narrativas fictícias reunidas nos *Contos da meia noite*, de Edgar Allan Poe, ou *Drácula*, de Bram Stoker, e nas quais o enigma é usualmente solucionado.

Em Mia Couto, o horror parece estar inserido na realidade e dessa forma, é exigida do leitor certa cautela no olhar ao se aproximar de tal cenário, embora as regras do jogo não lhe sejam previamente reveladas. Trata-se de um exercício narrativo no qual a ardência nos olhos,

a apuração do olfato e o aguçar dos ouvidos tomam o leitor de surpresa, conduzindo-o por caminhos tortos que o convidam a experimentar o frio e assustador toque das mãos cegas do narrador que prepara a teia. É o que presenciamos no momento em que nos deparamos com velho Tuahir, errante, após ter salvado o menino Muidinga da morte por envenenamento, ensinando-o novamente a andar, a falar e a pensar. Num ônibus incendiado, cheio de corpos carbonizados – um *machimbombo* na linguagem local –, em uma estrada poeirenta, os dois personagens encontram abrigo e, através de uma amizade singular, acessam juntos as memórias de Kindzu, jovem negro, cujos cadernos são encontrados próximo a uma maleta, à beira da estrada e ao lado de seu corpo. Aqui, Mia Couto parece lançar mão de um recurso bastante utilizado pela narrativa clássica de terror: o diário, ou, as memórias, cuja função, usualmente, está relacionada a tracejar e revelar lembranças que levarão à solução do mistério. Na escritura coutiana, entretanto, em lugar de abrir caminhos na trama confirmando a expectativa do feliz desfecho, o diário do narrador fantasmagórico fala presentificando a voz do interdito. O passado dos Naparamas parece cada vez mais iluminar e simultaneamente, enfumaçar o percurso interrompido do personagem central que é, entre muitas possibilidades, a nação moçambicana por vir.

A partir do tema da terra devastada, como ilustrado oportunamente em Thiong’o, Achebe e Yeats, anteriormente analisados, Mia Couto evoca vozes sepulcrais que fazem falar o infactível, que nessa perspectiva não é o tético ou o não tético que perpassa o fantástico, separando o que é real da ficção, ou o crível do não crível, o verossímil do inverossímil. A retomada da lenda ou do mito dos Naparamas, ao contrário de apenas questionar o sobrenatural enquanto possibilidade marca o “afastamento do que é “utilizável”, “imitável”, “do que interessa à vida ativa, que é a ficção, para criar na arte o “silêncio do mundo”, termo cunhado por Blanchot, entendido aqui como o relato de memória moçambicana na alethéia. Couto acessa o “silêncio ou a neutralização do que há de usual e de atual no mundo”, – a

guerra – , para elevar a ausência do objeto, a própria memória, a outro patamar, pela inversão radical de seu funcionamento na narrativa enquanto recurso literário para a mera construção do insólito. Couto faz do objeto *memória* o ponto por onde passa a exigência da obra e, por conseguinte, “o momento em que o impossível atenua-se, as noções de valor, de utilidade se apagam e o mundo dissolve-se. (BLANCHOT, 2011b, p. 41-42).

Voltamos ao tema da *solidão essencial* necessária ao artista, experiência através da qual o poeta retira-se do tempo e parece olhar de maneira diferente os objetos do mundo usual, neutralizando-os e tornando-os puros. É quando a escrita coutiana começa a partir da abordagem daquele ponto em que nada se revela, - o fato de os dois viajantes, o velho e o jovem, terem encontrado mais um cadáver próximo à estrada, em meio a tantos outros –, mas, que no seio da dissimulação, fala sendo sua voz “a sombra da fala, linguagem que ainda não é mais do que a sua imagem, aquela que é linguagem imaginária e linguagem do imaginário, aquela que ninguém fala, murmúrio do incessante e do interminável a que é preciso impor silêncio, se se quiser, enfim, que” ouçamos lhe a voz. (BLANCHOT, 2011b, p. 43).

Recuemos, pois a um singelo resumo do mito dos Naparamas, disponível no blog *Moçambique para todos* (GIL, 2016, não paginado), para que melhor possamos nos orientar em meio a essa travessia, percebendo de que forma Couto traceja o modelo clássico de narrativa para criar o inusitado:

A lenda teria nascido quando a esperança se preparava para morrer em Moçambique. Assim se pode caracterizar o ambiente todo que se formou no período em que Manuel António Naparama apareceu, qual alma salvadora de um grupo desesperado. Conta-se que na sexta-feira, 18 de Dezembro de 1987, quando ainda faltava tudo, quando a população vivia refugiada sem tempo para trabalhar, quando, resumindo, faltava a paz, Mulevala recebera uma visita divina. Alguns acreditam ser a virgem santíssima. Esperava-se por um milagre celestial.

No ano seguinte o Papa João Paulo II, beijou o solo moçambicano e orou pela paz. Em Mulevala, onde se diz que a Virgem santíssima teria aparecido acompanhada

por um menino Jesus e que visitara Mopeia, Melaleya, Coroa, Merca e Mucojo, já não se acreditava na força divina para acabar com a desordem dos homens.

A rebelião contra a ordem ou desordem política assim como contra a fé na cruz surgiria nesse ano ou em 1989 comandada por Manuel António Naparama. Este era um líder militar que gradeava respeito e medo pela sua força. Assim diriam as populações com quem conversamos na região por onde passou. Contudo não se pode dizer que foi admirado por todos que o conheceram ou que atravessaram o seu caminho.

Os missionários católicos definiriam a atuação dos Naparamas, em 1990 como “o último trágico reduto da guerra entre etnias” e os caracterizaria de “terríveis naparamas ou bandos ou cataneiros degoladores” que “moviam-se aos saltos, seminus, sem farda, com armas brancas, com tatuagens, vacinadas pelos feiticeiros” e estavam convencidos de “serem invulneráveis a armas”.

[...]

O outro mito da imunidade de António Naparama está relacionado com a fotografia. Não existe algum registro fotográfico que o retrate. Segundo os anciões, tanto os de Namapa, Nampula, onde dizem ter nascido, assim como os dos distritos de Zambézia onde se notabilizara como líder pára militar, dizem que as máquinas tinham incapacidade de captarem a sua imagem, não porque ele se esquivava, mas porque a sua imagem não era simplesmente retratada, nenhuma máquina o conseguia captar para a posteridade.

(GIL, 2016, não paginado).

Se retomarmos algumas das considerações de Jacques Derrida sobre a apuração da visão como recurso de tracejamento da obra, em *Memórias de cego (Mémoires d'Aveugle)* (2010), para reabordarmos a questão da imagem, enunciada na narrativa do mito de António Naparama por Mia Couto, – cuja figura é incaptável pela fotografia, tal como o vampiro de Stocker é infotografável pela Kodak de Jonathan Harker – , notamos que Couto imprime em seu texto uma parte do “real” moçambicano que é irrepresentável, inapreensível para além da fábula e do maravilhoso como o percebemos na tradição europeia, provocando um abuso do espaço literário pelo autor de maneira singular. Se seguirmos o traço feito por Couto na narrativa clássica fantástica, – ainda que de maneira involuntária, pois que não nos parece ter sido a intenção do autor criar uma nova modalidade do gênero –, notamos que, em *Terra sonâmbula*, não é Couto quem desenha o corpo do guerreiro Manuel António Naparama ao

lhe conferir glórias e estranhamentos, como o faz Guimarães Rosa, para exemplificar, ao criar o jagunço, que, embora composto de múltiplos, habita o universo da ficção. No tracejamento da realidade feito por Couto, suas mãos, ao contrário das de Rosa, parecem contornar o indeciso, aventurando-se solitárias pelo texto e fiando-se na memória, que, ao invés de simplesmente imaginar, tateia, apalpa e suplementa a vista, – o real do caos –, como se um olho sem pálpebra se abrisse na ponta dos dedos; um olho de zarolho ou de Ciclope, o qual dirige o traçado, fazendo com que um retraimento absoluto de um centro de comando invisível, um poder oculto lhe assegure à distância uma espécie de sinergia que coordena as possibilidades de ver, de tocar, de mover, de ouvir e de entender, aparentemente, peculiares à tradição moçambicana (DERRIDA, 2010, p 11-12).

A isso corresponde dizer que na inserção do Naparama no texto, não basta ao autor moçambicano a busca dos falares e das crenças do herói pela tentativa de imitação da realidade, como acontece com a reprodução do sertanejo, no caso roseano. Couto precisa conviver com um fantasma que ainda existe e que está fora do texto literário, cujo poder das memórias evoca a força do que está ali, a espreita e que não pode, portanto, ser eliminado pela cruz, pela reza, pela água benta, pela benção do Papa, pelo alho ou pela dúvida, já que está vivo, embora habite o espaço do onírico. Trata-se, pois, da necessidade de criação de uma fala narrativa, no caso de Couto, que supera a necessidade de escrita para produzir um *Dizer* refratário ao modelo narrativo ocidental, como verificado anteriormente em outras narrativas africanas, o qual se desenha, ainda que na perspectiva do modelo disponível, a partir da escolha de um ponto de vista que recusa o modelo, mas que o olha, para perdê-lo de vista. Não se trata mais de contrastar o real à imaginação, como se faz no modelo canônico ocidental dos contos fantásticos, pelo questionamento entre realidade. O insólito está contido na realidade africana e não cabe ao autor enunciá-lo ou atestar-lhe a validade, ou o grau de

veracidade, pelo menos a partir de critérios ocidentais que possam tentar descrever um gênero.

Logo, o real, ou o insólito enunciam-se na narrativa por conta própria a partir do momento em que o acontecimento é introduzido no texto e tracejado pelo autor, que o escuta, o suspende, o esconde e o revela, simultaneamente pelo traço, a partir de um ponto cego, que não é a origem, ou seja, a tentativa lógica de buscar uma explicação. Não há necessidade de explicação. É a lei do ver a partir da *entre-vista* e não do olhar fixo, como proposta por Derrida, na qual a visão leva em conta a piscadela do olho, que não pode ver senão no intervalo e não a visão do todo, do apreensível, do captável e, por conseguinte, reproduzível, como o faz o romance realista. A piscadela não é apenas o que priva a vista, mas também o que permite ver, assim como todo sentido só pode se dar nas falhas, nos brancos da escritura. Dessa forma, o traço coutiano, a partir da inserção da lenda dos Naparamas no texto, é testemunha dessa disjunção do olhar. Mesmo se o desenho do romance é aparentemente mimético, reprodutivo, figurativo, representativo, mesmo se o modelo de literatura fantástica ocidental ou do romance está presentemente diante do artista, é preciso que o traço proceda na noite, escapando ao campo da visão, por não ser visível, mas por pertencer à ordem do espetáculo, da objetividade especular, que faz advir algo que não pode ser mimético em si. (DERRIDA, 2010, p. 51-52).

A articulação do traço, portanto, em Mia Couto, não pretende criar uma linearidade, um contínuo do pensamento sem brechas. O pensamento, na concepção coutiana, é, a propósito, repensado na ótica moçambicana, evidenciando justamente a divisibilidade da linha, sendo o traço em si, a própria divisibilidade, a qual articula e ao mesmo tempo denuncia a disjunção do olhar que nunca vê presentemente. Por essa razão, *o segredo mudo da obra* é que deve ser atacado nesta análise se quisermos relacionar a escrita coutiana à produção do silêncio, para que possamos nos livrar das incansáveis tentativas críticas de tentar revelar

segredos técnicos com vistas de ludibriar o segredo contido na origem da obra que a tornaria um romance e transformaria Couto em um escritor no sentido usual, excluindo na narrativa o Silêncio até aqui perseguido.

É por essa razão que lançamos a presença do elemento lendário em Couto, representado pela figura “infotografável” de Manuel António Naparama e de seus seguidores, a uma “aporia incontornável”, como proposto por Derrida, na medida em que a obra *Terra sonâmbula* assume a forma daquilo que “é” – ou seja, uma obra literária que narra a história de um povo num período de guerra, como ocorre em várias outras narrativas sobre o tema da guerra no ocidente, e do que “não é” ao mesmo tempo, que em nossa leitura poderia ser focado como, aquilo que torna todos aqueles acontecimentos, mesmo o aparentemente fantásticos, em parte de uma visão de real que escapa nossa compreensão. Isto faz de Mia Couto um cego figurado, já que não é guiado pelo poder ocular, ou seja, não pretende ver ou mostrar a ver através da ótica realista ocidental que tudo quer retratar. Sua visão é ocultada pela ponta da caneta, o que torna o autorretrato que pinta de si e de sua terra natal, ou seja, do “real moçambicano, falível, como devem ser as narrativas sobre humanos...”.

#### 2.4.4 Karingana! Ou, histórias de Era uma vez...

Vejamos um pouco acerca da evocação do Silêncio na obra de José Craveirinha na qual a presença do leitor/ouvinte possa ser considerada como instrumento primordial no desenvolvimento da narrativa. Se verificarmos o livro de poemas *Karingana ua karingana* (1974), segunda obra do autor, na perspectiva da oralidade, notamos que, logo a partir do título, a obra subverte a tradição clássica no que faz um risco no conto de fadas clássico, como



o conhecemos no ocidente. O texto, ou melhor, os poemas nele inscritos são constituídos a partir da expressão popular na tradição oral moçambicana – *Karingana ua karingana* –, que significa “Era uma vez” na língua XiRonga. Ao escutá-la, os ouvintes ao redor respondem pela expressão *Karingana!* e , de certa maneira, conferem ao contador de histórias uma espécie de autorização para que este inicie a contação.

Se desconstruirmos a expressão “Era uma vez...” utilizada na língua inglesa desde 1380, segundo o *Oxford English Dictionary* e, em 1694 pelo francês Charles Perrault em sua obra de estreia *Os desejos ridículos*, notamos que tal expressão tem sido empregada como forma de abertura dos contos de fada na tradição ocidental para enunciar aventuras usualmente fictícias, construídas a partir de fábulas adaptadas para crianças, as quais possuem a finalidade de educar pelo exemplo ou pelo medo. O pequeno ouvinte, passivo diante da narrativa, é transportado a um universo mágico no qual as forças humanas são habitualmente ultrapassadas por forças “sobrenaturais” na ótica ocidental, as quais não admitem explicações científicas. Registrado pela primeira vez entre 1520-1530, o termo *sobrenatural* designa aquilo que, em princípio, é ou ocorre fora da ordem natural, a parte das leis naturais que regem os fenômenos ordinários; aquilo que é superior à natureza, sendo associado na filosofia, na cultura popular e na ficção com paranormalidade, religiões e ocultismo, sendo prioridade imanente, por exemplo, das deidades.

Na escrita de Craveirinha, ao contrário, o contador de histórias, antes de iniciar a narrativa, necessita solicitar a permissão da audiência para que possa prosseguir, visto que a história a ser contada envolve primordialmente a transmissão de saberes ancestrais ou cotidianos que, portanto, ultrapassam a autoridade do narrador, já que a história pertence a toda a comunidade e a todos os seres participantes daquele universo, a saber, aos animais, às plantas, aos espíritos dos antepassados e os elementos da natureza em geral. O ouvinte a seu turno, tendo concedido licença ao contador para que tenha início a narrativa, é chamado a

interagir com o enredo, em lugar de ouvir passivamente, visto que precisará incorporar personagens, repetindo frases em tom de coro, cantigas, ensinamentos os quais necessitará transmitir a ouvintes futuros.

Dessa forma, o texto de Craveirinha revela o ser total da escrita por ser composto de *tramas adversas*, nas quais, na acepção de Deleuze e Guattari: “os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade não se remetem a uma vontade suposta de um artista, ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas, que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras”. (1995, p. 26). Logo, o texto é feito de escritas múltiplas, que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação se reunindo num lugar que não é o autor, como se tem dito até aqui, mas sim é o lugar do leitor, que é o espaço exato em que se inscrevem essas mesmas tramas. Barthes afirma que a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino. Esse destino, porém, não pode ser pessoal e visa ao leitor, por este ser “um homem sem história, sem biografia, sem psicologia”; alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito, devolvendo assim à escrita o seu devir.

Notamos, na escrita de Craveirinha, que o autor remete o seu “Era uma vez...” não a uma audiência pacífica, a criança deitada em seu leito à espera da escuta de uma história que a transportará ao sonho num mundo feérico. O “Era uma vez...” de Craveirinha realiza *tramas* as quais se direcionam a um povo dividido em etnias através de um amplo território, povo explorado, vendido e doutrinado, cuja voz necessita ser ouvida. Craveirinha lança mão da *palavra obscura*, como concebida por Blanchot, referida anteriormente, a qual transforma uma expressão corriqueira transportando o leitor a um espaço no qual, em lugar de evocar monstros, castelos e dragões, traz à trama uma diversidade de tipos humanos componentes do povo moçambicano, habitantes de uma terra devastada, como parece ser o lugar comum dos povos retratados na poética africana. Em lugar do arrepio, porém, Craveirinha canta histórias

de amargura, embora louve também a terra, o canto e a dança, a música, os heróis do dia-a-dia. No poema “Karingana ua Karingana”, o poeta, ao estilo blanchotiano, parece remeter o fazer poético ao impossível da poesia, alcançando, assim, o obscuro através das palavras:

Este jeito  
de contar as nossas coisas  
à maneira simples das profecias  
— Karingana ua karingana!-  
é que faz o poeta sentir-se  
gente  
E nem  
de outra forma se inventa  
o que é propriedade dos poetas  
nem em plena vida se transforma  
a visão do que parece impossível  
em sonho do que pode ser.  
— Karingana!  
(CRAVEIRINHA, 1974, p. 115)

O poeta aborda o único jeito de se fazer poesia que é através da forma “simples” e não da autoridade – que nessa leitura pode ser entendida como seu afastamento como autor, – para que possa sentir o *pássaro da poesia*, que é a visão do impossível de uma poesia que se constrói em muitas vozes, visto que o grande poema virá com a construção de uma Moçambique futura. A “simplicidade”, porém, nasce de uma inclinação de Craveirinha em criar uma escrita que nunca é pronta e que está *por vir* já que desafia o sistema colonial português com suas letras ao cantar nação indesejada pela metrópole, na qual as dicotomias da realidade moçambicana contrasta os espaços do subúrbio e da cidade, das desigualdades refletidas na pobreza e na riqueza, das implicações raciais entre o branco, o negro e o mulato e do desejo de liberdade *versus* a usurpação da voz. O poeta, além disso, canta vozes que são plurais e que residem naquele espaço sombrio, que não é o da folha do caderno, no qual a literatura se faz. É como observamos no poema “Autobiografia”:

Nasci a primeira vez em 28 de Maio de 1922. Isto num domingo. Chamaram-me Sontinho, diminutivo de Sonto. Isto por parte da minha mãe, claro. Por parte do meu pai, fiquei José. Aonde? Na Av. Do Zihlahla, entre o Alto Maé e como quem vai para o Xipamanine. Bairros de quem? Bairros de pobres.

Nasci a segunda vez quando me fizeram descobrir que era mulato...

A seguir, fui nascendo à medida das circunstâncias impostas pelos outros.

Quando o meu pai foi de vez, tive outro pai: seu irmão.

E a partir de cada nascimento, eu tinha a felicidade de ver um problema a menos e um dilema a mais. Por isso, muito cedo, a terra natal em termos de Pátria e de opção.

Quando a minha mãe foi de vez, outra mãe: Moçambique.

A opção por causa do meu pai branco e da minha mãe preta.

Nasci ainda outra vez no jornal *O Brado Africano*. No mesmo em que também nasceram Rui de Noronha e Noémia de Sousa.

Muito desporto marcou-me o corpo e o espírito. Esforço, competição, vitória e derrota, sacrifício até à exaustão. Temperado por tudo isso.

Talvez por causa do meu pai, mais agnóstico do que ateu. Talvez por causa do meu pai, encontrando no Amor a sublimação de tudo. Mesmo da Pátria. Ou antes: principalmente da Pátria. Por parte de minha mãe, só resignação.

Uma luta incessante comigo próprio. Autodidacta.

Minha grande aventura: ser pai. Depois, eu casado. Mas casado quando quis. E como quis.

Escrever poemas, o meu refúgio, o meu País também. Uma necessidade angustiosa e urgente de ser cidadão desse País, muitas vezes, altas horas à noite. (CRAVEIRINHA, 1989, p. viii-x).

Notamos aqui um fazer autobiográfico rizomático, para retomarmos Deleuze e Guattari no que ambos se referem à capacidade do sujeito de, como um rizoma, poder ser rompido, quebrado, em um lugar qualquer, retomando segundo uma ou outra de suas linhas e sendo outras linhas. Craveirinha forma uma identidade devir, na qual, a capacidade de renascer do poeta, para continuarmos no campo do feérico, nada tem a ver com qualquer tipo de poder sobrenatural para retomar à existência, na qual a extinção só se dá pela magia, pela oração, pela cruz ou pela estaca. Renascer em Craveirinha tem a ver com os agenciamentos que o poeta realiza com uma multiplicidade de linhas que se opõem às correntes sobre todos

os pontos de vista ao poema clássico romântico, constituído pela inferioridade de uma substância ou de um sujeito. Trata-se, adaptando o pensamento deleuzo-guattariano acerca do rizoma, de um fazer poético *máquina de guerra* que se contrapõe ao poema – aparelho de Estado.

Recapitulando um pouco de sua trajetória, lembramos que Craveirinha militou na FRELIMO - Frente de Libertação Moçambicana e, por isso, permaneceu preso pela PIDE (Polícia Política de Portugal) durante cinco anos. Apesar de a FRELIMO ser considerada autora de vários fuzilamentos, não se deve negar sua influência na independência de Moçambique, como movimento descolonizador, visto que era um grupo com divergências internas devido à pluralidade étnica e geográfica. Mesmo sendo inegável a importância do movimento para a independência moçambicana, o partido FRELIMO buscou, através de diversos meios, dentre eles a poesia, estabelecer uma tentativa de criação e exaltação de um modelo uno de nacionalidade, o que é sentido na obra poética de Craveirinha. Tal modelo uno, no entanto, nada tem a ver com qualquer intenção por parte do poeta retratar um povo o qual portasse uma característica única, visto que o mesmo emprestou sua voz às diversas cores e às diversas raças residentes de sua terra.

Mas este estudo não se dedica especificamente a analisar de forma extensa a obra do poeta em todos os seus aspectos, visto que tal tarefa seria irrealizável neste momento. O que se quer apenas é demonstrar, de forma breve, de que forma José Craveirinha capta a essência da escrita poética moçambicana, criando nela o silêncio, ao recusar uma linguagem que seja de mera lamentação. Interessa-nos acompanhar de que forma Craveirinha realiza a *essência da linguagem* que desgasta a palavra bruta, transformando-a em sua própria ausência. Essa *ausência* do poeta corresponde à solidão essencial produzida por ele a qual abre a ausência da palavra ao devir, que é o movimento puro das relações, fazendo com que o poeta crie uma poética impessoal, embora aparentemente se refira a um canto lírico, pelo título

“Autobiografia”. No entanto, não vemos em seu relato autobiográfico uma relação de posse, visto que tal como outras escritas africanas, ele ecoa as vozes de um povo, de uma comunidade e não, somente, a voz do autor, como o querem os escritos autobiográficos tradicionais no Ocidente. O poeta escreve, mas pelas circunstâncias de guerra e de despedaçamento em que se encontra, não pode atribuir-se ao que escreve, mesmo sobre seu nome, permanecendo essencialmente sem nome. E por que esse anonimato? Pergunta Blanchot ao se referir ao anonimato contido na poética de Mallarmé, em sua obra *O livro por vir* (2013). Respondemos tal questão a partir do próprio Mallarmé, quando o poeta francês nos fala do livro – neste caso, *Igitur* – como se este fosse o resultado de uma poética já existente em nós e escrita na natureza, como se vê na seguinte citação: “Acredito que tudo isso está escrito na natureza, de modo que só se deixe de olhos fechados os interessados a nada ver. Essa obra existe, todo mundo tentou fazê-la, sem o saber; não existe um gênio ou um palerma que não tenha encontrado um traço dela, sem o saber.” (BLANCHOT, 2013, p. 322).

Assim, o poeta moçambicano constrói uma poética que é incompleta por natureza, feita de partes, como um Frankenstein, – para brincarmos com os monstros –, na qual ao tentar transmitir sua origem, sua gênese pela “autobiografia”, apresenta-se em pedaços a partir dos quais é construído, constituindo um morto-vivo que ainda vai nascer. Logo, os pedaços da *Av. Do Zihlahla*, da mãe, do pai, da raça mulata, do negro, do branco, do tio que lhe auxilia na travessia, da luta, do filho, da esposa Maria e, enfim, do povo moçambicano constituem aquela ausência já referida, na qual o poema, apesar de receber sua assinatura, é um poema sem autor, a partir de seu desaparecimento falante, embora precise do escritor para se fazer presente. Daí a solidão da obra que se completa a partir dela mesma, como vemos refletida nesse outro poema do autor, intitulado “Poema do futuro cidadão”, no qual seu caráter multifacetado já se torna mais evidente:

Vim de qualquer parte  
de uma nação que ainda não existe.  
Vim e estou aqui!

Não nasci apenas eu  
nem tu nem outro...  
mas irmão.  
Mas  
tenho amor para dar às mãos-cheias.  
Amor do que sou  
e nada mais.

E  
tenho no coração  
gritos que não são meus somente  
porque venho de um País que ainda não existe.

Ah! Tenho meu Amor a todos para dar  
do que sou.  
Eu!  
Homem qualquer  
cidadão de uma Nação que ainda não existe.  
(CRAVEIRINHA, 2010, p. 18).

Como podemos observar, a poética africana subsaariana parece ser marcada por esse fazer literário que é constituído, como vimos até aqui, por recursos múltiplos que se afastam e que se misturam, fios nos quais, ora a inserção da oralidade remete às vozes veladas pelo escuro da guerra, ora essas mesmas vozes se dissimulam no próprio poeta, que precisa evanescer em lugar de se afirmar, afim de que o poema possa germinar outras vozes. Assim, notamos, no “Poema do futuro cidadão”, a presença da voz invisível de um “arauto”, o próprio escritor, que parece tracejar Ulisses, ao ser interpelado pelo rei dos Feaces para que inicie o seu relato, iniciando-o do seguinte modo: “Direi primeiro o meu nome... Sou Ulisses, filho de Laertes; pela minha inteligência, considero todos os homens importantes e a minha glória chega ao céu. Habito Ítaca, que se vê de longe...”. Ou ainda em Camões, que parece

decalcar o enunciado, incumbindo o Gama de declarar o assunto, pedido nestes termos: “Primeiro tratarei da larga terra,/depois direi da sanguinosa guerra” como nos aponta António Jacinto Pascoal, em seu ensaio “Karingana ua Karingana, o direito de conquista de Craveirinha”. (2014, não paginado).

Craveirinha, entretanto, parece se enunciar a partir de um sujeito que não existe, a partir de “um presente que não existe”, como vemos:

Vim de qualquer parte  
de uma nação que ainda não existe.  
Vim e estou aqui!  
(CRAVEIRINHA, 2010, p. 18).

Retomando Mallarmé a partir da ausência do sujeito, notamos em Craveirinha que o poema ora é “imobilizado numa virtualidade branca, imóvel, ora – e é o mais significativo – animado por uma extrema descontinuidade temporal”, visto que a nação em que nação ainda não existe. Entregue a mudanças de tempo, a acelerações, lentidões, “paradas fragmentárias”, sinal de uma essência tolamente nova da mobilidade, o poema é entregue a outro tempo “aqui adiantado, ali rememorando, no futuro, no passado, sob a uma aparência falsa de presente.” (MALLARMÉ, 1945 apud BLANCHOT, 2013, p. 336).

É óbvio que não pretendemos de forma alguma assemelhar a escrita do poeta francês à escrita de guerra do moçambicano, visto que seus propósitos poéticos parecem ser declaradamente avessos. A questão que se coloca, no entanto, é a de que, por alguma feliz coincidência encontrada no espaço fora da poesia, os pressupostos de autores como Deleuze, Blanchot, Mallarmé e Derrida, entre outros, muito proximamente falam ao ouvido da escrita africana, naquilo em que as falas poéticas, criadas pelos autores africanos, percorrem a oralidade como recurso ao silêncio.



É como nos atesta a escritora moçambicana Paulina Chiziane, a qual, ao definir-se como “contadora de histórias” em lugar de “romancista”, decide recriar através da escrita, aprendizados e memórias por meio de histórias contadas pela avó em torno de uma fogueira. Em entrevista concedida ao programa de televisão brasileiro “3x1”, exibido na TV Brasil, em 2012, a autora de *Niketche* ressalta que uma das formas de o ouvinte interagir com a história contada em seu tempo de infância era a partir de seu comportamento, visto que a boa ou má conduta poderia interferir na forma como esse mesmo ouvinte seria representado na história, posteriormente reproduzida pela avó. Logo, à criança que se portasse bem caberia o papel de “bonzinho” enquanto que o comportamento adverso geraria um personagem “mau”. Isso configura um outro aspecto diferenciador do ritual de contação de histórias no Ocidente e em África, visto que, como notamos, não só o cenário das narrativas africanas fazem parte de um cotidiano vivo no qual tudo o que cerca o ouvinte é parte de sua realidade e está em movimento, convergindo as fronteiras entre o real e o imaginário, bem como, a presença ou a transformação da criança em personagem “mau” ou “bom”, não tem relação com qualquer moral punitiva pela condenação eterna, mas possui como finalidade mostrar o “além do bem e do mal” existentes na natureza, os quais ultrapassam o humano.

#### 2.4.5 *The famished road*

Em seu romance *The famished road* (A estrada faminta), de 1991, o nigeriano Ben Okri narra a história de uma criança Abiku ou, “criança espírito”, Azaro, que decide nascer no gueto de uma cidade desconhecida na África, para uma família pobre, como forma de cumprir seu círculo de existência. A criança espírito, no entanto, é constantemente assediada por

outros espíritos, seus irmãos de outro mundo, os quais fazem de tudo para levá-lo de volta ao mundo dos mortos, exigindo de Azaro um grande esforço para se manter entre os vivos na Terra, visto que passa a nutrir por seus pais, – um boxeador pobre e especialmente pela mãe, uma vendedora de itens numa feira popular – um amor intenso.

Na religião Yorubá, os *Abiku* são crianças cuja passagem pela terra é curta. As mesmas são oriundas da sociedade *Abiku*, formada de espíritos, onde a regra é vir à Terra (encarnar) mas viver apenas por um curto período. Sabe-se que antes de encarnar o espírito se compromete com a comunidade dos *Abiku*, à qual pertence, de voltar o mais rápido possível, estabelecendo inclusive, data e hora. Igualmente, existem ebós – oferenda a um orixá – para quebrar esse pacto do espírito com a sociedade dos *Abiku*, permitindo assim, que o espírito viva por mais tempo. Mas o que salta aos olhos na narrativa do escritor nigeriano não é o somente o fato de uma criança espírito fazer parte da história como personagem principal, o que na tradição ocidental é perfeitamente “aceitável” uma vez que o texto se insira na categoria da ficção. A questão maior para a qual devemos nos atentar enquanto leitores na tradição ocidental é a de perceber que, na narrativa criada por Okri, a presença do *Abiku* não está relacionada a qualquer fantasma ou aparição. A criança-espírito, ao contrário, faz parte da realidade nigeriana, de uma maneira naturalizada, podendo ser vista, percebida e reconhecida por diversos membros da comunidade, inclusive como um membro da família reencarnado. A “novidade” na narrativa okriana é que a presença da morte, ilustrada pela presença de uma criança “não viva”, traz ao debate uma forma de enxergar a relação entre fim e começo, entre ausência e presença, entre estar e não estar, entre o ser e o não ser, a partir da ética cosmologia cíclica africana, que retira a figura do morto do espaço da memória, como acontece na tradição ocidental cristã. Morrer na tradição ocidental cristã é estar encerrado em um túmulo, sacramentando um fim – que, nesse caso, é o sepultamento do corpo, o cemitério, a cova, ou seja, é fixar uma última lembrança a um lugar físico, ainda que em algumas

crenças, a alma seja transcendente. Em África, ao contrário, os mortos se movimentam num ir e vir constantes, no qual o espaço geográfico habitado, apesar de mortos, é esticado e, portanto, não fixo, visto que passa a não interferir nas relações fronteiriças entre o mundo dos espíritos e o mundo dos humanos. Daí podermos relacionar a força de resistência das mitologias africanas na diáspora, levadas para as Américas pelos africanos escravizados, – tais como a mitologia fon daomeana, a mitologia yorubá, a mitologia igbo, a mitologia banta (que, mais tarde, tornou-se uma mitologia mestiça nas religiões afro-americanas, religiões afro-cubanas e religiões afro-brasileiras), a mitologia yorubá, onde se encontra a gênese de religiões como a *santería*, *lukumí*, *regla de ocha*, candomblé queto e de várias nações, Xangô do Nordeste, batuque, xambá e omolokô, entre outras. (BEWAJI, 1998).

É como nos fala Okri em entrevista acerca da classificação de seu romance *The famished road* na categoria “realismo mágico” por alguns críticos ocidentais– classificação à qual o autor fortemente refuta, visto que na tradição nigeriana, segundo o poeta, os “-ismos” classificatórios dos movimentos literários ocidentais, – cujo modelo tentou seguir no início de sua carreira como escritor –, estão longe de captarem a riqueza da realidade africana, a qual admite, primordialmente, a presença do sobrenatural como parte do cotidiano. É como relata o autor:

Comecei com o que eu chamo de o realismo dos séculos XIX e XX — enredo, personagem, desenvolvimento, a narrativa evento-enredo, a conexão lógica entre o que acontece. Mas, com o passar dos anos, olhei para a forma do romance e vi que o problema do realismo é que ele não capta a riqueza completa da realidade. Por exemplo, vi a presença do mito que não tem lugar algum no realismo convencional. Minha longa investigação em como captar a riqueza completa da realidade me levou a concluir que a realidade não está no realismo, que uma abordagem diferente e um tom diferente eram necessários. (OKRI, 2012, não paginado, tradução nossa)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> No original: “I began with, what I call, 19th and 20th-century realism — plot, character, development, the event-plot narrative, the logical connection between what happens. But over the years I looked at the novel form and saw that the problem of realism is that it does not catch the full richness of reality. For instance, I saw the presence of myth which does not have any place in conventional realism. My long investigation into how to catch the full richness of reality led me to conclude that the reality is not in the realism, that a different approach and a different tone were needed”.

#### 2.4.6 Nzmalizo : por quem estamos procurando?

Retomemos o escritor Chinua Achebe, referido anteriormente, em uma passagem que trata da morte na cultura igbo, em palestra conferida no evento “Uma noite com Chinua Achebe”, por ocasião das comemorações de seu 78º aniversário e conseqüente 50º aniversário da obra *O mundo se despedaça*. Após ler alguns trechos de sua obra prima, o poeta brinda a audiência com um poema inédito, escrito e cantado a um amigo – o também poeta Christopher Ikigbo – morto em combate durante a guerra de Biafra. Trata-se do poema “A wake for Ikgbo” no qual o contador de histórias evoca a memória de uma cantiga africana, mesclada a uma brincadeira de “esconde-esconde”, – *hide & seek* nas palavras do autor –, na qual, de acordo com a tradição igbo, quando morre um ancião na comunidade, os habitantes, num primeiro momento, fingem não acreditar no fato e saem em volta das casas à procura da pessoa “desaparecida”, como no poema “Funeral para Okigbo”:

Por quem procuramos?  
 Por quem procuramos?  
 Por Okigbo procuramos!  
 Nzomalizo!

Foi buscar lenha? Deixe-o voltar.  
 Foi buscar água? Deixe-o voltar.  
 Foi ao mercado? Deixe-o voltar.  
 Por Okigbo procuramos!  
 Nzomalizo!

Por quem procuramos?  
 Por quem procuramos?  
 Por Okigbo procuramos!  
 Nzomalizo!

Foi buscar lenha? Que Ugboko não o pegue.  
 Foi até o riacho? Que Iyi não o engula.  
 Foi ao mercado? Então afaste-se dele  
 Tumulto no mercado!  
 Foi para a batalha?  
 Por favor, Ogbonuke, deixe-o passar!  
 Por Okigbo procuramos!  
 Nzomalizo!

Trouxeram uma dança para casa, quem dançará por nós?  
 Trouxeram uma guerra para casa, quem lutará por nós?  
 Aquele que chamamos repetidamente.  
 Há uma coisa que só ele pode fazer  
 Por Okigbo chamamos!  
 Nzomalizo!

Veja a dança, como ela chega  
 A guerra, como ela começa  
 Mas o dançarino não pode ser encontrado  
 O valente da batalha não pode ser visto!  
 Não vê agora por quem chamamos de novo  
 E de novo, há uma coisa que só ele pode fazer  
 Por Okigbo chamamos!  
 Nzomalizo!

A dança para de repente  
 Os dançarinos espíritos param e partem ao meio-dia  
 A chuva ensopa o forte, ensopa o tambor de dois lados!  
 A flauta é quebrada e eleva o espírito  
 O pote musical quebra e acompanha a perna na  
 sua medida  
 Valente do meu sangue!  
 Valente da terra Igbo!  
 Valente no meio de tanto sangue!  
 Dono de riquezas na morada do espírito  
 Okigbo é por quem chamamos!  
 Nzomalizo!

Em memória do poeta Christopher Okigbo (1932-1967)

Traduzido do Igbo por Ifeanyi Menkiti (ACHEBE, 2016, não paginado, tradução nossa)<sup>2</sup>.

O poeta nos remete a um momento de pura beleza no qual a introdução do termo em igbo – *Nzomalizo* – que poderia significar “está escondido”, no contexto do poema –, o que confere ao texto uma espécie de refrão o qual será ecoado nos próximos cinco versos. Aqui a oralidade se faz presente não apenas pela percepção técnica das estratégias narrativas utilizadas pelo autor, ao tracejar novamente o fazer poético clássico pela introdução de uma “brincadeira” no poema, mas, sobretudo, nos remete ao movimento de pessoas correndo e perguntando pelos arredores do vilarejo, como crianças, a procurar o amigo desaparecido. Entramos naquele momento em que o autor, a partir do tema da morte, acaba por morrer ele próprio como autor, para dar voz ao verso. Trata-se de um momento mágico em que a escrita, na busca do silêncio, se torna “a prova da impossibilidade” por ser *experiência* mais do que palavra, como nos fala Blanchot em seu ensaio “A obra e o espaço da morte”, contido em *O espaço literário*. Segundo Blanchot, numa passagem de *Malte*, Rilke diz que “os versos não são sentimentos, são experiências. Para escrever um único verso, é preciso ter visto muitas cidades, muitos homens e coisas...”. (apud BLANCHOT, 2011b, p. 89).

---

<sup>2</sup> No original: A wake for Okigbo (a poem) by Chinua Achebe - For whom are we searching? / For whom are we searching? / For Okigbo we are searching! / Nzomalizo! // Has he gone for firewood, let him return. / Has he gone to fetch water, let him return. / Has he gone to the marketplace, let him return. / For Okigbo we are searching! / Nzomalizo! // For whom are we searching? / For whom are we searching? / For Okigbo we are searching! / Nzomalizo! // Has he gone for firewood, may Ugboko not take him. / Has he gone to the stream, may Iyi not swallow him! / Has he gone to the market, then keep from him you / Tumult of the marketplace! / Has he gone to battle, / Please Ogbonuke step aside for him! / For Okigbo we are searching! / Nzomalizo! // They bring home a dance, who is to dance it for us? / They bring home a war, who will fight it for us? / The one we call repeatedly, / there's something he alone can do / It is Okigbo we are calling! / Nzomalizo! // Witness the dance, how it arrives / The war, how it has broken out / But the caller of the dance is nowhere to be found / The brave one in battle is nowhere in sight! / Do you not see now that whom we call again / And again, there is something he alone can do? / It is Okigbo we are calling! / Nzomalizo! // The dance ends abruptly / The spirit dancers fold their dance and depart in midday / Rain soaks the stalwart, soaks the two-sided drum! / The flute is broken that elevates the spirit / The music pot shattered that accompanies the leg in / its measure / Brave one of my blood! / Brave one of Igbo land! / Brave one in the middle of so much blood! / Owner of riches in the dwelling place of spirit / Okigbo is the one I am calling! / Nzomalizo!

In memory of the poet Christopher Okigbo (1932-1967). Translated from the Igbo by Ifeanyi Menkiti.

A *experiência* achebiana nessa ótica, é a cantiga, é a ciranda ao redor, é o amigo em forma de espírito, é a tradição africana, são as vozes da vida que se contrapõem à morte: *Nzomalizo*, vozes que não respondem, mas que se ecoam para além das fronteiras da noite. É aí que o poeta exercita o “propósito da obra” que é o de falar pelo silêncio, visto que o espírito do poeta nada é se não exercitar a obra, o grande enigma nesse processo. “A obra é o espírito, e o espírito é a passagem, na obra, da suprema indeterminação para o *extremo determinado*”, diz Blanchot (2011b) ao evocar Valéry, o qual se preocupa em como fazer uma obra do espírito. Tal *extremo determinado* é passagem ímpar que só é real na obra, a qual jamais é real, jamais consumada, sendo somente a realização do que haja de infinito no espírito, que de novo apenas vê nela a ocasião de reconhecer-se de exercer infinitamente. Assim, o poema e a experiência do real em Achebe exercem-se infinitamente ao se misturarem e se realizarem no espírito do poeta e da obra, já que é no dia, ao amanhecer, que a comunidade tomará finalmente ciência ou aceitará a realidade da morte física que se apresenta, finalmente enterrando o cadáver. Poeta, espírito e comunidade misturam assim suas vozes que se mesclam a certa forma de perpetuação da tradição igbo, misturada ao senso de realidade pela perda do amigo que é, como dissemos anteriormente, o intraduzível da obra. Por essa razão, nenhuma leitura feita do poema de Achebe (ou da maior parte das obras da literatura africana subsaarianas) realizada apenas a partir da *folha fria* do papel acrescentará mais beleza e significação ao verso do que a voz ritmada do próprio poeta ao ler, ou, ao performar o poema, como naquele evento. Eis o momento em que “o verdadeiro poeta busca toda a poesia”, como um pintor, que através do traço cego do real, para retomar Derrida, re-vela o irrepresentável a partir de um pequeno esgotamento da arte, ainda que momentâneo.

Logo, o *arrepio* provocado no poema de Achebe, diferente daquele gerado pelas bruxas, pelos fantasmas, pelos duendes ou pelos vampiros nas narrativas fantásticas clássicas ou nos contos de fadas, – os quais afastam por medo a criança –, é o vento que sopra o

ouvinte à nuca, aquele zumbido aportado pela letra “z” – Nzomalizo – que traz a criança para o meio da roda, para junto da fogueira. O arrepio na poética achebiana, mais do que fantasma, mais do que lembrança e esquecimento, é um *chamado*, –“Funeral para Okigbo” –, que evoca a dor da perda, que é saudade de outras vidas, que é a presença da morte em sua forma lúdica - concepção inviável no ocidente, onde a morte é geralmente associada ao extermínio, à punição, à escuridão e ao castigo; – que é também eco de memórias infantis que necessitam passar, visto que são elas, as lembranças pueris, a base da grande obra em si. E se quisermos falar da escrita como morte, como recurso para se atingir o silêncio, é preciso nos remetermos a Kafka, a partir de Blanchot, exatamente num tópico inserido em seu ensaio “A morte possível”, em *O espaço literário*, que o francês intitula “A morte contente”, com base numa nota do diário de Kafka, na qual o autor tcheco faz o seguinte comentário, sobre o qual Blanchot reflete:

Voltando a casa, disse a Max que no meu leito de morte, na condição de que os sofrimentos não sejam insuportáveis, eu estaria muito contente, Esqueci-me de acrescentar, e mais tarde omiti-o deliberadamente, que o que escrevi de melhor fundamenta-se nessa aptidão para poder morrer contente [...] Mas para mim, que creio poder estar contente em meu leito de morte, tais descrições são secretamente um jogo, regozijo-me até por morrer no moribundo, utilizo, portanto, de maneira calculada a atenção do leitor, assim concentrada sobre a morte, conservo o espírito muito mais claro do que o daquele que suponho que se lamentará em seu leito de morte; a minha lamentação é, pois, tão perfeita quanto possível, não se interrompe de maneira abrupta como uma lamentação real, mas segue seu curso belo e puro... (Dezembro de 1914). (KAFKA apud BLANCHOT, 2011b, p. 93).

Mas que relação podemos traçar entre “A morte contente”, em Kafka quanto à escrita achebiana, no que diz respeito à “morte do autor” como recurso literário de provocação do Silêncio na escrita? A questão é que para Blanchot toda essa passagem pode ser entendida como uma revelação de Kafka de que *não se pode escrever se não se permanece senhor de si*



*perante a morte, se não se estabeleceram com ela relações de soberania.* (BLANCHOT, 2011b, p. 93). Blanchot acredita que se não sente a relação profunda da arte com a morte, o poeta perde o controle, cortando a fala e passando a gritar, um grito inábil, confuso, de difícil entendimento. E “Por que a morte?”, interroga Blanchot? Porque ela é o extremo do qual é necessário ao poeta dispor-se extremamente de si, tornando-se, uma vez encarada como realidade, a “senhora do momento supremo”, a “senhora suprema”. A isso significa dizer que o poeta, ao reconhecer sua finitude como sujeito, fixa-se na obra, criando nela uma voz própria. Blanchot acredita que a aptidão de Kafka para assumir a presença da morte dá-se pela experiência do próprio autor com a morte enquanto experiência real, o que dá ao autor uma espécie de *aptidão adquirida*. A aproximação da morte pelo autor enquanto sujeito, logo, produz em sua escrita os reflexos de uma morte feliz, uma “morte contente”, que exclui do texto a relação fria, distante, que permite uma descrição objetiva, que nunca supera a descrição retórica, que repete uma realidade estranha ao autor. Entretanto, para Blanchot, a morte não parece ser o horizonte imediato nos contos de Kafka tais como *A metamorfose*, *O processo* ou *A sentença*. A morte na obra do escritor tcheco – que escreveu em língua alemã – , ao contrário, sempre se presentifica nas palavras rápidas e silenciosas de seus protagonistas, inclusive enquanto vivem já que é no espaço da morte que os heróis de Kafka cumprem suas atitudes, pertencendo assim ao tempo indefinido de morrer.

Passemos agora à Conexão Segunda desta tese na qual verificaremos a produção de Silêncio na escrita de Ana Maria Gonçalves, a partir da criação de *Corpos sem Órgãos* sugeridos no texto, leitura possível em nossa concepção.

### 3 CONEXÃO SEGUNDA: PRODUÇÃO DE IDENTIDADES FIXAS VERSUS PRODUÇÃO DE SUBJETIVAÇÕES E SINGULARIDADES NO PENSAMENTO DO NEUTRO

Mar sonoro. Mar sem fundo, mar sem fim  
 A tua beleza aumenta quando estamos sós  
 E tão fundo intimamente a tua voz  
 Segue o mais secreto bailar do meu sonho  
 Que momentos há em que eu suponho  
 Seres um milagre criado só para mim.  
 Sophia de Mello Breyner Andresen

Sigamos com o debate acerca da criação no sujeito rizomático no corpo escravo a partir da escrita, para darmos sequência ao nosso segundo voo, que já se demora. Partiremos primeiramente de algumas considerações de Blanchot em relação à utilização da terceira pessoa como recurso potencializador da voz do escravo, ou, nesse caso, da voz da escrava Kehinde, a partir da ótica da *morte do autor*, como referido anteriormente, como caminho de emudecimento necessário à escritora Ana Maria Gonçalves, em detrimento do nascimento da obra. Tentemos captar na *ausência da obra* realizada pela autora, a inovação da linguagem a partir da criação de *Corpos sem Órgãos* no corpo fixo da escrava, em diálogo com Deleuze e Guattari, a partir do *fora* da escrita como experiência estética, no que tal conceito funda um estremeamento do cogito cartesiano.

Consideramos, pois pertinente oferecermos um sucinto resumo da narrativa *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, para que tenhamos algum *insight* no percurso de nossa análise. Assim, laçamos mão do resumo disponível na página da Editora Record, parte de uma entrevista realizada com a autora:

Ana Maria Gonçalves escreveu um romance histórico, situado no século XIX, de leitura voraz, que prende a atenção do leitor até o fim. O livro conta a fascinante história da escrava Kehinde e flerta com a fronteira entre o real e o imaginário. A heroína do livro foi inspirada em Luísa Mahin, uma mulher que é lenda na Bahia, mas de quem não se consegue confirmar a existência e sobre quem não se sabe muita coisa. Há boatos de que ela tenha sido inventada pelo poeta Luís Gama em uma tentativa de dignificar o seu próprio passado. O leitor é convidado a partilhar com a personagem as dores e os dissabores de suas memórias: a captura na África, a travessia no navio negreiro, a chegada à Ilha de Itaparica, a mudança para São Salvador, as andanças por São Luís, pelas cidades do Recôncavo Baiano, por Santos e São Paulo, a ida para a cidade de São Sebastião e o regresso a África. Nesses cenários, Kehinde interage com fatos históricos imersos no cotidiano e na vida de mais de trezentos personagens. *Um defeito de cor* é fruto de quase quatro anos de produção, entre pesquisa, escrita, reescrita e revisão. Durante todo esse tempo, Ana Maria Gonçalves se entregou, de uma maneira visceral, apenas ao exercício da escrita e jura que a sua única expectativa é a de continuar escrevendo. (GONÇALVES, 2016, não paginado).

Tatiana Salem Levy, interpretando Blanchot, afirma que “Quando se fala da morte do autor, fala-se da morte da ideia de literatura como expressão de um eu interior”, (2011, p. 39). Tal reflexão a nosso ver se adéqua perfeitamente à nossa discussão, como já refletido acerca do modo de fazer literário pelos autores africanos de uma maneira geral, se pensarmos o *risco* imagético na representação do escravo nas letras ocidentais promovido por esses autores, a partir da ruptura com o *eu* no narrativo, que passa do *eu* ao *ele* o qual cria a figura do *Outro*.

Em suas postulações sobre *a morte do autor*, Blanchot denomina “morte” a passagem do escritor a um estado “neuro” narrativo no qual todos os “outros”, -que não são o escritor- *experimentam* a literatura, visto que, ao procurar um texto, o leitor nunca procura a própria voz, mas sim a descoberta de algo inesperado, de uma palavra estrangeira ou, do *sim* da voz de um outro, como nos atesta Levy:

Um discurso sem eu é um discurso de todos, um discurso de ninguém. É por isso que quando lemos a cena da Madeleine de Prost podemos experimentar o que o narrador descreve. A lembrança de Combray não é uma lembrança pessoal, mas uma

apresentação de um evento impessoal em que não se reconhece mais o sujeito. (2011, p. 41).

Dessa maneira Blanchot revela que o verdadeiro *escritor* – ou Scriptor, na acepção de Roland Barthes – é aquele que pretere o Silêncio à própria voz, passando a pertencer ao exílio, não apenas por estar *fora* do mundo, mas também por se colocar *fora de si*. O exílio é esse *não lugar*, o deserto, onde aquele que aí está, se encontra tanto fora de casa quanto ausente de si. Estar no exílio é, pois, ocupar uma região totalmente privada de intimidade a partir da escrita, transformando a obra em puro ruminar pela insatisfação permanente do poeta com a obra enquanto obra, como preconiza o filósofo, a partir de Tatiana Levy:

*O poema é exílio*, e o poeta que lhe pertence, pertence à insatisfação do exílio, está sempre fora de si mesmo, fora do seu lugar natal, pertence ao estrangeiro, ao que é o exterior sem intimidade e sem limite. Esse exílio é o que faz do poeta o errante. *O escritor é, portanto exilado em sua própria cultura, em seu próprio ambiente.* (2011, p. 41, grifos nossos).

Dessa forma, quando Blanchot se refere ao *outro*, não está se referindo ao Uno, ao Mesmo, ao escondido sob a forma de uma terceira pessoa, ou, ao leitor tradicional. O *outro* não fala como *eu*, mas tampouco se constitui como objeto, como já foi afirmado. Sua relação comigo não é uma relação de sujeito a sujeito, na medida em que a terceira pessoa (ele) não é uma terceira pessoa. O *ele* é estranho ao *eu* e coloca em evidência o *desconhecido*, o *vazio* que há na relação entre ambos. Essa relação neutra se torna uma relação sem relação, duplamente dissimétrica. A dialética passa longe daquilo que constitui o que Blanchot chama da *relação de terceiro tipo*. Assim, citamos Blanchot novamente:

O outro é o outro em sua infinita distancia, em seu desconhecimento que não se tornará nunca o idêntico. O outro é pois aquele que não se entrega ao mesmo: “o *fora ou o desconhecido que está sempre já fora da visão, o não visível que a palavra*

*carrega*”. E minha relação com ele será sempre marcada por um intervalo que revela nossa diferença. (apud LEVY, 2011, p. 44, grifo da autora).

O *pensamento do neutro* nessa ótica torna-se um *escândalo* para o pensamento ocidental, na medida em que, na perspectiva blanchotiana, “o outro é quem fala, mas quando o outro fala, ninguém fala, sendo o *ele*, portanto, uma terceira pessoa que não é uma terceira pessoa”. Este *ele* narrativo, por conseguinte, destituiu-se de toda subjetividade, mas também de toda objetividade, inserindo-se no campo do *desconhecido*, onde de nada adiantam nossos valores tidos como certos e universais. Entrar em contato com o neutro, dessa maneira, é abrir-se para a experiência com o fora e deixar-se levar pelo *Outro*, o *Diferente*, O *Desconhecido*, O *Estrangeiro* (LEVY, 2011, p. 44-45).

Mas voltemos ao nosso debate para pensar a escrita de Ana Maria Gonçalves na perspectiva do *neutro* como criador de silêncios em sua narrativa, como é nossa prioridade. Uma das pistas que nos ajuda a percorrer essa problemática pode ser encontrada nas entrelinhas da resposta da escritora para replicar às indagações do entrevistador, cuja curiosidade maior em relação à obra parece ter residido na definição do gênero literário à qual essa pertence, como observamos no seguinte trecho:

**R:** Você definiria *Um defeito de cor* como um romance histórico ou sobre seres imaginários? Por que optou por esse gênero?

*Ana Maria Gonçalves:* Se nos ativermos à definição clássica de romance histórico, com a recriação de uma determinada época e seus hábitos, costumes e acontecimentos, suas influências políticas, sociais e culturais, *Um defeito de cor* é um romance histórico. Mas não é fiel à história, principalmente se levarmos em conta que já estamos ficcionando *quando saímos do meramente descritivo para recontar qualquer acontecimento, principalmente se não o presenciamos temos que nos apropriar dele e ordená-lo a partir de uma lógica e de uma visão própria baseadas em narrativas de terceiros*. Há muitos personagens no livro, mais de trezentos, e boa parte deles realmente existiu e esteve inserida naquele contexto, e o que tentei fazer com eles foi questionar e simular uma verdade histórica. Aristóteles dizia que o poeta, e acredito que nos tempos atuais podemos também nos referir ao

prosador, cria ou reproduz um passado possível, e não real. Já ouvi chamarem o romance histórico pós-moderno de metaficção historiográfica e de ficcionismo, e acho que o caminho é por aí. Esse é um dos meus gêneros preferidos para leitura, e provavelmente foi por isso que me interessei também para a escrita. (GONÇALVES, 2016, não paginado, grifo nosso).

Se notarmos o trecho grifado da entrevista, no qual Ana Maria Gonçalves nos aponta a construção da narrativa a partir de outras vozes, as quais não necessariamente se inserem no “real”, neste caso, se inserem nos relatos históricos acerca da “Revolta dos Malês”, – pano de fundo do romance em questão –, verificamos ali o primeiro rastro do *neutro* no fazer narrativo da escritora, visto que ao ceder a voz a um terceiro, parece dar lugar ao *obrar* e não apenas ao *escrever*, visto que é o criar da obra e não o espelhar da realidade, em sua concepção, o fazer mais relevante.

Podemos dizer que esse *obrar* está presente na gênese da escrita de Ana Maria Gonçalves se tomarmos como pista a experiência de *serendipidade* vivida pela autora em relação à história da Revolta dos Malês, trazida a seus ouvidos a partir do acaso. No prefácio de *Um defeito de cor* (2012, p. 9), a autora retoma o surgimento do vocábulo *serendipity* na língua inglesa, em 1754, em uma carta do escritor de contos de terror Horace Wolpole ao irmão, na qual o escritor relata algumas descobertas literárias a partir do texto “Os três príncipes de Serendip”. Segundo tal relato, o que encantava Wolpole era o fato de os três príncipes na referida narrativa, à medida que viajavam “estavam sempre a fazer descobertas por acaso, de coisas que não estavam a procurar”. (GONÇALVES, 2012, p. 9). A palavra *serendipidade* passou então, segundo Gonçalves, a ser usada para descrever “aquela situação em que descobrimos ou encontramos alguma coisa enquanto estávamos procurando outra, mas para a qual já tínhamos de estar preparados”. A partir de então, Ana Maria Gonçalves irá narrar sobre seu *encontro* com a literatura, pelo que denominou uma experiência de *serendipidades* na qual destaca o “chamado” que recebeu do escritor Jorge Amado. Estando

cansada da monotonia de uma vida tediosa como publicitária, após oito anos sem tirar férias, a autora nos relata que foi numa livraria que, ao tentar organizar alguns guias de viagem em uma estante para analisá-los com calma, todos os guias caíram da mesma estante simultaneamente ficando a autora possibilitada de reter apenas um, nomeado *Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios de Jorge Amado*, do qual começou a ler o prólogo intitulado “Convite”, o qual dizia: “E quando a viola tremer nas mãos do seresteiro na rua trepidante da cidade mais agitada, não tenhas, moça, um minuto de indecisão. Atende ao chamado e vem. A Bahia te espera para tua festa cotidiana.” (GONÇALVES, 2012, p. 10).

Ao perceber que o tal guia falava sobre a Rebelião do Malês, ocorrida na Bahia em 1835, a autora decidiu se mudar para aquela cidade, atendendo ao *chamado* de Jorge Amado para dar início à sua pesquisa acerca do que ficou sabendo ser “a maior rebelião urbana” de todos os tempos no Brasil, cuja história os livros didáticos fizeram questão de apagar.

Assim, Ana Maria começa a ter contato com o *neutro* da narrativa, na medida em que tem início a partir de suas pesquisas, uma série de buscas acerca da história não revelada do negro brasileiro, -o que em nossa leitura permite a acepção de um diálogo com o *fora*, que não consiste na mera confirmação das descobertas da autora sobre o passado como “verdades” que pudessem ser desveladas através dos livros, panfletos, periódicos, e enfim, fontes históricas físicas pesquisadas. O *neutro* ao contrário, passa a acontecer nas entrelinhas, na busca do *impossível* dessas verdades, vozes que faltam para a construção da narrativa, as quais se tornam *impossibilidades* visto que os mesmos relatos históricos só possuem força para se tornarem “verdadeiros” na medida em que a escrita de Ana Maria Gonçalves realiza na *entrevista*, para recapitularmos Derrida em *Memórias de cego*. O neutro se faz presente no *fazimento* da epopeia de escravos realizada pela escritora mineira, na medida em que seu texto, além de re-velar a História, cria uma *fala essencial* a partir do *obscuro da linguagem*, que se encontra *fora da visão*, e que, sendo impossibilitada de se revelar por completo,

trapaceia, – assim como a ninfa Eco trapaceia a fala de Narciso – a voz gritada da História ocidental.

A voz da escrava Kehinde nessa perspectiva aporta à narrativa o estranho, o distante do fazer poético gonçalviano, que está para além da linguagem do eu e que se apresenta a partir do sobrenatural, que é o mistério da identidade de Luisa Mahin, o Naparama de Couto, a criança espírito de Okri, a língua gikuyo de Thiong’o, o ‘era uma vez de Craveirinha, a cantiga aos mortos de Achebe, as histórias ouvidas por Chiziane, a risada do Saci em redemoinhos de vento que não é uma voz, mas que são vozes veladas aveludadas, volúpias vivas, de velhos vórtices nos violões que choram e que se contorcem na noite, febris. *Mar sonoro. Mar sem fundo, mar sem fim.*

Pausa:

what a **J**oy  
to h**A**ve  
the**M**  
on th**E**  
**S**ame stage same time  
even though the sub**J**ect  
**O**f  
the pla**Y**  
is the **C**urtain  
that s**E**parates them!  
(CAGE, 1983, p. 55).

Deleuze atesta que “*A literatura tem a ver é com povo*” em seu trabalho crítico em parceria com Félix Guattari intitulado “Kafka: por uma literatura menor”, os pensadores franceses se referem à criação por Franz Kafka de uma literatura denominada *menor* pelo fato de o autor tcheco ter preterido o uso do alemão – língua na qual era um *estrangeiro* – em lugar de escrever em sua própria língua. Uma literatura *menor* na perspectiva dos filósofos



não preconiza a existência de um povo menor, de uma língua menor, mas ao contrário, se faz maior na língua de uma *minoría*. *Minoría* aqui não faz relação a um determinado grupo humano étnico, religioso, em condição física, psíquica ou social que esteja em situação de inferioridade numérica ou em situação de subordinação socioeconômica, política ou cultural, em relação a outro grupo. A relação de Kafka com a *minoridade* estaria relacionada a aqueles aspectos poéticos do uso da língua alemã pelo escritor tcheco no caráter diaspórico de sua escrita o qual coloca o autor na condição de *exilado*, já que o poeta cria “uma língua desterritorializada” em seu fazer literário a partir da escrita em um idioma estrangeiro.

Ressaltamos aqui nossa despretensão em nos referimos às escritas do autor tcheco e da escritora mineira na perspectiva da aproximação pela semelhança temática, estética ou por sua “qualidade literária” – exercício inútil e inapropriado a qualquer estudo – a fim de que possamos ressaltar no texto desse ou daquele autor, categorias que lhes apontem uma pretensa “superioridade”. Importa-nos ao contrário usufruir dos pressupostos deleuzo-guattarianos e blanchotianos no que suas percepções acerca do uso da língua alemã por Kafka de maneira desterritorializada coloca o autor tcheco na perspectiva do *estrangeiro* que, ao preterir o uso do alemão ao tcheco, abre mão de uma escrita pessoal. (LEVY, 2011, p. 45).

Nessa perspectiva, entendemos também Ana Maria Gonçalves como uma escritora *errante*, na medida em que a autora segue um caminho semelhante ao de Kafka, na *differance*. A escritora mineira, assim como o autor tcheco, procura dentro de sua própria cultura produzir um estranhamento linguístico na língua portuguesa, seja pela presentificação da voz em si da escrava como sujeito da narrativa, seja pela introdução de alguns elementos da oralidade no texto, – tais como o uso de provérbios para abrir os capítulos, ou ainda pelo uso que seus personagens fazem das línguas iorubá e bantu mescladas ao português, na qual os escravos são também estrangeiros –, criando para sua poética uma língua impessoal. Tal “língua impessoal” aporta à narrativa de Gonçalves, um índice de coletividade extenso

representado pela apresentação de um sem fim de vozes a partir de inúmeros personagens, ao que Deleuze e Guattari denominam um “agenciamento coletivo de enunciação”. Tal agenciamento traz para a literatura negro brasileira, uma voz que falta, que em nossa leitura, é a voz do negro escravo, conforme entendemos, a partir de Deleuze:

A saúde como literatura, como escrita, consiste em **inventar um povo que falta**. Compete à função fabuladora inventar um povo. **Não se escreve com as próprias lembranças**, ao menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e reneгаções.” (DELEUZE apud LEVY, 2011, p. 47, grifos nossos).

Dessa maneira, Ana Maria Gonçalves insere na narrativa escrita em língua portuguesa todo um vocabulário, nomes próprios e relatos de tradições africanas oriundos da cultura iorubá e bantu, dispersas na cultura brasileira, com intuito de invocar para a narrativa, as vozes ancestrais emudecidas pela História, inventando um “povo que falta”, dialogando com Deleuze, como podemos perceber na utilização de vocábulos tais como *abiku*, *ibeji*, *obi*, *omi*, *aluá*, *acaráigbo*, *oriki*, *ayo*, *pejada*, *malame*, *egungun*., entre outros elementos, os quais criam um jogo de sinestésias, trazendo à narrativa os cheiros, os contornos, os ritmos e os tambores da África perdida, inaugurando um teatro feito de obscuro cujos sons ainda não se ouve, uma vez que, como afirma Deleuze: “E através das palavras que se vê e se ouve” (apud LEVY, 2011, p. 50).

Notamos, na passagem abaixo, tentativas iniciais de construção dessa *fala que falta* proposta por Deleuze, na qual a personagem Kehinde tenta resgatar as primeiras lembranças da mãe, dançando no mercado de Savalu, para acessar rastros da identidade perdida:

*Ibejis dão boa sorte e riqueza para as famílias em que nascem, e era por isso que a minha mãe podia dançar no mercado de Savalu e ganhar dinheiro. Ela dançava e as pessoas colavam caurís \*(tipo de concha usada como dinheiro) em sua testa, e*

quando eu e a Taiwo éramos pequenas, colavam ainda mais, pois a minha mãe dançava com nós duas amarradas ao corpo. Usava panos para segurar eu e a Tawio bem presas junto a ela, uma na frente e a outra atrás. Ficávamos nos olhando nos olhos e sorrindo por cima do ombro dela, e é por isso que a primeira lembrança que tenho é dos olhos da Taiwo. [...] *Não sei quando descobrimos que éramos duas* pois acho que só tive a certeza disso depois que a Taiwo morreu. (GONÇALVES, 2012, p. 21, grifos nossos).

Verificamos, aí, os primeiros sinais da escrita da Crueldade que irão se presentificar nas letras de Ana Maria Gonçalves, a partir de relatos que, aparentemente ternos, retratam na *entre-vista* a Crueldade do teatro da escravização do negro no Brasil, cujo ônus maior se assim podemos classificar, reside na quebra da memória como máquina de inviabilização da re-construção da identidade africana no Brasil. Crueldade, em nossa análise, em confluência com Artaud, não tem necessária relação com o acarretamento de dor a partir do açoitemento do corpo organismo do negro pelo feitor ou capitão do mato, sobre o qual as feridas venham a evanescer com o tempo. Produzir Crueldade em nossa concepção relaciona-se à criação de *ondas doloríferas*, – para retomar Deleuze –, feitas pela autora no Corpo Textual, gerando a partir da escrita, um *ele estranho ao eu* que potencialmente possa atingir o ausente da fala em *Um defeito de cor*.

A frase grifada “Os ibejis dão boa sorte” em nossa leitura também pode ser entendida como criação *fala que falta* na obra analisada, visto que, ao introduzir uma “crença popular no texto”, Ana Maria Gonçalves dá lugar ao obscuro, malgrado a aparente “simplicidade” de tal sentença. Ora, ao mesmo tempo em que o dito popular sugere o contato com a memória fácil, por outro lado, ao dialogar com o sombrio, o mesmo dito reconquista *o não dito* da tradição oral popular, no Brasil ou em África, intensificando a narrativa pelo questionamento da razão.

Outra forma de questionar a razão no trecho destacado diz respeito às percepções da criança no momento em que, a partir do colo da mãe dançarina, enxerga os olhos da irmã gêmea para entendê-la como parte de si.

Em termos científicos temos observado nos dias as preocupações da ciência em revelar a cada dia suas “grandes descobertas” a respeito da personalidade de gêmeos. Os resultados das pesquisas, realizadas em camundongos, têm tentado “desvelar os mistérios” sobre suas personalidades, com o intuito de “esclarecer” as razões pelas quais essa ou aquela criança reage de maneiras diferentes a diversas situações. Em relação aos gêmeos monozigóticos, por exemplo, um grupo de pesquisadores alemães relatou em 2013 os resultados de seu último “experimento” realizado com 40 camundongos, para investigar o funcionamento da individualidade entre gêmeos. A partir de tal investigação se conclui que “há individualização entre gêmeos, ainda que se desenvolvam em ambientes iguais, e que o motivo para isso seria a plasticidade cerebral, ou seja, a capacidade do cérebro de se adaptar a novas funções”. O médico Gerd Kempermann, um dos autores do estudo, publicado numa edição da revista *Science* afirma: “Sabemos que todos temos um cérebro individual. Mas como o formamos?” (apud YANO, 2013, não paginado).

A “descoberta” de Kehinde – “*Não sei quando descobrimos que éramos duas...*” traz implicações ao obscuro da memória da escrava a qual lida, na perspectiva blanchotiana do *impossível* da linguagem, com o inexplicável a partir do sensorial, que é da ordem dos *percepto* bergsoniano, que faz com que a pequena escrava tenha a sensação de habita um mesmo corpo, – o da irmã –, apesar habitar no senso físico e comum, um corpo e um espaço diferentes.

Pretendemos, pois, a partir desse ponto em nosso estudo, demonstrar em pequenos trechos selecionados de *Um defeito de cor*, alguns *tons obscuros* que sirvam a ilustrar a Crueldade blanchotiana no fazer literário de Ana Maria Gonçalves, a fim de que melhor possamos captar a *fala que falta na ausência da obra*, na escrita gonçalviana.

Vamos chamar o vento!

Link para ouvir: <https://www.youtube.com/watch?v=RJWPjpFnCZO> (CAYMMI, 1996, arquivo de som).

Chegamos ao estágio desse *passeio esquizo* no qual pretendemos agenciar nosso pensamento à escrita da Crueldade de Antonin Artaud em sua obra *O teatro e o seu duplo*, para que possamos observar mais atentamente, a maneira pela qual a escritora mineira rasura o fazer clássico romanesco ocidental –, apesar de, aparentemente, se manter fiel a tal modelo. *Agenciar* nessa perspectiva é operar conexões contra possíveis cortes demasiado significantes acerca da criação de subjetividades e subjetivações pela escrava Kehinde, e, mais tarde, pelo escravo mudo de Pepetela, para em seguida desterritorializá-las a partir de linhas de fuga que não param de se remeter a outras e que quebram possibilidades dualísticas ou dicotômicas, tais como as do bom e do mau; do correto e do incorreto; do verdadeiro ou do falso; do certo ou do errado; do belo e do feio em relação à História ou às tradições africanas, evitando o engessamento do pensamento, a partir de tal postura apontada pelos filósofos Deleuze e Guattari:

Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de encontrar nela organações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito-tudo o que se quiser, desde as ressurgências edipianas até as concreções fascistas. Os grupos e os indivíduos contêm microfacismos. (1995, p. 26).

Num olhar incauto, salta-nos aos olhos facilmente a estruturação memorialística do romance *Um defeito de cor* dada a sua organização a partir de uma sequência cronológica bem estruturada, a qual serve a guiar de forma disciplinada e didática os olhos do leitor por suas páginas, através do mar de letras nas aparentemente exaustivas 947 páginas. No entanto, se abirmos nossos ouvidos ao romance de Gonçalves, podemos perceber os relatos de Kehinde

para além do memorialístico, se detectarmos as *rachaduras* feitas pela autora em sua escrita-exílio, visto que os *afectos*, os *perceptos* e os *devires* experimentados por Kehinde nos revelam a Crueldade contida em suas linhas, marcando assim o grau *Zero*, na perspectiva deleuzo-guattariana, da escrita sobre escravos na literatura brasileira.

Antonin Artaud dedicou sua vida a expressar uma visão acerca da “verdadeira e imortal liberdade” em função da qual dedicou seu corpo a um fazer teatral que anunciava a amplitude de se viver livre. Nascia então um teatro ritual que extraía o indivíduo dos liames que o ancorava, que chocava e que recuperava o desejo para o teatro. O dramaturgo francês elaborou um plano de purificação para gerar um novo corpo que não era nem humano nem metafísico, e ainda, refratário e autônomo, corpo de resistência e intensidades: o *Corpo sem Órgãos*.

Embora sua biografia seja carregada de vícios, doenças e maus tratos, Artaud esteve longe de construir uma existência penosa, visto que utilizava seu próprio corpo como veículo para realizar experimentações a partir do “corpo laboratório” fundamental para a realização plena do dramaturgo. Artaud acreditava que o corpo do ator deveria canalizar e transmitir todas as intensidades da peça, e suas emoções deveriam ser traduzidas e comunicadas de forma precisa ao público. O dramaturgo acreditava que todo trabalho de expressão, mesmo o mais sutil, poderia ser treinado e expressado pelo corpo precisamente, como numa partitura física, segundo relata o teatrólogo: “O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a seguinte correção surpreendente, que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro, embora não atue no mesmo plano.” (ARTAUD, 1999, p. 162).

Em sua obra *O teatro e seu duplo* (1999), Antonin Artaud discorre acerca da importância da alquimia para o teatro e os coloca ambos como artes virtuais. A alquimia porque trabalha com os símbolos e o teatro naquilo que transforma o seu texto enquanto

virtualidade do que fala em seu texto de maneira a-textual. Artaud compara o teatro no cenário ocidental do início do século XX à “Peste”, em uma alusão ao surto de Peste Bubônica ocorrido na Europa do século XIX. Assim, propondo um novo fazer teatral, acredita que o teatro deve ser nada menos que a *exteriorização da crueldade latente onde todas as possibilidades perversas do espírito podem aflorar* (ARTAUD, 1999, p. 28). Há no teatro, segundo Artaud, como na peste, *uma luz de estranho sol* onde toda a verdadeira liberdade é negra, pois há muito tempo a liberdade do Eros platônico, o sentido sexual, a liberdade de vida desapareceu sobre o escuro da libido. Dessa maneira, o teatro para Artaud deve ser feito à imagem dessa ‘carnificina’ e tal como a Peste, existe para desagrar obsessos já que se resolve ou pela morte, ou pela cura e não pela catarse. Artaud de fato pretende criticar no teatro ocidental a supremacia da palavra que coloca a encenação como inferior em relação ao texto. Para o dramaturgo, o “ar cênico” perdeu no teatro do Ocidente sua força e sua função, visto que as vestimentas não mais falam, assim como as cores, os movimentos, as imagens visuais e sonoras não se comunicam com o público. O jogo de espelhos servem, nessa perspectiva, a mergulhar-nos no inefável, no obscuro, que é próprio da poesia. Torna-se, então, necessária a reconquista dos signos para a cena, do simbólico, do não dito, do sugerido à cena, ao que Artaud denomina o “ovo intelectual”. E o que seria esse “ovo intelectual” em nossa análise senão o “Ovo tântrico” proposto por Deleuze e Guattari, em *Mil platôs* v. 3 (2012), que é originado dos encontros de intensidades? Para Artaud, a sujeição do texto à palavra no fazer teatral no Ocidente teria provocado “A enfermidade espiritual do Ocidente” que parece cada vez mais perder do foco a necessidade de se romper os vínculos do texto encenado com as atividades místicas, cujo objetivo mor não é o de resolver conflitos sociais ou psicológicos servindo de campo das paixões morais. Ao contrário, Artaud clama um retorno de um fazer teatral que possa expressar mais objetivamente verdades secretas, ligando as formas do devir, reconciliando-as com o universo (1999, p. 78).

Mas em que perspectivas poderíamos inserir a escrita de Ana Maria Gonçalves e, posteriormente, a do angolano Pepetela no contexto do “Teatro da Crueldade” artaudiano, visto que suas narrativas não partem de qualquer concepção formal de teatro na qual usualmente o texto se apresenta em termos de diálogos, em forma de roteiros teatrais a serem apresentados em um palco de luz baixa, no qual as falas, as luzes, o camarim e, sobretudo, a audiência, passivamente aguardam o início do espetáculo, assim como as crianças ocidentais escutam quietas os contos de fada em seus leitos? O teatro obscuro de Ana Maria Gonçalves se estabelece na medida em que a escrita neutra da autora dialoga com Artaud a partir da criação de “uma luz de estranho” sol na narrativa romanesca clássica, a qual traz à cena a voz de uma escrava cega.

Se realizarmos um pequeno recuo de volta ao nascimento da literatura brasileira como narrativa fundadora do sentimento de nação nas terras tupiniquins, a partir da figura de *Iracema*, romance escrito por José de Alencar, em 1865, percebemos o negro como suprimido do discurso humanista da época, embora autores afrodescendentes oriundos de um período anterior ao de Alencar, já retratassem em suas narrativas escritas, o descendente de africano como protagonista. É o que nos fala o pesquisador da Universidade Federal de Minas Gerais, Eduardo de Assis Duarte, na conferência de lançamento de *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (2011), no evento Brasil /África. Para questionar o silenciamento da voz do negro na literatura brasileira, em contraponto às justificativas de nossa crítica literária por ter deixado o negro “fora do debate” pelo fato de os descendentes de africanos “não fazerem parte da classe alfabetizada”, e, portanto, não pertencerem ao ramo literário ou ao público leitor, Duarte traz à cena a escritora afrodescendente maranhense Maria Firmina dos Reis. Ela publicou, em 1859, anteriormente à obra prima de José de Alencar, o romance *Úrsula*, considerado nosso primeiro romance abolicionista e um dos primeiros escritos por mulher brasileira que produziu ainda, em 1887, um conto sobre o mesmo tema, “A escrava”



além de publicar, em 1871, a obra de poesias *Cantos à beira-mar*. Em *Úrsula*, segundo Duarte, é surpreendente observar que o negro já aparece como referência moral da história, visto que Firmina, logo no início do livro, introduz ao leitor questões morais sobre o caráter do negro, ao escrever a seguinte passagem, acerca do caráter de um personagem branco: “Ele é bom, porque ele é tão bom quanto o negro.” (REIS, 2004, p. 8)

Num período anterior ao de Firmina, o escritor afrodescendente Antônio Gonçalves Teixeira de Sousa (Cabo Frio, 1812- 1861) escreveu o chamado primeiro romance romântico brasileiro, intitulado *O filho do pescador*, publicado em 1843, por Paula Brito, ativista e o primeiro a inserir no debate político a questão racial do negro na imprensa e na literatura brasileiras.

Além dessas narrativas, Duarte nos aponta o surpreendente teor crítico do texto escrito pelo também escritor negro, José do Nascimento Moraes, cuja obra *Vencidos e degenerados*, lançada em 1916, na qual o maranhense realiza uma ácida crítica acerca do 14 de maio de 1888 – “dia interminável”, na concepção do autor, – no qual descreve todo tipo de tortura sofrida pelos descendentes de africanos no antes e depois da falácia da abolição da escravatura. Além dessa obra, o maranhense escreve entre outros textos, um conto intitulado “Conto da velha negra” ambientado também no dia 14 de maio, no qual uma escrava se senta com as antigas senhoras, falidas, em uma varanda, para refletir sobre os caminhos de negros e de brancos, após o período da escravatura.

Mais tardiamente, os textos produzidos a partir da militância de poetas e escritores ligados à Frente Negra Brasileira (FNB), da qual fizeram parte os poetas Oswaldo de Camargo e Abdias do Nascimento, e do Movimento Negro Unificado (MNU), no final da década de 1970, com poetas como Oliveira Silveira, Solano Trindade e Ele Semog, verificamos que o ativismo negro sempre se fez presente em nossas letras, muito embora as

escritas dos descendentes de africanos tenham sido categoricamente eliminadas do “Projeto Modernista” de uma maneira geral.

Apesar do precioso auxílio de acervos sobre as literaturas de afrodescendentes disponíveis, idealizados e organizados por escritores e pesquisadores de peso tais como os Professores Eduardo de Assis Duarte, já citado, e Maria Nazareth Soares Fonseca, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) – *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (que organiza de forma cronológica contos escritos por autores negros, oferecendo textos críticos de autores nascidos desde 1930 até os dias atuais) – e *Um tigre na floresta de signos*, organizado pelo Professor Edmilson de Almeida Pereira (cujos artigos mapeiam o discurso poético que se articulou a partir das relações legadas à sociedade brasileira pelo colonialismo, pela diáspora africana e pelo patrimônio literário ocidental), interessa-nos aqui, por ora, outras esferas. Voltemos à trama ...

O senhor sabe o que o silêncio é?

É a gente mesmo, demais

Riobaldo

Falávamos sobre vozes.

Assim, a *trama* teatral encenada por Kehinde – *trama* nesse contexto lida na *a ótica* deleuzo-guattariana, na qual a marionete busca suas próprias linhas de fuga para produzir existências no *fora* -, já desde o início, aponta para uma aventura de uma *Alice no país das maravilhas* às avessas, que se coloca frente à audiência, para conduzi-la a uma viagem de cheiros de sangue, de aromas de mijo, de doenças e de morte .

O *Primeiro Ato* dessa mesma *trama* se dá em um cenário adverso ao dos jardins floridos nos quais a personagem criada por Lewis Carroll, sentada de maneira confortável, ouve sonolenta à narrativa da irmã. Em Ana Maria Gonçalves, apagam-se as luzes e tem-se logo no início a projeção de uma viagem tortuosa, como a de Alice, através de avessas

maravilhas, na qual *Alices* são meninas negras de laços coloridos nos cabelos, capturadas e aprisionadas nos porões sujos de um navio negreiro, no qual precisarão descobrir, sem chaves, a saída do *buraco negro*. Como num sonho de Carroll, somos convidados a viajar por um tempo indeterminado que é passado e presente, sendo transportados a um universo de sensações, de medos, de revoltas, de vitórias, de caminhos de conhecimento onde a vida passa, como nas páginas de um livro torto, de escrita espelhada, a ser lido da direita para a esquerda, do final para o começo. Páginas feitas de estilhaços, de cacos, onde o mundo é distorcido e os personagens de uma canção de ninar, os escravizados, lutam incessantemente pela vida e com a morte.

Assim, ao ancorar em solo brasileiro, a pequena Kehinde adentra a porta, Itaparica, – cortinas do teatro – e vê com seus olhos vivos, na Ilha dos Frades, o seu pequeno – grande mundo, a África, se encolher como um feto, de volta ao útero materno. Tem-se assim o que podemos chamar o primeiro *encontro* de Kehinde em terras brasileiras, palco de suas agruras, no qual diante os olhos sempre abertos da criança, com a sagacidade de um coelho, irão desfilar um sem fim de acontecimentos que transformarão para sempre, para o bem e para o mal, a vida da pequena nigeriana. Tendo perdido a irmã e a avó adoecidas no navio e lançadas ao Atlântico no decorrer da viagem, a criança observa o novo e o acolhe, guardando consigo os rastros de Savalu, pegadas no oceano, pedaços de seu legado. Kehinde, no entanto, como Alice, decide explorar o mundo, já que é desejo, vontade de potência na acepção nietzschiana – um revirar de águas que ora colocam-na à deriva, ora arrastam-na, fluem, trafegam:

Tive vontade de nascer de novo naquele lugar e ter comigo os amigos de Uidá. Havia um murmúrio de mar, um cantaréu de passarinhos, homens gritando numa língua estranha e melodiosa. Nascer de novo e deixar a vida passada o riozinho de sangue de Kokumo e da minha mãe, os meus olhos nos olhos cegos de Tawio, o sono da minha avó. (GONÇALVES, 2012, p. 63).

Kehinde estabelece, a partir daí, seus primeiros agenciamentos com a nova realidade que se coloca à sua frente, na medida em que decide desde cedo, encarar-se na condição de *estrangeira* naquelas terras. Cria, desde então, em cada adversidade, focos de resistência, de potências que se apresentam nas multiplicidades de forças criadoras de Corpos sem Órgãos que ora se distanciam, ora grudam em seu pequeno corpo. É como podemos observar no episódio no início da trama, no qual a pequena africana procura no mar o abrigo necessário para fugir ao batismo cristão como recusa à conversão católica, pela negação do “nome de branco” ao qual são submetidos todos os escravos chegados ao Brasil, como nos ilustra a seguinte passagem:

[...] disseram que antes teríamos que esperar um **padre** que viria nos batizar para que não pisássemos em terras do Brasil com a alma pagã. Eu não sabia o que era alma pagã, mas já tinha sido batizada em África, já tinha recebido um nome e não queria trocá-lo, como tinham feito com o homes [...], pois tinha ouvido os conselhos da minha avó. Ela tinha dito que seria através do meu nome que meus voduns iam me proteger e que também era através do meu nome que eu estaria sempre ligada à Taiwo, podendo então ficar com a metade dela na alma. (GONÇALVES, 2012, p. 63, grifo nosso).

Tal episódio nos remete a uma passagem do texto “Decolonizing the mind” (Descolonizando a mente) do escritor/contador de histórias queniano Ngũgĩ Wa Thiong’o, no qual o autor aponta que o colonialismo nada mais é do que uma forma deliberada de destituição das pessoas a partir da destruição de sua autoestima, de forma a subestimá-las, subtraindo-lhes a cultura, a arte, a dança, a religião, a história, a geografia, a educação e a capacidade de comunicação pela submissão. Assim, o escritor/ contador de histórias queniano exemplifica que, em *Robinson Crusoe*, Defoe sugere que o colonizado é *a priori*, um ser desprovido de linguagem, ponto de vista localizado no trecho do texto de Defoe no qual Crusoe adota deliberadamente o nome Sexta-Feira para designar o nativo habitante da ilha,

sem demonstrar qualquer interesse em relação à pré-existência de uma cultura ou de uma língua nativa como constituintes do “selvagem”. Ao invés disso, Crusoe se oferece para ensinar sua própria língua a Sexta-Feira, instruindo o nativo a referir-se a ele, Crusoe, como “Mestre”. (THIONG’O, 2004, p. 1135).

Se tomarmos o episódio do batismo em Ana Maria Gonçalves pela ótica de Thiong’o em relação ao colonizador, notamos, no extrato do texto da autora brasileira destacado, que a presença do eclesiástico bem exemplifica a postura do colonizador. O *padre*, nessa ótica, pode ser lido na narrativa gonçalviana como um dos operadores da *Máquina Castradora do Desejo* visto que o clérigo, – segundo Deleuze, na letra “A” de “alegria” em seu “Abecedário” –, é o castrador do desejo por excelência, ecoando Nietzsche. Para Deleuze, o pensador alemão trouxe ao pensamento filosófico um problema inédito fundamental que consiste no questionamento da utilização do poder sacerdotal como forma de controle efetivo da potência do corpo. Assim, o cristianismo propôs o enfraquecimento dos desejos, das sensações de prazer e desprazer, da vontade de potência, do sentimento de altivez, como forma de humilhação, como crença, como desgosto e vergonha de tudo o que é natural, de tal forma que, uma vez tornado rebanho, o indivíduo renuncie à vingança, à resistência, à inimizade e à cólera. (NIETZSCHE, 2011, p. 195).

Assim, o *padre* no texto de Ana Maria Gonçalves torna-se uma espécie de primeiro *encontro triste* de Kehinde, na medida em que o sacerdote rouba da criança, em um primeiro momento, a alegria de estar viva, como descrito pela personagem, ao desembarcar em terras brasileiras, dado o fascínio pelo *corpo* Ilha dos Frades: “*Não senti mais medo de virar carneiro.*” (GONÇALVES, 2012, p. 65). Se tomarmos a importância do nome para a tradição iorubá, podemos dizer que a razão de Kehinde agarrar-se ao seu nome africano de forma tão veemente possui certa relação com uma espécie de “segunda vinda” embora tortuosa, visto que, na tradição iorubá, o nome “Kehinde” significa nada menos que, “a segunda nascida dos

gêmeos”. Nessa leitura, o vocábulo “segunda” pode se relacionar com a personagem das seguintes formas: em sendo a “segunda” a nascer na ordem cronológica a criança estaria condenada a sobreviver à irmã, Taiwo, a “primeira”; ou, o que é mais inquietante, a palavra “segunda” implícita em seu nome determina um “segundo” nascimento, uma “segunda vida”, ou, um re-nascimento, após a tempestade.

Retomando a questão do *encontro triste* com o padre, acessamos o pensamento de Espinosa (1997) para “melhorar” o entendimento desse trecho. A partir de suas preocupações em entender os afetos para cada vez mais utilizar-se deles de forma a tornar-se mais potente no intuito de criar uma “genética dos afetos”, o filósofo alemão Baruch de Espinosa, em sua obra *Ética III*, atesta que o corpo é nada mais que uma potência em ato, uma força de existir, um aglomerado de partes duras e moles, feitas de átomos, moléculas, tecidos e órgãos os quais podem ser atingidos positiva ou negativamente por forças espalhadas no universo, às quais o filósofo denomina *afecções*. Para Espinosa, quando somos afetados por outros corpos sofremos alterações que podem aumentar ou diminuir nossa potência, denominadas *afectos*. Dessas afecções, decorrem os afetos, os quais podem ser entendidos em sua produção interna e necessária, com seus vários graus de complexidade. Num encontro outro corpo, as relações podem se compor e aumentar a capacidade dos corpos. Assim, um afeto de alegria – *encontros alegres* – acontece quando uma afecção nos leva para uma potência maior de ser e agir no mundo enquanto que um afeto de tristeza – *encontros tristes* – acontece quando uma afecção nos leva para uma condição menor de potência, ou seja, causa a diminuição do *conatus*, nossa força para existir e agir, afetar e ser afetado. (TRINDADE, 2014, não paginado).

Assim, Kehinde *re-nasce* a cada bom ou mau *encontro* e, como uma buscadora de devires inata que é, tira proveito de cada espaço, de cada vento, de cada afecto para maximizar a potência.

Pausa:

Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishina, Love, Experimentação. Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 13).

O que é um Corpo sem Órgãos? O corpo sem órgão não é Eros nem Tanatos e nada tem a ver com as premissas de Freud acerca do inconsciente, nas quais o corpo é impotente. O Corpo sem órgãos é pulsão de vida e é preciso estar atento às suas manifestações. Deleuze e Guattari nos avisam sobre a necessidade de um determinado nível de atenção na percepção do Corpo sem Órgãos, que não é criado no inconsciente. Os filósofos nos alertam que, para encontrarmos o nosso Corpo sem órgãos (CsO), é preciso que aprendamos a: *“Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide.”* (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 4).

Mas como identificá-lo? Segundo os franceses, O CsO é o que resta quando tudo foi retirado, ou seja, os fantasmas, os traumas, todo o conjunto de significâncias e de subjetivações criadas e interpretadas pelo pensamento das luzes os quais a psicanálise sempre fez questão de “traduzir”, comercializar, preservar no mais alto grau. O CsO é força, desejo de vida (ou de morte, quando já não há mais a possibilidade de se experimentar com o Corpo com Órgãos, corpo físico) e como tal, é passível de ser perpassado por intensidades de dor, de ondas doloríferas, retomando o termo deleuzo-guattariano.

O “Corpo sem Órgãos” percorre as linhas de Ana Maria Gonçalves de maneira impressionante, visto que sua escrita é pulsão de desejo, espécie de força imanente, para além do corpo físico concebido enquanto organismo. Organismo é a capacidade do corpo de fazer os órgãos funcionarem de maneira maquínica, automática, cumprindo o papel para o qual teoricamente cada órgão foi criado, como o entende o pensamento metafísico do século XIX. O corpo organismo submete-se às vontades do cérebro e, portanto, ao inconsciente como entendido por Freud, de maneira representativa. Nessa ótica, também a natureza e todos os seres e coisas nela existentes, por consequência, são submetidas ao Homem, único ser da consciência, capaz de controlá-la e submetê-la a si.

Espinosa (1997), entretanto, concebe a natureza de maneira adversa, como Imanência. Imanência é o *Deus sive Natura* (“Deus é natureza”). Tal teoria considera que não há transcendência, princípio ou causa externa para o mundo e que o processo da produção da vida está contido na própria vida, ou seja, Deus é uma força e também parte da *Natura*. Nessa visão, a natureza é força de singularidades que não podem ser entendidas através da prática semiótica ocidental de compreensão do universo, a qual busca significações científicas para os fenômenos, as sensações e as relações do homem concernentes ao pensamento. A natureza, na visão de Espinosa, é um campo de devires, formados a partir do encontro de forças e dos contatos (afectos) espalhados pela *Natura*, acionados apenas através dos *encontros*. E o que seriam tais *encontros*? Espinosa atesta que os corpos espalhados pela natureza produzem sobre nós forças, provocando em nossa consciência (que é estática) *marcas* as quais, diferentes da simples memórias entendida no pensamento cartesiano, tornam-se pensamentos do devir porque acionam a potência. Esse devir, para Espinosa e também para Deleuze e Guattari, não está preocupado com a explicação dos fenômenos da natureza (medos, tormentas da vida, entre outros) de forma fantasmática, ou seja, pela decifração dos traumas do inconsciente a partir da ciência/psicanálise. O devir se dá através de experiências



potencializadas adquiridas com esses mesmos *encontros*, podendo ser eles tristes (experiências ruins, fantasmas, superstições e outros contatos interpretados na ordem do consciente) ou encontros alegres que são do campo das sensações, que permitem o movimento. A natureza, nessa visão, não é o nosso mestre soberano, que nos dita leis e regras sobre o amor, a dor, os fantasmas do inconsciente, o medo, a culpa, o pecado, a moral, religiosa e a família. A *Natura*, ao contrário, é do campo da “Ética”, do campo dos afectos, das intensidades, do encantamento, das alegrias, que não são necessariamente sinônimos de felicidade.

É como nos mostra Ana Maria Gonçalves, no subcapítulo do segundo capítulo, na página 84, denominado “As descobertas”, no qual a criança, após ter sido vendida ao Sr José Carlos, irá se deparar com o espelho, como Alice, a qual ao atravessá-lo, encontra novamente um mundo estranho, onde tudo é invertido: flores falam, peças de xadrez andam e quanto mais se corre, mais se está no mesmo lugar. Assim podemos aproximar a sensação de estranhamento de Kehinde à da personagem europeia visto que o novo mundo no qual se encontra, vinda da África, parece refletir igual desordem. Assim, no primeiro contato com o cristalino, a escrava criança contempla o objeto, em companhia da também escrava, Ermínia:

Eu sabia que tinha a pele escura e o cabelo duro e escuro, mas me imaginava parecida com a sinhazinha. *Quando abri os olhos não percebi de imediato que era a minha imagem e a da Esméria paradas na nossa frente.* Eu já tinha me visto nas águas dos rios e de lagos, mas nunca com tanta nitidez. *Só depois que deixei de prestar atenção na menina de olhos arregalados que me encarava e vi a Esméria ao lado dela, tal qual a via de verdade, foi que, aliás, percebi para que servia o espelho.* Era como a água muito limpa, coisa que, aliás, ele bem parecia. (GONÇALVES, 2012, p. 85, grifos nossos).

Podemos destacar duas passagens no trecho *rasurado* para que possamos colocar novamente em andamento nosso estudo a partir na ótica do espelho e do reflexo da imagem,

anteriormente discutidas em relação ao mito de Eco e Narciso, sob a ótica de *Memórias do cego*, de Jaques Derrida. No primeiro trecho grifado – “Quando abri os olhos não percebi de imediato que era a minha imagem e a da Esméria paradas na nossa frente” – se recuarmos à questão do olhar em Derrida, quando tratamos do mito de Eco e Narciso a partir da escrita de Thiong’o, em nossa *Conexão Primeira*, verificamos que se faz necessário, novamente, uma certa cautela por parte do leitor a fim de que tal passagem não lhe passe despercebida. Ao nos depararmos com a aparente “incapacidade” da criança de reconhecer a si mesma no espelho em um primeiro lance, por manter os olhos ora fechados, ora demasiado abertos, é preciso fazermos uma pequena suspensão para retirarmos os “ciscos” dos nossos olhos enquanto leitores, implantados ali pela fala neutra de Ana Maria Gonçalves. Se depositarmos o *olhar* no texto de maneira focada, percebemos, na pequena “demora” da criança em enxergar seu reflexo, uma espécie de *embaçamento da visão* nas entrelinhas da fala impossível de Ana Maria Gonçalves, do “maravilhoso” que se apresenta à nossa *Alice*. Ao fazer uso da *fala que falta* deleuziana a escrita da autora mineira evoca novamente o discurso narcísico da fala original europeia. A autora de *Um desejo de cor* apresenta uma cena aparentemente cotidiana – a do olhar-se no espelho – para resgatar a partir do Silêncio, na *entre-vista*, todo um discurso deturpado pela *fala original narcísica*, – que neste estudo, lembramos, é a fala gritada ocidental –, acerca da má representação do corpo e do rosto negros na sociedade escravocrata desde o século XVI até os dias atuais.

No segundo trecho destacado, no entanto –, “*Só de pois que deixei de prestar atenção na menina de olhos arregalados que me encarava e vi a Esméria ao lado dela, tal qual a via de verdade, foi que, alias, percebi para que servia o espelho.*” – embora o momento da percepção pela criança de sua imagem no espelho possa parecer simultâneo ao do primeiro trecho destacado, notamos uma diferença em relação à *duração* desse pequeno presente, o

qual podemos relacionar à visão bergsoniana acerca do *ser em si do presente*, concepções complexas às quais singelamente retomamos.

Uma das grandes marcas diferenciais da filosofia antiga (período que compreende até o século XV) para a filosofia moderna (século XVI ao XIX) é o deslocamento da posição do tempo, que se libertou do movimento, como o propuseram pensadores como o filósofo Frances Henri Bérson e o romancista francês Marcel Proust, autor da monumental obra *Em busca do tempo perdido*. Ao compor tal obra, Proust sugeriu uma modificação narrativa no entendimento da “teoria das faculdades” vigente no século XIX, cujos três elementos, *memória*, *pensamento* e *percepção*, passaram a ser entendidos sob uma ótica adversa da de suas tradicionais interpretações. Na perspectiva do senso comum, a *memória* teria a função de nos remeter às experiências passadas de vida (“antigos presentes”, na acepção do filósofo francês Henri Bergson), a *inteligência* ou *razão* nos confeririam a capacidade lógica de organizar nossa sensibilidade e, por último, a *percepção* estaria intimamente ligada à maneira como percebemos o mundo de forma sensorial, ou seja, através dos cinco sentidos. Proust distinguiu a *memória* de mero armazenamento de experiências, a *percepção* da mera sensação física e o *pensamento* de *inteligência* ou *razão*, que no senso comum possuíam significados estabelecidos. Na ótica do romancista francês, a *memória* passou a frequentar os “antigos presentes” misturando simultaneamente passado, presente e futuro. A *percepção* passou a conceber uma espécie de *movimento*, caracterizado pela extensibilidade do tempo e o *pensamento* entrou em contato com o próprio pensamento, ou com o que Bergson chamou de *intuição*, misturando passado, presente e futuro, formando o que o romancista denominou “a eternidade”.

Na filosofia moderna, Bergson contrapôs o conceito científico do tempo por acreditar que o tempo da ciência é demasiadamente espacializado e, logo, não possui nenhuma das características que a consciência lhe atribui. Em sua obra *Duração e simultaneidade* (1922), o

filósofo rebate o caráter meramente cronometral da Teoria da Relatividade Restrita, proposta por Einstein, e coloca em questão a visão dos tempos medidos e calculados cunhados pelo cientista, em contraposição ao tempo da consciência e das experiências vividas.

Há quem assuma, como o pensador Walter Benjamim, que o pensamento de Proust tenha sido diretamente influenciado pelos preceitos teóricos de Henri Bergson, seu contemporâneo. Ao distinguir a *memória* de sua interpretação puramente facultativa, ou, como armazenamento de lembranças, o filósofo francês conectou o pensamento com aquilo que em sua concepção nunca foi presente, ou, nunca foi vivido. Bergson concedeu-nos, assim, o poder de entrar em contato direto com o próprio tempo, com o “tempo puro” ou o “ser em si do passado”.

Em suas obras *Empirismo e subjetividade* (2001), *Nietzsche e a filosofia* (1976), o primeiro volume de *Mil platôs* (1995), *Bergsonismo* (2008) e *Diferença e repetição* (2006), o filósofo francês Gilles Deleuze retoma as reflexões de Henri Bergson sobre o conceito de memória *como duração*. Deleuze destaca o caráter da memória como um “movimento em construção” que, portanto, não busca uma origem, mas sim avalia os deslocamentos de um mapa a outro. Trata-se de uma visão cartográfica do pensamento e da memória em lugar de uma visão arqueológica que classifica eventos em uma perspectiva empírica. De acordo com o “senso comum” do tempo (*doxa*), a passagem do tempo suporia uma temporalidade linear e segmentar, de um sujeito num presente que rememora um passado e prevê um futuro. Dessa maneira, a temporalidade linear é dividida em passado, presente e futuro, sendo o passado distinto do que é presente, que é diverso do que é futuro. Essa imagem do tempo supõe uma *estaticidade* entre os três momentos, como se fossem três patamares diferentes.

Fiquemos atentos a alguns detalhes narrativos no texto de Ana Maria Gonçalves, utilizando os rastros do pensamento de Bergson, Proust e Deleuze para captarmos alguns detalhes narrativos que possam trapacear o olhar e o ouvido do leitor distraído no que tange

ao simbolismo do espelho na narrativa clássica, usualmente interpretada a partir do mito de Eco e Narciso. Como é sabido, de acordo com a tradição clássica literária acerca do espelho popularizada a partir do mito grego, notamos que o olhar do leitor ocidental sempre foi direcionado a ver e a entender a representação do espelho como objeto sinônimo de captação da vaidade. No entanto, compreendemos ser um exercício interessante, a partir da leitura de Derrida sobre o mesmo mito na perspectiva do tracejamento da fala de Narciso por Eco, riscarmos, no texto de Ana Maria Gonçalves, alguns vocábulos e expressões que nos remetam a tal mito, a fim de que possamos ecoá-los na *différance*.

Assim, no primeiro trecho rasurado – “*Quando abri os olhos não percebi de imediato que era minha imagem e a da Esméria....*”, notamos nas expressões grifadas as pequenas pistas que abrem a narrativa à *fala do impossível* produzida na escrita de Ana Maria Gonçalves, – construção ontológica blanchotiana na qual insistiremos por ora – a partir, no primeiro trecho, ou seja, da expressão “Quando abri...” a qual re-vela uma expectativa *a priori* pela pequena escrava em ver sua imagem e a da amiga, projetadas no espelho.

Já no segundo caso, a expressão “[...] *não percebi de imediato...*” sugere uma pequena temporalidade a partir da ideia de *duração* proposta por Deleuze, ecoando Proust e Bergson, sentida na expectativa da pequena escrava por contemplar seu próprio reflexo.

Embora a ideia de temporalidade representada pelas expressões “*Quando...*” e “*de imediato*” não façam ligação aparente com o presente, notamos que o fato de a escrava não se enxergar num só lance propõe uma certa demora no tempo, que é o tempo da percepção bergsoniana por excelência, em nosso entender, visto que a compreensão *tardia* do reflexo de sua imagem no espelho nos remete “a um modo sensorial de percepção que é da ordem do devir”, para retomar Bergson. Logo, se percebermos a passagem seguinte na qual a menina conta: “Só depois que *parei de prestar atenção* na menina de *olhos arregalados*, percebi pra que servia o espelho” notamos “o pensamento em contato com o próprio movimento”, como

proposto por Proust. Ora, as ações nas referidas passagens, apesar de ocorrerem no tempo aparentemente “passado”, – na perspectiva do relato histórico –, se considerarmos apenas os aspectos estruturais do romance no que tais aspectos o aproximam do romance clássico –; os perceptos da criança escrava entram em contato com seus “pequenos presentes” e não da história. Trata-se da presentificação na escrita de Ana Maria Gonçalves, do que os pensadores denominam “o passado no seu tempo puro”.

Não é por simples acaso que a criança admite no final da passagem ter “descoberto” para que servem os espelhos. Em nossa visão, portanto, a contemplação do cristalino pela criança, mais do que servir como recurso de recapitulação do passado a partir de um *flashback*, no qual a pequena escrava remoerá as lembranças de sua terra distante, para avaliá-las e, por conseguinte, tentar explicá-las –, serve acima de tudo a provocar-lhe um devir através dos *perceptos* experimentados via contemplação da imagem, que agora são apenas fragmentos.

Mas ao contrário do que verificamos nas passagens acima, notamos na página seguinte um trecho em que Kehinde, em suas experiências com o espelho, parece mais diretamente remeter suas memórias a um estado de reminiscência comum aos exilados, no qual retoma, como consolo a imagem da mãe:

Era muito diferente do que imaginava, e durante alguns dias me achei feia, como a sinhá sempre dizia que *todos os pretos eram*, e evitei chegar perto da sinhazinha [...] E assim foi até o dia em que comecei a me achar bonita também, pensando de um modo diferente e percebendo o quanto eu era parecida com minha mãe. O espelho passou a ser diversão e eu ficava longo tempo na frente dele, fazendo caretas e vendo a minha imagem repeti-las até o dia em que a sinhazinha viu e me chamou pra ir ao quarto dela. (GONÇALVES, 2012, p. 86).

Notamos novamente que a escrita da autora nos trapaceia os olhos, se “encarmos” o texto – como Derrida nos propões em *Memórias do cego* – para observarmos que, mais que

outra mera lembrança do passado esfacelado, a figura da mãe torna-se uma imagem ambivalente, já que, além de servir de modelo “ideal” para a aceitação por Kehinde de uma identidade positivada a seu próprio respeito, funciona simultaneamente como espécie de representação da África, a “grande mãe” de todos os pretos, “*feios*”, degredados por excelência.

Passemos agora a outros dois exemplos que em nossa análise são fundamentais para demonstrar a força viva de Kehinde diante de árdua trajetória como recurso narrativo criado por Ana Maria Gonçalves em seu intuito de inventar para o negro brasileiro uma espécie de epopéia. Trata-se de dois episódios nos quais as forças da personagem parecem ser desafiadas em seu limite, evocando a crueldade no texto literário gonçalviano. Referimo-nos aos episódios “Despedidas”, no Capítulo um, no qual Kehinde perde a irmã gêmea, Taiwo para a peste; e a “Mais um abiku”, no qual Banjokô, o primogênito de Kehinde, é morto acidentalmente em uma brincadeira com faca.

O primeiro episódio, “Despedidas”, é a culminação da travessia de vinda para o Brasil, após a narradora pintar um cenário de *terror* no fundo do porão do navio, a partir dos episódios “A morte” (GONÇALVES, 2012, p. 50) e “Desesperança” (GONÇALVES, 2012, p. 54).

No episódio “A morte”, Ana Maria Gonçalves cria um cenário fúnebre a partir de odores mórbidos para personificar a presença da morte, sempre à espreita, a rondar os corpos podres ou em estado de decomposição nos porões da assombrosa embarcação, trazendo ao texto um clima de terror reverso, no qual os espectros são os corpos agonizantes dos escravizados: “O calor forte de suor e de excrementos misturado ao cheiro da morte, não ainda o do corpo morto, mas da morte em si, faziam tudo ficar quieto, como se o ar ganhasse peso, fazendo pressão sobre nós. Já estávamos muito fracos, pois era o quarto dia sem comer”. (GONÇALVES, 2012, p. 51).

Assim, a escritora mineira conecta sua escrita às histórias clássicas de medo, – dando vazão a certa “crueldade artaudiana” – pela apresentação dos corpos suicidados e adoecidos pela peste, para em seguida rasurar tais aparições. A morte de Taiwo, feita no balanço de águas transtornadas pela tempestade, não se apresenta no ataque à criança de um só golpe. A morte fica à espreita e acontece num sussurro paulatino, onde a fome, em seguida a febre, a fraqueza, a doença, a dança com a mãe com os abikus, a separação do corpo de Taiwo do de Kehinde e o corpo da menina jogado ao mar, dançam uma valsa obscura no Silêncio, sem oferecer-lhe um par. Kehinde pressente a morte da irmã:

[...] Era como se o espírito se separasse do corpo e ficasse livre e solto, tanto da carne quanto do porão do navio. Eu olhava para a Taiwo e, de repente, a alma que partilhávamos se transportava imediatamente para Uidá, ou para Savalu, e brincávamos todos juntos, a Taiwo, eu, o Kokumo, a minha mãe e a minha avó. (GONÇALVES, 2012, p. 52).

Sente a morte se aproximar da embarcação:

Foi logo depois de uma noite terrível com o navio jogando de um lado para o outro, que a Taiwo começou a se separar de mim. [...] A Taiwo teve febre, e como muitos outros, falava coisas sem sentido, como se ainda estivéssemos em Savalu. Conversava com a minha mãe e com o Kokumo, cantava músicas de roda, dizia que estava feliz e surpresa por vê-los ali, pois achava que tinham morrido. (GONÇALVES, 2012, p. 54).

Para sentir a separação de seus corpos:

[...] tentei praticar com a Taiwo uma brincadeira, que fazíamos desde muito novas, nem sei quando. Qualquer uma de nós podia fechar os olhos e pensar um pensamento, qualquer um, e deixá-lo pela metade para que ele fosse completado pela outra. Ficávamos horas neste jogo silencioso, como se tivéssemos o poder de entrar no pensamento da outra e saber para onde estava indo. [...] Senti que a Taiwo



não estava mais dentro de mim, como se ela tivesse fechado os olhos naquelas horas em que, olhando por sobre os ombros da nossa mãe, que dançava, eu conseguia me ver dentro dos olhos dela. “Eu tentava sair de mim e não encontrava mais para onde ir, tentava encontrar a Taiwo e não conseguia. (GONÇALVES, 2012, p. 56).

E finalmente, a morte da irmã:

A minha avó me acordou no meio do sonho em que eu estava em uma canoa, remando pelos rios de Savalu, e me disse para segurar bem forte a mão da Taiwo. Entendi que era a hora de nos despedirmos, e a Taiwo estava tão fraca que nem respondeu ao meu toque, deixando a mão mole. A minha avó disse que não era para eu ficar triste, porque a Taiwo estava alegre em partir para se encontrar com pessoas que gostavam dela e a estavam esperando no Orum. Apertei mais forte ainda a mão dela, para que a sua parte na nossa alma não fosse embora e ficasse comigo. Era nisso que eu pensava, mas não sei se foi assim que aconteceu, como também não sei dizer se era essa a intenção da minha avó. (GONÇALVES, 2012, p. 60).

Retomando as considerações artaudianas do teatro à peste, em *O teatro e seu duplo* (1999), lembramos que o teatro, para o dramaturgo, como a peste, é feito de carnificina e, sendo assim, desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades, e se essas possibilidades e essas forças são negras, a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida, a qual não teria sido feita para “exaltações”. Através da peste, acredita Artaud, “um gigantesco abscesso, tanto moral quanto social, é vazado; e, assim como a peste, o teatro existe para vazar abscessos coletivamente” (1999, p. 29). Assim, o “teatro” de Ana Maria Gonçalves parece remeter de certa forma a duas modalidades de “imoralidade” que são, além do sistema escravocrata em si, e, sobretudo, a maneira desumana pela qual os africanos eram tratados durante a travessia, os quais, ainda que fossem inseridos forçosamente à categoria de escravos, eram também, de maneira mais cruel, submetidos à reificação, ou, ao apagamento de sua história, memória e identidade, ao que lindamente resistiam.

Por essa razão é que podemos atribuir *crueldade* à escrita gonçalviana no que a escritora mineira cria um “conto de terror” na perspectiva deleuziana ao *rostificar* a escravização dos negros a partir do que o filósofo denomina a *máquina da rostidade* que surge “nos meandros dos adormecimentos, de um estado crepuscular” para estratificar um rosto e depois desfazê-lo (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 37).

Chamamos “estado de adormecimento crepuscular”, neste estudo, o Silêncio da literatura brasileira em relação às omissões em relação ao protagonismo negro, sobretudo na literatura e na arte, espaços do quais o descendente de africano, sempre esteve ausente ou fora equivocadamente retratado. É como nos mostra Eduardo de Assis Duarte, em seu *Literatura e afrodescendência no Brasil* (2011), no qual o traça um breve panorama acerca do silêncio que se tem feito na literatura brasileira, na qual a produção dos afrodescendentes sempre sofreu impedimentos vários à sua divulgação. A começar pela própria materialização em livro, que, quando não ficou inédita, se perdeu nas prateleiras dos arquivos, circulando muitas vezes de forma restrita, em pequenas edições ou suportes alternativos. Além disso, continua Duarte, o apagamento deliberado dos vínculos autorais e, mesmo, textuais, com a etnicidade africana ou com os modos e condições de existência dos afro-brasileiros, em função do processo de miscigenação branqueadora que perpassa a trajetória dessa população, exerceu forte contribuição para esse apagamento.

Embora uma parte da crítica brasileira se oponha aos critérios étnicos ou identitários como forma de afirmação do escritor afrodescendente brasileiro, pelo falaciosa “crença” de que negros e brancos pertencem a “uma mesma cultura”, – o que na opinião do autor, omite a importância de se demarcar critérios como raça, etnia ou mesmo gênero –, contribui para a ausência de uma história ou mesmo de um *corpus* estabelecido e consolidado para a literatura afro-brasileira, tanto no passado quanto no presente, em virtude do número ainda insuficiente de estudos e pesquisas a respeito, apesar do crescente esforço nessa direção. A inexistência de

uma recepção crítica volumosa e atualizada, bem como de debates regulares nos fóruns específicos da área de Letras, decorre desses fatores e também da ausência da disciplina Literatura Afro-brasileira nos currículos de graduação e pós-graduação da maioria dos cursos de Letras instalados no Brasil. Como consequência, mantém-se intacta a cortina de silêncio que leva ao desconhecimento público e vitima a maior parte dos escritores em questão.

Maria Nazareth Fonseca (2000) ressalta ainda que nesse “esquecimento”, mesmo publicações como os *Cadernos negros*, que já possuem uma tradição de divulgar a produção literária dos afro-brasileiros com certa periodicidade, ficam fora do mercado editorial, assim como as antologias, folhetos e jornais ligados ao Movimento Negro. Com isso, permanece intacto o processo de obliteração que deixa no limbo de nossa história literária a prosa e a poesia de inúmeros autores afro-brasileiros do passado, conclui Nazaré.

Finalmente, Duarte (2011) atesta, como positiva, a postura revisionista surgida a partir dos anos 1980, oriundas do Movimento Negro Unificado (MNU), tais como o Quilombhoje, no qual destaca-se os trabalhos de Moema Parente Augel, Zilá Bernd, Maria Nazareth Soares Fonseca, Domício Proença Filho, Oliveira Silveira, Oswaldo de Camargo, Luiza Lobo, Leda Martins e de membros do movimento negro, que, ao lado de brasilianistas contemporâneos, como David Brookshaw, dedicam-se ao resgate da escrita dos afrodescendentes. Além destes, merece destaque também a precedência de trabalhos como os de Sílvio Romero, Arthur Ramos, Gilberto Freyre, Henrique L. Alves e Edison Carneiro. A eles se juntam Roger Bastide, Raymond Sayers e Gregory Rabassa que, embora partindo de perspectivas e métodos distintos, debruçaram-se, ao longo do século XX, sobre essa produção.

Isso para não mencionar o campo das artes no qual o conservadorismo estético propugna a existência de uma arte sem adjetivos, portadora de uma essência do belo concebida universalmente. Sob esse prisma, reforça Duarte (2011), vigoram os preceitos da arte pura, elevada e jamais contaminada pelas contingências ou pulsões da história. Uma arte

cuja finalidade é não ter um fim para além de si mesmo, – como bem a define o idealismo kantiano. Todavia, no alvorecer do novo milênio, Duarte considera importante indagarmos a quem serve esse essencialismo, visto que na ótica do autor, ele pode estar ainda comprometido com o absolutismo de um pensamento que, por séculos, impôs outras essências tidas também como sublimes e absolutas, com a finalidade básica de perpetuar hierarquias e naturalizar a exclusão. Aos olhos de Duarte, a ideologia do purismo estético, ela sim, faz o jogo do preconceito, à medida que transforma em tabu as representações vinculadas às especificidades de gênero ou etnia e as exclui sumariamente da “verdadeira arte”, porque “maculadas” pela contingência histórica. Esse purismo é, no fundo, um discurso repressor, que cala a voz dissonante desqualificando-a enquanto objeto artístico. É o caso de se indagar qual valor concede sustentação a valores estéticos enrijecidos por séculos de colonização ocidental. E não será difícil vislumbrar, nesse quadro, o mesmo eurocentrismo que um dia levou Hegel a deixar a África fora do Espírito e da História Universal. Do outro lado do espectro crítico, ao contrário, vigora o olhar descentrado, que se fundamenta não apenas na pluralidade e na relatividade dos valores estéticos, aliás, como já defendiam as vanguardas históricas do início do século XX.

Retomemos ao episódio da morte de Banjokô no subcapítulo “Mais um *abiku*” localizado no capítulo sete, na página 465, quando Kehinde, já adulta e independente, toma conhecimento da morte do filho, por uma brincadeira com uma faca:

Os muçurumins tinham chegado havia menos de um mês, e foi o Mussé quem entrou em casa com o Banjokô nos braços. Ele não teve culpa, mas acho que o instinto materno já tinha me avisado que seria portador de más notícias, por causa da antipatia inicial. Eu estava ajudando a Malena e *ouvi vozes de crianças cantando e festejando*, e na hora soube que era para o seu irmão, principalmente quando reconheci a voz do Kokumo. Depois de tanto tempo, era uma voz da qual eu nem sabia ser capaz de lembrar, mas a reconheci como se tivesse ouvido o Kokumo conversar comigo, ainda naquele dia. Parei o que estava fazendo; a Malena

perguntou o que tinha acontecido e acho que repeti duas ou três vezes as palavras “meu filho.” Ela achou que eu falava de você e disse que tinha subido para o quarto com a Esméria, pois sempre dormiam um pouco depois do almoço. *Eu disse que não estava falando de você*, mas do Banjokô, que tinha voltado para o *Orum*. (GONÇALVES, 2012, p. 466, grifos nossos).

O que nos chama atenção nessa passagem, além obviamente da perda do filho por Kehinde, retomando nossa discussão acerca “crueldade” como recurso poético utilizado por Ana Maria Gonçalves, é o fato de a escritora mineira novamente fazer uso de uma fala neutra para introduzir uma linguagem impessoal no texto. A começar pela numeração do capítulo – Capítulo sete – notamos a presença da mítica envolvendo o mesmo número 7, cujas implicações perpassam desde o período de fecundação feminina (“A mulher tem todos os meses um período de 14 dias (dobro de 7), em que pode ser fecundada, e outros 14 (dobro de 7) em que é estéril.”), como do nascimento de uma criança, como cita o site místico de Umbanda e Candomblé:

1. Até 7 horas depois de nascido não se tem certeza ainda se o novo ser é apto para a vida; 2. Aos 14 dias (dobro de 7) os olhos da criatura podem seguir a luz; 3. Aos 21 dias (triplo de 7) volta a cabeça, impelido pela curiosidade; 4. Aos 7 meses saem-lhe os primeiros dentes; 5. Aos 14 meses (dobro de 7) exprime seus pensamentos por meio da voz e do gesto (fala e anda); 6. Aos 21 meses (3 x 7) tem mais precisão na expressão de seus pensamentos e gestos; 7. Aos 7 anos rompe-lhes a segunda dentição e desaparece o TIMO, glândula encontrada no pescoço, abaixo da epiglote, permitindo assim total solidificação do corpo astral (MUKUTU-TOBO) ao corpo físico (MUKUTU-MOKUN), aumentando em consequência o processo de desenvolvimento da mente instintiva (LONAN OKU). (OYAMATAMBA, 2016, não paginado).

Além desse aspecto, notamos que a passagem do abiku para o *Orum*, a utilização pela autora do pronome “você” (grifado no referido exemplo) como recurso narrativo da *fala impessoal* a partir da metade do livro. Kehinde, narradora, procura criar um diálogo *no fora*

da narrativa com seu filho desaparecido, – ao que se acredita ser o poeta Luiz Gama –, o qual, tendo nascido livre, teria sido vendido como escravo aos 10 anos de idade pelo pai, um português alcoólatra e viciado em jogos para pagar dívidas, com quem Kehinde havia se casado. No entanto, o exercício narrativo de Ana Maria Gonçalves se torna instigante exatamente na medida em que o “real” e a ficção se mesclam, criando a fala em terceira pessoa, retomando Blanchot, visto que ao leitor escapa a certeza. O uso do pronome de tratamento “você” pela narradora pode se referir ao filho desaparecido de Kehinde ou se o pronome de tratamento em questão se refere ao próprio leitor, que nesse caso participa da narrativa ao ser personificado como uma possibilidade de ser o filho perdido de Kehinde. É óbvio que se pensarmos essa questão numa visão cronológica, seria inviável que um leitor contemporâneo pudesse exercer a função de Luiz Gama na história de Ana Maria Gonçalves. Entretanto, se dialogar com o *fora* é criar uma linguagem do improvável, porque não acreditarmos que Luiza Mahin nos fala a partir da voz da autora?

Passemos agora à nossa Terceira Conexão para que possamos verificar em Pepetela, de que maneira o escravo mudo cria o Silêncio em sua narrativa a partir de Subjetivações no fora da narrativa.

#### 4 CONEXÃO TERCEIRA: SUBJETIVAÇÕES NA FALA POÉTICA DO ESCRAVO MUDO EM PEPETELA

O medo de amar é não arriscar  
Esperando que façam por nós  
O que é nosso dever: recusar o poder.  
Beto Guedes

Continuando nosso diálogo com o pensamento do *fora* em Blanchot, Foucault e Deleuze para que possamos seguir com nossa análise no campo do pensamento do *Delírio*, agora verificando a escrita do africano Pepetela, notamos que, se pensarmos a literatura de Pepetela como *máquina de guerra*, na acepção de Deleuze e Guattari, em *O anti-Édipo* (2010) e *Mil platôs* volume 1 (2012), veremos aí um caminho adverso ao de Ana Maria Gonçalves, visto que o escritor angolano teve de fato na guerra, uma de suas grandes motivações para a escrita. A isso não corresponde dizer que seja condição para um escritor participar de um conflito armado, para que sua literatura seja considerada “máquina de guerra”. No entanto, não podemos ignorar que as literaturas africanas emergem do envolvimento de seus autores / atores na libertação das colônias, o que tem implicação direta nas experiências desses autores com a guerrilha e cujas letras, além de serem produzidas justamente como forma de rompimento com o modelo romanescos da metrópole, buscavam levantar os ânimos e a força das populações de seus países para que estas mesmas pegassem também em armas para concretizar a luta. No entanto, um dos grandes equívocos cometidos pela crítica literária ocidental sobre as literaturas africanas, num primeiro momento, talvez tenha sido o de fazer acreditar que os textos surgidos nos períodos anteriores ou posteriores às diversas independências guardavam um caráter meramente nacionalista e, portanto, ideológico, ignorando a existência de um projeto estético dessas mesmas produções.

Em sua obra *Cultura e imperialismo* (1995), Edward Said derruba tal concepção errônea e atenta para o fato de que ambos os projetos ideológicos e estéticos dos “autênticos” autores africanos (para excluirmos as narrativas de viagens escritas por portugueses), sempre estiveram presentes na gênese da formação literária de qualquer país, visto que seria improvável a qualquer homem, ignorar os processos históricos ao qual está submetido em sua época, no momento em que produz sua literatura. Assim, diria o autor:

Não creio que os escritores sejam mecanicamente determinados pela ideologia, pela classe ou pela história econômica, mas acho que estão profundamente ligados à história de duas sociedades, moldando e moldados por essa história e suas experiências sócias em diferentes graus. A cultura e suas formas estéticas derivam da experiência histórica [...]” (SAID, 1995, p. 23).

Embora não seja nossa finalidade estabelecer uma análise do romance *A gloriosa família*, de Pepetela, tendo por horizonte os aspectos biográficos do autor, uma vez que nossa perspectiva, em direção contrária, preconiza a morte do autor como potencializador da linguagem no texto literário, no caso do escritor angolano, algumas observações acerca de sua biografia não podem ser ignoradas, visto que o próprio autor exerceu importante protagonismo como comandante do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) nos processos de independência de seu país do julgo português. O próprio pseudônimo autoral, Pepetela, seu nome de guerrilheiro, está de certa forma colado à figura do escritor, que, nascido Artur Carlos Maurício dos Santos, em 1941, em Benguela, Angola, foi também um dos responsáveis pela criação da imprensa em seu país. A isso não corresponde dizer que o texto *A gloriosa família*, a ser analisado, tenha relação direta com as batalhas enfrentadas pelo autor, embora seu ativismo na luta pela independência de Angola, certamente tenha sido motivo de inspiração para criar no texto uma *ausência* de si próprio, privilegiando a voz de um escravo. Isso faz com que esta *ausência* autoral em Pepetela, na perspectiva blanchotiana,



nos pareça um recurso bastante eficaz por parte do autor, para fazer funcionar a oralidade no texto, criando um narrar do *impossível* que traz a presença do Outro pela utilização da terceira pessoa. Esse Outro, lembramos, não é, de nenhuma forma, uma outra pessoa, terceira pessoa do singular no sentido estrutural convencional da narrativa. O outro na perspectiva blanchotiana não é necessariamente uma voz presente, mas aquilo que emerge no texto e que atua no espaço do fora da narrativa. Em Pepetela, assim como em Ana Maria Gonçalves, acreditamos que esse outro se presentifica a partir dos mistérios e dos enigmas enunciados no texto a partir da oralidade, mistérios estes que não podem ser explicados nem pela ciência e nem pela história, mas sobre os quais o escravo demonstra amplo conhecimento.

Assim, pedimos primeiramente licença ao nosso leitor para apresentarmos um sucinto resumo da obra em questão a ser analisada, – *A gloriosa família* – para que possamos dar seguimento ao nosso passeio esquivo.

O romance *A gloriosa família* foi publicado em 1997 e descreve a vida cotidiana de Baltazar Van Dum, um holandês católico residente em Luanda desde 1616. No livro, um relato longo de 406 páginas, Pepetela relê um episódio da história angolana, mais precisamente os sete anos (de 1642 a 1648) em que os holandeses, estabelecidos com a Companhia das Índias Ocidentais, realizaram um enorme tráfico de escravos, de Luanda para o Brasil, principalmente. Daí o subtítulo “O tempo dos flamengos”, numa alusão ao período em que os "mafulos" – nome com que os holandeses eram conhecidos em Angola – dominaram boa parte da região.

Ao longo de doze capítulos, são mostradas as transformações que, durante sete anos, vai sofrendo o protagonista e todos os que o rodeiam, a começar pelos membros da sua extensa família mestiça. O romance é concluído com a chamada Restauração de Angola, a reconquista de Luanda por Salvador Correia de Sá e Benevides e a consequente expulsão dos

holandeses, que não inclui Van Dum, o qual permanece na cidade dedicando-se ao seu negócio de sempre, o tráfico de escravos para o Brasil.

Quanto à trama em seu sentido clássico, a gloriosa família que aparece na narrativa é constituída por Baltazar Van Dum e seus onze filhos (três dos quais são resultado de sua união com escravas), podendo também ser lida como a sociedade angolana como um todo, da qual a família retratada é apenas um embrião. Mas o que capta nossa atenção no romance é obviamente o narrador, um escravo mudo, analfabeto e sem nome, elemento mais intrigante na obra em nossa ótica, cuja função é a de seguir o patrão, Baltazar Van Dum, a todos os lugares. Sua posição de errante na narrativa lhe permite ver e ouvir tudo aquilo que será matéria de suas descrições, utilizadas como forma de rejeitar o discurso da História e ao mesmo tempo, criar uma voz para o angolano “autêntico”, representado pela figura do escravo, a partir da produção do Silêncio na narrativa.

Não será nossa tarefa, no entanto estabelecer um extenso estudo comparativo entre os fatos históricos questionados pelo escravo em detrimento da fala autoritária da História angolana, por considerarmos tal exercício demasiado fatigante, bem como desmotivante para os nossos propósitos. Interessa-nos captar através da voz muda do escravo, a astúcia criativa do escritor angolano a partir da ironia e da oralidade, no que tais recursos narrativos subvertem a figura do narrador canônico, cujo ego autoral é privilegiado, assim como a palavra escrita, escolarizada, academicizada e *psicologizada*. Queremos, ao contrário, investigar no texto de Pepetela alguns dos elementos da oralidade utilizados pelo autor, os quais, nas páginas de *A gloriosa família*, servem a presentificar em Pepetela a *morte do autor*, a qual tem na *oratura* sua mais marcante ferramenta criadora de uma “escrita de Crueldade”.

Voltando à questão da utilização do texto literário como *máquina de guerra*, a partir da concepção deleuzo-guattariana, e do poeta e escritor angolano Manuel Rui Monteiro, em seu texto “Eu e o outro: o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto”

(1985) –, verifiquemos alguns exemplos nos quais tal recurso filosófico-literário se faz presente de maneira bastante significativa:

E agora o meu texto se ele trouxe a escrita? O meu texto tem que se manter assim oraturizado e oraturizante. Se eu perco a cosmicidade do rito perco a luta. Ah! Não tinha reparado. Afinal isto é uma luta. E eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade. Se o fizer deixo de ser eu e fico outro, aliás como o outro quer. Então vou preservar o meu texto, engrossá-lo mais ainda de cantos guerreiros. Mas a escrita? A escrita. Finalmente apodero-me dela. E agora? Vou passar o meu texto oral para a escrita? Não. É que a partir do movimento em que eu o transferir para o espaço da folha branca, ele quase morre. Não tem árvores. Não tem ritual. Não tem as crianças sentadas segundo o quadro comunitário estabelecido. Não tem som. Não tem dança. Não tem braços. Não tem olhos. Não tem bocas. O texto são bocas negras na escrita quase redundam num mutismo sobre a folha branca. O texto oral tem vezes que só pode ser falado por alguns de nós. E há palavras que só alguns de nós podem ouvir. No texto escrito posso liquidar este código aglutinador. Outra arma secreta para combater o outro e impedir que ele me descodifique para depois me destruir. (MONTEIRO, 1985, não paginado).

Uma palavra citada no trecho de Manuel Rui capta nossa atenção se retomarmos o pensamento de rizoma deleuzo-guattariano acerca da desconstrução da “identidade”. É o aparecimento do próprio vocábulo “identidade”, termo impraticável na ontologia do pensamento de rizoma cunhado por Deleuze e Guattari, o qual precisa ser imediatamente riscado em nossa análise.

Primeiramente, é necessário que entendamos o caráter plural que o termo “identidade” carrega, quando tratamos de identidades africanas, sobretudo no que diz respeito à filosofia Ubuntu cuja ontologia verificamos na ótica do filósofo congolês Jean Bosco Kakozi Kashindi, em entrevista especial originalmente publicada pelo Instituto Humanitas Unisinos, com o título “Metafísicas africanas: eu sou porque nós somos”, da qual resumimos as principais ideias.

Assim, o filósofo congolês Jean Bosco Kakozi Kashindi define a filosofia africana bantu como um pensamento crítico, nascido no final da primeira metade do século passado, cuja principal incumbência era negar os pressupostos hegelianos amplamente difundidos no ocidente, de que os homens e as mulheres que viviam no sul do Saara não tinham nenhum sistema filosófico e, pior ainda, não seriam capazes de filosofar. Foi o missionário franciscano belga Placide Tempels quem, paradoxalmente, inaugurou oficialmente essa crítica. Em seu livro *La philosophie bantoue* (1945), publicado primeiro em holandês, em 1944, e traduzido, um ano mais tarde, para o francês, demonstrou metódica e comparativamente que os bantu tinham uma filosofia como os europeus, mas diferente. Baseando-se em sua experiência de campo como missionário católico (viveu 28 anos no antigo Congo Belga, hoje República Democrática do Congo, na região dos baluba, no centro e sudeste desse país), pode demonstrar que os bantu tinham uma ontologia, uma metafísica, uma epistemologia, uma psicologia, uma ética e uma religião baseadas na concepção do ser como força, a qual concorre sempre para procurar a vida. Tempels observou que os bantu se relacionavam com outros seres, animados ou inanimados, com vistas a fortalecer sua vida ou diminuir a força vital de um inimigo, diferindo sua ontologia da ontologia clássica ocidental que privilegia o ser enquanto ser. Para os bantu, o ser é força, ou força vital, já que “força” e “vida” estão intrinsecamente relacionadas. Assim, o ser é sempre concretamente dinâmico; expressa-se como força, a mesma que é a exteriorização da energia e, portanto, está sempre em relação ativa com a vida para aumentá-la e, às vezes, diminuí-la. Embora tenha havido muitas críticas ao pensamento de Tempels por algumas correntes filosóficas posteriores, tais como as correntes ontológicas chamadas “etnofilosofia” e o “tempelsianismo”, entre outras, o trabalho de Tempels influenciou e propulsou todos os trabalhos que se seguiram.

Portanto, a filosofia africana bantu seria uma reflexão crítica reivindicativa de um tributo eminentemente humano, a razão, entendida a partir de uma ontologia diferente, uma

ética diferente, de uma metafísica que infere uma racionalidade diferente da ocidental. Portanto, a filosofia bantu reivindica uma racionalidade diferente, isto é, uma cosmovisão adversa na qual o mundo é visto e experimentado de uma maneira diferente, já que nessa ontologia, o africano assume-se simplesmente como humano e, por conseguinte, posiciona-se na existência. Mas como seria o “outro” visto pela ótica de tal ontologia?

Retomando o aforismo xhosa onde encontramos a expressão: *Ubuntu ungamuntu ngabanye abantu* ou seu equivalente em zulu: *Umntu ngumuntu ngabantu* (a pessoa é ou torna-se pessoa no meio de ou através de outras pessoas), Jean Bosco Kakozi Kashindi aponta que o Ubuntu, considerado como “humanismo africano”, “ética africana” ou “filosofia africana” por antonomásia, tem seus fundamentos nas vivências comunitaristas das pessoas, ou seja, na alteridade. Então, a partir dessa concepção humanista, a relação com o outro torna-se ontológica, epistemológica, social e politicamente falando, necessária, vital, visto que sem o outro, não existe a possibilidade da humanidade, do conhecimento da vida; com o outro, ao contrário, postula-se o humano e outros valores como a solidariedade afetiva, calorosa, a responsabilidade e liberta-se dos ídolos da morte que são o egoísmo, a marginalização social, o racismo, entre outros.

Na conceitualização que Ramose (2002) faz do Ubuntu, o termo oriundo do bantu é entendido como *humaness* ou *humanity* (humanidade), em vez de *humanism* (humanismo). A matriz conceitual que esse autor estabelece entre ambos os termos é de suma importância para a questão da identidade. Para esse autor, *humaness* é uma interpretação melhor do conceito de Ubuntu do que *humanism*, pois sugere tanto uma condição de ser, como um estado de devir, de abertura ou de incessante desenvolvimento do ser. Dessa maneira, *humaness* opõe-se a qualquer “-ism”, incluindo o *humanism*, uma vez que esse “-ism” tende a sugerir uma condição de finalidade, um fechamento ou uma espécie de algo absoluto, incapaz de ou resistente a qualquer movimento. Então *humaness* evoca a ideia de humanidade como

atividade, ou seja, como um processo aberto, uma humanidade que está sendo. As identidades, nessa perspectiva, não são vistas como algo acabado, mas como algo que está sempre em processo, em produção, algo que segue sendo, se aproximarmos tal concepção ao que chamamos *sujeito escravo de produção*. Vendo-o assim, as identidades devem viver em uma tensão dialética entre a “exclusão” dos outros e a inclusão dos mesmos em um “nós”. A exclusão não deve ser entendida como negação dos outros (não estamos no “eu sou porque tu não és”), mas como uma diferenciação ou distinção dentro do “nós”. Trata-se de uma perspectiva ontológica, epistemológica e fenomenológica a qual supõe um “reunir diferenciando”.

É na ótica desse “reunir diferenciado” que retomamos o texto de Pepetela, visto que em nossa concepção é de fato impossível ouvir a voz do escravo mudo, senão via um rompimento ousado da figura do escravizado como antagônica ao *ser do ser* na acepção cartesiana. Ora, a voz do escravo só pode ser ouvida na medida em que essa se transforma na narrativa como uma força que concorre para procurar vida, formando um ser dinâmico que é formado pela exteriorização de sua energia. E o que seria essa exteriorização da energia senão a criação no corpo escravo de *Corpos sem Órgãos* os quais permitem que o mesmo seja tomado por esse sentimento de *humaness* presente na ontologia bantu, que é um estado de devir, de abertura, de desenvolvimento do ser, sempre em processo de produção?

Vejamos num primeiro exemplo em *A gloriosa família* no qual o escravo mudo nos fala de sua gênese, que tem raízes “nobres”, as quais já servem na narrativa como um primeiro *riso* do escravo no que tange ao caráter mestiço formador do povo angolano.

Baltazar estava no começo de suas actividades comerciais, tendo antes dedicado o esforço na área da agricultura, fazendo a plantação de mandioca e legumes no Bengo. Em duas ou três excursões tinha conseguido algumas peças, que é o que nós somos de facto, que vendeu em Luanda por bom preço. Mas era negócio pequeno, pois se tratava de quantidades irrisórias. Arquitectou um plano ambicioso e

arriscado. Jinga fazia a guerra aos portugueses, como ainda faz. Os portugueses dizem ela é canibal, uma víbora em que se não pode confiar, mas *eu tenho outra versão*. Aliás, ainda não vi inimigo desconsiderado demônio. *Passemos*. Os pumbeiros que conseguiram penetrar no território de Jinga e negociar escravos *conseguiram-nos mais baratos*, pois as chefias do interior recuado exigiam menos missangas, sal ou panos, em troca. Mas os portugueses se arriscaram a ser atacados por serem inimigos. Baltazar deu uma volta, aparecendo pelo norte no território da soberana, dizendo que era mafulo e vindo directamente do Pinda, no reino do Kongo. Já nessa altura tinha chegado a notícia que os mafulos eram inimigos dos portugueses e dos espanhóis. Jinga se deixou enganar Fizeram negócio e em termos ainda mais favoráveis, pois a rainha queria mostrar como eram bem-vindos todos os que se opunham aos portugueses. E para mostrar isso me deu de presente a Baltazar Van Dum, eu, uma de suas propriedades mais preciosas, filho de uma escrava lunda, é certo, mas também de missionário napolitano, louco pelo mato e pelas negras, que ela mandou matar, dizem sem prova nenhuma, talvez por me ter gerado, pois provocou o grande escândalo na corte um padre que dizia uma coisa e fazia outra. Meu pobre pai não foi o primeiro, e provavelmente não será o último a acreditar nas conversas de taberna onde a vida alheia é escalpelizada. (PEPETELA, 1999, p. 23-24, grifos nossos).

Notamos na fala do escravo a primeira desconstrução do discurso oficial da história se pensar nos relatos de Antonio Oliveira Cardonega – militar e historiador português –, em sua *História geral das guerras angolanas* (1680), nos quais Pepetela primordialmente se baseou para escrever *A gloriosa família* e que, ao mesmo tempo, são suspensos pelo escritor angolano para dar vazão à voz do cativo. Se observarmos de perto a fala / pensamento do escravo em relação à visão dos portugueses acerca da Rainha Jinga, “a incapturável”, figura histórica e ao mesmo tempo folclórica em Angola – “Os portugueses dizem ela é canibal, uma víbora em que se não pode confiar, mas *eu tenho outra versão*” – notamos que o escravo apresenta sua voz como “mais confiável” que os relatos históricos oficiais. Assim inicia-se no texto pepeteliano um jogo de *trapaças*, na acepção derridiana de *Memórias de cego*, obra cujo *insight* é aquele que diz que, segundo o pesquisador Rafael Antonio Blanco, em “A origem do traço em *Memórias de cego* de Jacques Derrida” –, para ver ou escrever não é necessário, de

fato, o sentido da visão. Derrida se propõe a repensar o âmbito do visual e atesta que, no desenho ou no discurso há autor um cego, que produz algo sem “acessar” um horizonte visual para depois, dotado das imagens captadas, tracejar. Em vez de advogar por uma teoria monocular da visão, Derrida a situa num âmbito complexo e ambíguo. Tudo se passa na *entre-vista*, ora um momento de revelação e luzes de soslaio, ora um momento de cegueira e escuridão total. (BLANCO, 2011, não paginado).

Assim, retomando Derrida, notamos a primeira *trapaça* do olhar no discurso histórico angolano acerca do colonizado em Pepetela, a partir da aparente modelação da estruturação do romance nos moldes canônicos, nos quais os capítulos, a trama, as falas, o cenário e os eventos, enfim, parecem inocentemente bem formatados.

No entanto, se aproximarmos o olhar do texto pepeteliano para ouvir-lhe os ruídos, percebemos a subversão feita pelo angolano da forma romanesca canônica via a apresentação de um escravo mudo enquanto narrador, ou, como “sujeito”, ou, como um “não sujeito” que “fala”, ainda que através do Silêncio. Pepetela, no entanto, embora ecoe o modelo romanesco ocidental, cria um narrador sem rosto, que cria subjetivações em lugar de apresentar sua subjetividade, visto que não trata dos assuntos de forma pessoal, numa visão egocêntrica do mundo. Assim, em lugar de receber um nome, ascendência nobre, caracterização física e psíquica, o escravo se presentifica no romance pepeteliano pela não voz, pelo não nome, pelo não-rosto dissimulados na *entre-visão*. Entretanto, em lugar de conferir ao cativo uma voz *gritada* reveladora de outras “verdades” que venham a suprimir os relatos oficiais da história angolana riscados pelo escravo, percebemos o rebaixamento desses mesmos relatos a “conversas de taberna”, numa atitude bastante ousada por parte do narrador, como notamos na passagem abaixo:

E para mostrar isso me deu de presente a Baltazar Van Dum, eu, uma de suas propriedades mais preciosas, filho de uma escrava lunda, é certo, mas também de



missionário napolitano, louco pelo mato e pelas negras, que ela mandou matar, dizem sem prova nenhuma, talvez por me ter gerado, pois provocou o grande escândalo na corte, um padre que dizia uma coisa e fazia outra. Meu pobre pai não foi o primeiro, e provavelmente não será o último a acreditar nas conversas de taberna onde a vida alheia é escalpelizada. (PEPETELA, 1999, p. 23-24).

Assim, percebemos na fala do escravo um certo ritmo frenético que se contrapõe ao ritmo alongado das descrições realistas no romance clássico ocidental. Aqui, é como se o escravo tivesse pressa para contar o fato, que não pode perder de vista o movimento da história. Daí o escravo enumerar uma série de eventos em um só pensamento sem lhe fazer pausas, já que precisa acompanhar o seu dono. A *oraturização* do texto pepeteliano logo, sacode as estruturas da narrativa para apresentar- nos o Silêncio revelado através do neutro da fala, na acepção blanchotiana, – que é o indizível da história –, para fazer da narrativa uma história “viva”, que “mina a arma do inimigo”, como nos fala Manuel Rui Monteiro:

Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha branca? Saltando pura e simplesmente da fala para a escrita e submetendo-me ao rigor do código que a escrita já comporta? Isso não. No texto oral já disse: não toco e não o deixo minar pela escrita, arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento de escrita um texto escrito meu, da minha identidade. Os personagens do meu texto têm de se movimentar como no outro texto inicial. Têm de cantar. Dançar. Em suma temos de ser nós. ‘Nós mesmos’. Assim reforço a identidade com a literatura. [...] O mundo não sou eu só. O mundo somos nós e os outros. E quando a minha literatura transborda a minha identidade é arma de luta e deve ser ação de interferir no mundo total para que se conquiste então o mundo universal. Escrever então é viver. Escrever assim é lutar. (1985, não paginado).

Como verificamos na citação, o poeta Manuel Rui, assim como Deleuze e Guattari, concebe a inserção do texto oral no texto escrito como “máquina de guerra”. Se retomarmos a concepção deleuzo-guattariana acerca da expressão “máquina de guerra” a qual nada tem a

ver com o senso comum dado aos termos “máquina” e “guerra”, notamos que o termo rasurado pelos pensadores franceses não faz relação ao aparato militar que um Estado, reino ou império é capaz de construir para fazer guerra contra seus inimigos internos ou externos. A *máquina de guerra* deleuzo-guattariana, ao contrario, é sempre *exterior* às diversas formas de Estado surgidas ao longo da história. As máquinas de guerra do Estado, a rigor, seriam manifestações de outro paradigma, – o aparelho de Estado, com o qual a *máquina de guerra* na acepção deleuzo-guattariana manteria uma relação de oposição, de permanente tensão, concorrência, com atração mútua, porém sem complementaridade.

Mas, então, a quem essa ação guerreira estaria real e diretamente associada? Para compreender a *máquina de guerra* deleuzo-guattariana é preciso falar de nomadismo, pois que “a máquina de guerra é invenção dos nômades”, segundo os pensadores atestam no primeiro volume de *Mil platôs* (1995). As *máquinas de guerra* se relacionam com questões da exterioridade da máquina de guerra com relação a formas políticas, socioculturais ou epistemológicas do aparelho de Estado. Para Deleuze e Guattari, as ciências oficiais possuiriam seu estatuto bem definido, funcionando em proveito do Estado, de quem obtém respaldo. Seu modo de formalização se apresentaria a partir de aspectos tais como uma visão da realidade como um “sólido”, podendo mesmo ser definida como uma teoria dos sólidos; a partir da constituição de modelos estáveis, homogêneos, eternos, sempre à cata de invariantes. Assim, a máquina estatal faz da realidade algo de plenamente mensurável, pressupondo um espaço linear, fechado, em que vamos de retas a paralelas – espaço estriado (métrico), em que a mensuração prepara para uma ocupação sedentária. Logo, nesse modelo teoremático de ciência, isto é, baseado numa racionalidade pressuposta, para a qual os problemas não passam de obstáculos a serem superados rumo ao elemento essencial.

Em contrapartida, os nômades praticam ciência de uma maneira que supõe outra concepção, excêntrica, mais próxima do que denominamos artes. Seu modo de formalização é

vago, fazendo sempre oposição ao modelo. Assim, as *máquinas de guerra* por oposição do aparelho de Estado, perpassam uma visão de realidade como fluxos, ensejando um modelo hidráulico. Logo, sua matéria seria heterogênea, sem forma preestabelecida, o que implicaria num modelo turbilhonar, que opera no espaço visto como liso (topológico), que se delinea em função da distribuição de fluxos. Este se constituiria como um modelo problemático, no qual pensar é problematizar sem que a razão nada possua de direito. Portanto, enquanto o aparelho de Estado limita o elemento-problema para subordiná-lo a um teorema com suas proposições demonstráveis, a máquina de guerra seria o paradigma da *experimentação* que gera um tipo de conhecimento “afetivo”, no sentido em que as figuras que daí emergem só têm valor em função do que as afeta. Cada figura designaria, portanto, um acontecimento e não uma essência que se opõe ao modelo epistemológico.

Mas qual a relação das *máquinas de guerra* com a escrita gonçálviana ou pepeteliana, na acepção do senso comum da máquina de guerra? A questão é que consideramos obras, como *Um defeito de cor* e *A gloriosa família*, como uma espécie de arma de combate ao que os autores franceses denominam o “livro raiz” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 19), o qual se baseia numa reflexão do Uno. “Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer”, dizem Deleuze e Guattari. O livro possui um *corpo sem órgãos* que foge à quantificação da escrita. Os livros para o autor não tem objeto nem sujeito, mas seguem o que ambos denominam o princípio de cartografia e de decalcomania, no qual um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo, ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de uma estrutura profunda. Do eixo genético dizemos que eles são antes de tudo princípios de *decalque*, reproduzíveis ao infinito. Toda lógica da árvore é uma lógica do decalque e da reprodução. O rizoma é uma antigenealogia, Fazer o mapa, não o decalque. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói, ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima

sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é coletável em todas as suas dimensões e, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, se preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Uma característica do rizoma talvez seja a de ter múltiplas entradas. A esquizoanálise, portanto, recusa toda ideia de fatalidade decalcada, seja qual for o nome que se lhe dê. Um mapa não comporta fenômenos de redundância que já não são. O decalque já traduziu o mapa em imagem, já transformou o rizoma em raízes, radículas. Organizou estabilizou, neutralizou as multiplicidades segundo eixos de significância e de subjetivação que são os seus.

Vejamos agora outro exemplo em *A gloriosa família* no qual a fuga à narrativa decalque é perfeitamente ilustrada, na busca do autor para a criação da voz do escravo pelo silenciamento da fala histórica em detrimento de uma escrita cartográfica. Trata-se da evocação da linguagem do obscuro por Pepetela que traz à cena o impossível da linguagem, – retomando Blanchot –, a partir da passagem do escravo e de seu dono ao cair da noite, pela lagoa do Kinaxixi:

Passamos pela lagoa. Sempre desassossegado, não só por causa dos leões, mas porque havia espíritos seculares, em cima das árvores e porque nas águas, apesar de escassas, corriam imprevisíveis kiandas, me contentei a olhar de lado e a colar-me ao meu dono, todo animado por ter safado a cabeça, a cantarolar marchas militares da sua terra. Claro que à superfície da lagoa havia luzes e fosforescências estranhas, e as hastes finas dos papiros se inclinavam em posições anormais, como sopradas por ventos fantasmagóricos, mas preferi não reparar e me concentrar no pouco caminho que faltava até a senzala. A minha mãe tinha ensinado a não olhar para o que temia, o que fazia muitas vezes esses perigos que me ignorarem. Quase todas as noites passava pela lagoa, pois quase todas as tardes o meu dono ia jogar às cartas com os amigos. E via sempre os mesmos estranhos fenômenos e tinha os mesmos medos. Mas não dava para habituar, estava dentro de mim temer os irrequietos espíritos das lagoas, pouco impressionáveis por rezas católicas. (PEPETELA, 1999, p. 45-46).

Neste trecho, observamos o contraste entre os discursos acerca do real apreensível pela razão, usualmente refletido no romance realista decalque do século XIX *versus* a fala mágica da tradição africana, concomitantes em Angola, a partir da evocação no texto por Pepetela da lagoa do Kinaxixi, que guarda lendas e mistérios na cidade de Luanda, os quais sempre tornaram o insólito parte do cotidiano do angolano, até os dias atuais. É como verificamos no relato que envolve os mistérios do prédio no bairro do Kinaxixi, na região central de Luanda, como nos narra o jornalista Carlos Alberto Júnior, numa postagem no blog *Diário da África*:

[...] O edifício não foi terminado e acabou ocupado pela população. Deve ter uns 15 andares. Não tem água nem energia. Portanto, não tem elevador (nem poderia, pois a obra foi interrompida no início). Só tem luz elétrica quem tem dinheiro para comprar gerador.

Os relatos sobre a origem do edifício são variados. Na média das conversas que tive, pude concluir que a história é mais ou menos assim: O prédio estava sendo construído pelos portugueses, ainda no período colonial (início da década de 70). Naquela área existia uma lagoa que foi aterrada para dar lugar ao edifício. Havia muitos acidentes de trabalho. Os peões despencavam lá de cima e a obra era constantemente embargada. Além disso, a lagoa voltou a brotar (aquelas coisas de força da natureza), o que comprometia o avanço das obras. Veio a independência de Angola e o prédio acabou ocupado. Estava só no esqueleto. As paredes internas foram construídas pelos próprios ocupantes. [...] As paredes externas não existem em todos os andares.

Quando passamos ali pela região, podemos ver pessoas caminhando nas “sacadas” [...] Sabemos que há uma lagoa ali porque os angolanos dizem que há. Quando você passa ao lado do prédio (o que é uma experiência, recomendo a todos os que vierem a Luanda), vê um pequeno terreno baldio cheio de mato. Pois é. Não é um terreno baldio cheio de mato. É a lagoa do Kinaxixi. [...] Recebi uma informação que ainda preciso checar melhor. É comum vermos gente vendendo aqueles peixinhos de aquário dourados nas ruas. Mais de uma pessoa já me disse que eles são capturados na lagoa do Kinaxixi. Não acreditei. Acho impossível que alguma coisa diferente de um gremlin ou de um alien sobreviva naquela água. Mas, enfim... (2008, não paginado).

e também nos relatos sobre as nas origens da lenda angolana, a qual *inspira* Pepetela:

### Quem é a Kianda?

No dicionário quimbundo/português, a palavra quimbunda “kianda” significa um monstro fabuloso da mitologia, deus das águas que se pode traduzir pela palavra “sereia” no imaginário português. Na realidade a Kianda é uma personagem muito mais complicada que pode tomar muitas aparências e dissolver-se no mar. É um ser sobrenatural que preside o império dos mares e dos rios, das montanhas e dos bosques. Mais geralmente, a Kianda é uma divindade dotada de poderes sobrenaturais que pode fazer tanto o bem como o mal. Ela inspira o medo e o perigo mas também suscita o amor. Cada meio aquático, cada curso de água, cada lagoa tem uma Kianda que toma o nome do rio ou do lago onde ela fica. Mas existe A Kianda, que é a sereia das sereias, a rainha de todas elas. É a mais poderosa, a mais amada, venerada e temida de todas. O mito é acerca dela. Qual é a história da Kianda? Conta-se que a Kianda vivia perto da Praia do Bispo, em Luanda. Um dia, viu um homem pobre e triste que andava sozinho à beira-mar. Num ato de bondade ela ofereceu-lhe o acesso a um tesouro escondido que só ela conhecia. O homem enriqueceu logo e ao mesmo tempo em que ele enriquecia tornou-se egoísta e ganancioso, só usava o dinheiro para o seu próprio interesse. A Kianda, que ia observando o homem, ficou decepcionada com o que viu e decidiu dar-lhe uma lição, fazendo desaparecer o tesouro e deixando o pescador sem nada dum dia para o outro. Por vezes, também dizem que a Kianda enfeitiçava o homem, retendo-o prisioneiro no fundo do mar para sempre. (LOPES, 2014, não paginado).

A noção de inspiração é mais um dos temas tratados por Blanchot em *O espaço literário* (2011b). Porém, a inspiração em Blanchot não se apresenta como noção de inspiração no senso comum, mas como atitude a partir da qual devém o escritor. Tal atitude relaciona-se com a escrita do neutro, tratada em nossa *Conexão Primeira* nesta tese. O “neutro”, retomamos, configura a entrada no texto de uma palavra que fala, sem exercer qualquer forma de poder sobre a escrita. N’ *O livro por vir* (2013), o neutro aparece não somente como tema, mas como afago na escrita, espécie de devaneio da linguagem.

Pretendemos aqui entender a questão da inspiração a partir do pensamento da força do neutro constante no pensamento de Blanchot, deixando de lado por ora os escritores com os quais ele conversa e focando assim, no próprio texto do ensaísta francês, no que esse pactua com o fora, sobretudo n’ *O livro por vir* e n’ *O espaço literário*. Blanchot evoca as categorias

tradicionais do estudo de literatura em geral, como a inspiração, porém, não na forma de clareá-los conceitualmente. Ao contrário, concebe a inspiração na relação neutra em que é possível a presença do desconhecido, – O outro, o fora – como potência para o pensamento. A inspiração para Blanchot já começa tendo como propósito um princípio adverso, que não trata de como a obra começa, de como a obra se origina no autor ou qual seu método para arrancá-la de si. A questão crucial é aquela que atravessa a figura do autor para fazer presente o texto. Para Blanchot, a inspiração não segue o ideário romântico, mas tem uma espécie de *pacto com as sombras* já que envolve a conquista de uma distância de si mesma e do estar fora de si.

Assim, podemos retomar a lenda do Kinaxixi, fonte de ‘inspiração’ em Pepetela a partir da perspectiva blanchotiana da escrita automática, que diferente de Breton, o qual coloca a escrita automática no âmbito da espontaneidade gratuita, assenta a escrita automática no âmbito de certa espontaneidade. O automático da escrita para Blanchot é aquilo que está dentro e fora no desejo da escrita, no que a escrita atinge o instante ao qual só se pode chegar no espaço aberto pelo movimento de escrever. Para escrever é preciso que já se escreva, que haja o que Blanchot denomina o “salto da inspiração”, o qual logra ao autor colocar-se em condições de desprendimento em relação às solicitações do mundo exterior, assim como em relação às preocupações individuais de ordem utilitária e sentimental. Ora, se pensarmos a escrita de Pepetela a partir da retirada do autor no texto para contar a história de um coletivo, reforçando-lhe a identidade, a partir de uma lenda que exprime a força da tradição e da oralidade na cultura angolana, notamos que o autor não se preocupa em satisfazer as exigências do pensamento refletido no romance canônico, mas põe em disponibilidade total esse pensamento de maneira a só ter ouvidos para o que diz “a boca da sombra”. A escrita automática de Pepetela revela-nos, assim, um meio de escrever à margem da potencia da voz do “eu” que se dá à luz do dia, mas como que fora do dia, de um modo noturno, livre do cotidiano e de seu olhar incomodo. A escrita automática pepeteliana supre então as limitações

da escrita provocada pelo modelo romanesco, o qual combate, a suspender os intermediários e a rejeitar toda mediação, pondo em contato com uma realidade mítica a mão que escreve com algo de original. Essa *mão ativa* exerce uma passividade soberana, mais que a de uma “mão com caneta”, ferramenta servil. A *mão ativa* de Pepetela cria uma potência independente, sobre a qual ninguém tem direito algum. Essa mão parece colocar à nossa disposição a profundidade da linguagem, mas, na realidade, nessa linguagem não dispomos de nada, assim como não dispomos dessa mão que nos é tão estranha quanto se ela nos tivesse abandonado ou nos atraísse para o meio próprio do abandono, onde não existem mais recursos, apoio posse nem detenção. (BLANCHOT, 2013, p. 194-195).

É por isso que, na escrita automática de Pepetela, a linguagem, cuja abordagem nos é por ela assegurada, não é um poder, não é poder de dizer. Nela nada se pode e nada se fala. Sua pátria é todo e qualquer lugar, onde tudo olha e tem-se o direito de olhar para tudo. Assim, o Silêncio se faz presente na fala poética de Pepetela que, ao realizar a escrita automática como a entendemos, muda silenciosamente de lugar sendo apenas o olho e o ouvido daquelas vozes afônicas caladas, ilustradas na figura do mudo e pelos ecos da tradição oral angolana. Ele é o espectador, é o companheiro escondido, o irmão silencioso de todas as coisas, e a mudança de suas cores é para ele um tormento íntimo, pois sofre toda a coisa e desfruta. Esse poder de *gozo doloroso*, eis todo o conteúdo de sua vida. Nada pode negligenciar. Não lhe é permitido fechar os olhos. É como se os olhos dele não tivessem pálpebras.

Outro exemplo no qual *a mão ativa* da linguagem em Pepetela se faz presente é a passagem relativa às histórias de luta pelo poder entre religiosos ouvidas pelo escravo. Trata-se de uma passagem na qual os padres andavam desorientados com a morte do bispo e sem esperança de um novo bispo aparecer em breve, já que teria de ser nomeado pelo papa:



Quem ficou a governar a diocese de Massangano desapareceu certa noite, sem nunca mais se saber seu paradeiro. Claro que se falou de feitiço porque este vigário tinha a mania de todos os ídolos que encontrava. Ídolos para ele eram estatuetas representando os antepassados, ou os chifres de mbambi com pós misteriosos dentro que dão força aos utentes, ou unhas de leão para adivinhar a sorte, ou tendões secos de animais que servem para pulseiras mágicas. Queimava tudo. Fazia verdadeiras incursões militares pelas fazendas do Kuanza, pelos kimbos da região ou mesmo pelas casa de Massangano, à procura dos objectos sacrílegos. Uma noite desapareceu para sempre, apenas ficando um ligeiro fumo e estranho cheiro de enxofre. (PEPETELA, 1999, p. 51).

No referido trecho notamos a contraposição direta do narrador no conflito entre a tradição e a igreja católica que sempre utilizou como um de seus métodos mais eficazes de domínio das colônias portuguesas a demonização das crenças nativas como forma de expandir a fé cristã, tentando sobrepor a crença europeia “civilizada” aos rituais místicos africanos. Assim, podemos detectar no relato do escravo a tensão entre o pensamento teológico ocidental *versus* os valores contidos na tradição, os quais largamente se opõem. Como constatamos nos relatos de pesquisadores das culturas e das religiões de matriz africanas, a catequização nos períodos de colonização, serviu como instrumento desarticulador da identidade cultural do negro africano com o intuito de dismantelar o universo de valores do indígena, a fim de “amansar” os nativos visto que, vivendo nas isoladas missões jesuíticas, os negros tomaram-se presa fácil dos bandeirantes que ali iam buscá-los para escravizá-los ou comercializá-los. Pepetela, porém nos desenha a figura de um escravo cujo pensamento rizomático desafia o poder castrador da igreja católica, uma das mais eficazes “Máquinas de Castração do Desejo” nos processos de colonização das colônias africanas. Assim, ao relacionar o episódio acerca do “desaparecimento” do bispo transformado em “enxofre” – o que faz relação direta entre a ligação do religioso com as forças do mal –, de forma lasciva, o cativo narrador nos mostra o poder de resistência das crenças atávicas, as quais, como rizomas, nunca se deixaram conduzir ao Uno, por serem feitas de dimensões em lugar de

unidades e, portanto, não possuem sujeitos nem objetos exibíveis num plano. Ao contrário, a multiplicidade de crenças africanas são feitas de linhas de segmentaridade, linhas de fuga ou de desterritorialização, as quais metamorfoseiam pluralidades, mudando de natureza. Assim, unhas de leão, tendões secos, chifres e uma diversidade de amuletos exercem poderes mágicos em diversas localidades onde a tradição africana possa estar presente, visto que são da ordem do obscuro (no sentido blanchotiano), sendo suas significações totalmente inapreensíveis pelo pensamento raiz ocidental, cujo modelo é arborescente, com ligações localizáveis entre pontos e posições.

Entre as crenças africanas ao contrário, o que há são multiplicidades as quais envolvem ensinamentos, práticas e rituais, e visam a compreender o divino, podendo haver dentro de uma mesma comunidade, pequenas diferenças de percepção do sobrenatural.

Em *Mitologia dos Orixás* (2001), a mais completa coleção de mitos da religião dos orixás já reunida em todo o mundo, para exemplificar, o sociólogo Reginaldo Prandi apresenta 301 relatos mitológicos que contam, – por meio de imagens concretas e não de ideias abstratas –, como são, o que fazem, o que querem e o que prometem os deuses do riquíssimo panteão africano que sobreviveu e prosperou em países da América – em particular no Brasil e em Cuba – e que, nos últimos anos, tem sido exportado para a Europa.

Segundo Prandi, na sociedade tradicional dos iorubás, é pelo mito que se alcança o passado, se interpreta o presente e se prediz o futuro. Cada mito, tais como Exu, Ogum, Iemanjá e Iansã, portanto, é uma surpresa sempre renovada, um segredo revelado que jamais se deixa desvendar completamente.

Da mesma forma que Prandi, pesquisadores como Luiz Mott, em seu ensaio “Feiticeiros de Angola na inquisição portuguesa” (2011), apresentam um estudo valioso cuja finalidade é divulgar documentos inéditos do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa, referentes à prática de adivinhação, cura e rituais e cerimônias religiosas praticados

por nativos do Reino de Angola, Congo e nações circunvizinhas, tanto em território africano quanto na diáspora negra em Portugal e no Brasil, mostrando a perseguição pela Inquisição Portuguesa aos cultos africanos. Segundo Mott (2011), de acordo com os documentos, era clara a referência da presença na documentação religiosa da Igreja a condenação aos quimbandas ou “Feiticeiros”, praticantes de rituais considerados demoníacos, fossem eles os sacerdotes africanos ou indígenas, fossem os adeptos de tais “heterodoxias” na América Portuguesa, já em 1582. (Cf. CALAINHO, 2000)

Podemos dizer, prosseguindo nosso passeio esquizo no pensamento do delírio com Deleuze e Guattari, que Pepetela, a partir da memória apresentada na voz do escravo, parece fazer uso dos dois tipos de memória apontadas por Deleuze e Guattari, em *Mil platôs* (1995), no que tange aos aspectos do silenciamento da voz do “feiticeiro” em documentos tais como aqueles contidos no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, bem como da revelação simultânea do “esquecimento” da voz do escravo pela história. Essas duas memórias são, portanto, denominadas “memória curta” e “memória longa”.

Partindo da proposição de um pensamento não arborescente, Deleuze e Guattari (1995) estabelecem uma distinção entre o que chamam de *memória curta* e *memória longa* via uma perspectiva temporal não quantitativa. A *memória curta* é do tipo rizoma, diagrama, enquanto que a *memória longa* é arborescente e centralizadora (impressão, engrama, decalque ou foto). Assim, podemos aproximar a astúcia literária utilizada por Pepetela para produzir no texto a voz do escravo pelo recurso memorialístico, – visto que o romance em seu aparente modelo canônico é em seu formato um “romance histórico” – da seguinte maneira: à memória curta a tradição africana no que esta atravessa os tempos afetando e sendo afetada nos processos de resistência à colonização e ao apagamento da memória do africano; e a memória longa na perspectiva da memória histórica que arquiva e fixa acontecimentos, sem no entanto flexibilizar seu discurso.

Assim, a força da tradição que faz o bispo desaparecer no enxofre, apesar da intimidação da Inquisição católica no sentido de apagá-la, é memória curta no sentido de que não é de forma alguma submetida a uma lei de contiguidade ou de imediatidade em relação a seu objeto, nesta leitura, a tradição religiosa angolana. É memória que acontece à distância, podendo vir ou voltar muito tempo depois, sempre que necessário, mas sempre em condições de descontinuidade, de ruptura e de multiplicidade. Trata-se de uma *memória dançante*, que para sobreviver é capaz de se nos espalhar diversos espaços, entre as diversas comunidades, nos porões do navio negreiro, nos rastros construídos na diáspora, movimentos nos quais seres, entidades, topografias ganham nomes, formas, sentidos diferentes, mas que convergem num único objetivo que é o da perpetuação dos saberes. Esplendor de uma ideia curta escreve-se com a memória curta, logo, com ideias curtas, mesmo que se leia e releia com a longa memória dos longos conceitos. Memória curta que compreende o esquecimento como processo e não se confunde com o instante, mas com o rizoma coletivo, temporal e nervoso. E o que seriam, pois os chamados longos conceitos em nossa análise? São nada menos que os conceitos inflexíveis moralizantes do Estado os quais representados por instituições tais como família, raça, sociedade, ou civilização, e obviamente – Máquinas de Repressão dos devires, – nesse caso, o sistema colonial escravocrata português e holandês em Angola –, que decalca e traduz de forma contínua a contratempo, “intempestivamente”, não instantaneamente (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 35).

Assim, a crueldade se personifica na escrita pepeteliana pelo “infotografável” da memória feita no obscuro de sua fala. Retomando Deleuze e Guattari, podemos dizer que a maneira rizomática de inserir a memória no texto por Pepetela, – que rejeita a memória lembrança através da voz do escravo –, é uma memória curta ou uma antimemória que é oposta ao grafismo, à fotografia, visto que não é de forma alguma submetida a uma lei de

contiguidade ou de imediatidade em relação ao seu objeto. A memória curta compreende o esquecimento como processo, ele não se confunde com o instante, mas com o rizoma coletivo.

Vejamos outra passagem bastante relevante no que tange à formação da subjetivação no escravo pela criação de Corpo sem Órgãos para si, a qual diz respeito a um episódio no qual, ao visitar o Bengo, com Diogo, o filho nascido no quintal e nunca reconhecido –, podemos verificar a condição de reificação do escravo em sua própria ótica:

Só comemoramos para o fim da tarde, pois foi preciso matar um cabrito e pilar a mandioca para fazer farinha para o funji, o que se faz depois dos trabalhos do campo. Por causa dessas demoras o meu dono levou um farnel que distribuiu pelos filhos, mal chegamos ao árimo. Fui esquecido nas partilhas, como sempre. Mas estava habituado a só comer à noite, quando trazia o meu dono dos jogos de cartas. A minha boa Catarina deixava umas sobras da cozinha na janela desta. Todos sabiam na senzala que era o meu jantar, ninguém mexia, ate os cães respeitavam. Portanto não foi o esquecimento de Baltazar em me dar umas migalhas do seu farnel, um churrasco de galinha do mato com muito jindungo, que me perturbou o prazer de passear pela quinta e ouvir todas as instruções. [...] É claro que meu dono não sabia apreciar o sabor incomparável de um funji de massango. E ainda menos o do funji de véspera, que ficava duro como um bolo, levando uma camada de me por cima. Prazer dos prazeres, saudades da minha meninice gentia. (PEPETELA, 1999, p. 113).

Aqui podemos detectar na lembrança do cativo um tom de verdadeira “superioridade” em relação ao patrão no que tange a uma perspectiva da vida a partir dos afectos, como proposto por Espinosa no terceiro livro de *Ética* (1997). Para Espinosa, as afecções são o corpo sendo afetado pelo mundo, o que significa o encontro pontual de um corpo com outro. Assim, somos corpos que se relacionam com outros corpos, quando sofremos suas afecções. Quando somos afetados por outros corpos, sofremos uma alteração, uma passagem que aumenta ou diminui nossa potência. Dessas afecções ocorrem os afectos a partir de *encontros*, uma experiência vivida, que é uma transição de um estado a outro. Num *encontro*, as relações podem se compor e aumentar sua capacidade de agir, podendo ser denominados *encontros*

*tristes* ou *encontros alegres*. Um *afeto de alegria*, ou, um *bom encontro*, na acepção de Espinosa, acontece quando uma afecção nos leva para uma potência maior de ser e agir no mundo, isso porque encontramos um corpo que combina com o nosso. Já um *afeto de tristeza*, ou, um *encontro triste*, acontece quando uma afecção nos leva para uma condição menor de potência, ou seja, nosso *conatus* diminui, extinguindo nossas forças. Para Espinosa (1997), o corpo quer produzir afecções ativas, ser preenchido por alegrias, afinal, só conhecemos o que é bom porque somos afetados de alegria. Espinosa atesta que, dos afetos primários, alegria e tristeza, nascem todos os outros.

Assim, podemos dizer do escravo mudo, na passagem destacada que, apesar dos encontros tristes provocados em seu corpo ou pelos maus encontros ilustrados pela fome, pela condição de escravo, de errante e da vida aparentemente aprisionada que leva, que ele cria para si um Corpo sem Órgãos (CsO) a partir de tais condições adversas. Tal CsO é fortalecido na vontade de viver do escravo, para contar a história da colonização holandesa e de seu povo, em sua própria perspectiva, segundo seu próprio ver e escutar, afirmadores de sua sabedoria e de uma *fala que falta*, para retomar Deleuze. Assim, na referida citação, o escravo busca forças nos bons e nos maus encontros, marcado aqui pela presença do cativo em uma festa, para a qual não fora convidado. Trata-se de outro momento em que a crueldade se manifesta no texto pepeteliano, visto que o escravo, ao mesmo tempo em que participa da festa por estar fisicamente presente, por outro lado é apenas uma sombra que observa, um espectro, visto que, invisível, não pode desfrutar de tal celebração. Embora narre um episódio aparentemente inocente e cotidiano, uma festa, Pepetela reporta o estado de exclusão do escravizado que precisa buscar forças contra seu desejo de participar do banquete oferecido na festa, nas lembranças de sua infância, naquilo que o faz mais forte, – sua *madeleine* proustiana –, a partir da lembrança do *funji de massango* que comia na infância, entre os escravos, do qual o seu dono desconhece o paladar.

O CsO do escravo se faz presente na medida em que sua pequena memória proustiana demonstra a pequenez de alma de seu dono, visto que este parece não está atento aos pequenos devires da existência. Porém, ao contrário da experiência proustiana, o escravo, ainda mais ávido ao *acontecimento*, – visto que diz Sim para a vida –, experimenta a memória de duração bergsoniana pela memória e não pelo paladar, visto que no mesmo paladar ele é despido da oportunidade de experimentar.

Finalmente o episódio em que o ser Baltazar conversa com o ser Domingos Fernandes para descobrirem-lhe a identidade:

– Desculpe amigo Van Dum, mas tenho uma pergunta há anos para lhe fazer e depois sempre acontece qualquer coisa que me distrai e não a faço. Mas é a seguinte. Tem tanta confiança assim neste seu escravo mulato? Porque ele anda sempre consigo e ouve todas as conversas. Não tem medo que ele acabe por revelar algum segredo?

O meu dono deu uma gargalhada que acordou os espíritos em descanso no cimo da mangueira. Olhou para o meu lado mas nem chegou a completar o movimento de modo a me encarar de frente, seria a terceira vez na vida talvez. E respondeu com o maior à-vontade, em tom até um tudo nada acima do normal:

– Não tem perigo. É mudo de nascença. E analfabeto. Até duvido que perceba uma só palavra que não seja de kimbundo. Sei lá mesmo se percebe kimbundo... Umas frases se tanto! Como pode revelar segredos? Este é que é mesmo um túmulo, o mais fiel dos confidentes. Confesse-lhe todos os seus pecados, ninguém saberá, nem Deus.

Sempre achei que o meu dono subestimava as minhas capacidades. Bem gostaria nesse momento de poder falar para lhe dizer que até francês aprendi nos tempos dos jogos de cartas. E que bem podiam baixar a voz ao mínimo entendível que eu ouvia sem esforço, bastando ajustar o tamanho das orelhas. Mas se tão pouco valor me atribuía, então também não merecia o meu esforço de lhe fazer compreender o contrário, morresse com sua ideia. Uma desforra para tanto desprezo seria contar toda a sua história, um dia. Soube então que o faria, apesar de mudo e analfabeto. Usando poderes desconhecidos, dos que se ocultam no pó branco da pomba ou nos riscos traçados nos ares das encruzilhadas pelos espíritos inquietos. Fosse de que maneira fosse, tive a certeza de o meu relato chegar a alguém, colocado em impreciso ponto do tempo e do espaço, o qual seria capaz de gravar tudo tal como

testemunhei. Mas nesse momento eu tinha preocupações mais serias [...] (PEPETELA, 1999, p. 393-394).

A voz do escravo mudo é, dessa forma, ouvida pelo leitor como a lhe conhecer o que se passa em sua alma. O nível de consciência desse escravo vai além do processo de colonização porque ele o subverte, é-lhe superior e consegue mensurar o que vale a pena e o que não vale. Sua alma é livre, assim como o seu pensamento ou sua vontade. Ele pode escolher entre revelar suas capacidades ou não, entre contar o que sabe ou não. O dono não é sua principal preocupação, assim como a sua condição de escravo não o impede de realizar os seus afectos.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS (E...E...)

Mia Couto, em sua conferência intitulada “Repensar o pensamento” (2012), defende um pensamento que crie pontes e não fortalezas. Segundo o autor, vivemos em um tempo de acesso a tudo, mas confundimos ideias novas com informação recente – “Cada vez mais repetimos o que já fomos.” Couto contrapõe os conceitos de “pensamento” e “fronteiras” para afirmar que, apesar de existir para rivalizar com o sonho na visita ao impossível, o pensamento, enquanto entidade viva, “nasce para se vestir de fronteira.” Essa invenção é uma espécie de vício de arquitetura na qual não há infinito sem linha do horizonte. Couto atesta que, desde a mais pequena célula aos organismos maiores, o desenho de toda a criatura pede uma capa, um invólucro separador. Assim, a vida tem fome de fronteiras. Entretanto, o autor ressalta que as fronteiras naturais não servem apenas para fechar já que todas as membranas orgânicas são entidades vivas e permeáveis. São fronteiras feitas para, ao mesmo tempo, delimitar e negociar. O “dentro” e o “fora” trocam-se por turnos. Couto acredita que o problema é que o nosso pensamento, ao contrário das restantes entidades vivas, facilmente se encerra em si mesmo. Aprendemos a demarcarmo-nos do Outro e do Estranho como se fossem ameaças à nossa integridade, mesmo que ninguém saiba em que consiste essa integridade. Temos medo da mudança, medo da desordem, medo da complexidade. Precisamos de modelos para entender um universo (que é, afinal, um pluriverso ou um multiverso) e que foi construído em permanente mudança, no meio do caos e do imprevisível. Esses modelos simplificam o que só pode ser entendido como entidade complexa e complicam o que só em simplicidade pode ser apreendido. Temos medo dos que pensam diferente e mais medo ainda daqueles que, são tão diferentes, que achamos que não pensam.

Vivemos em estado de guerra com a alteridade que mora dentro e fora de nós. Esse é o defeito original das fronteiras que fabricamos, segundo Mia Couto (2012).

Mar sonoro. Mar sem fundo, mar sem fim  
A tua beleza aumenta quando estamos sós  
E tão fundo intimamente a tua voz  
Segue o mais secreto bailar do meu sonho  
Que momentos há em que eu suponho  
Seres um milagre criado só para mim.  
Sophia de Mello Breyner Andresen

O que se quer com essa pesquisa de uma maneira mais abrangente, e consequentemente, com esta tese, a partir dos pontos investigados nas três Conexões propostas (Gema, Calasa e Istmo) é aviltarmos, a partir de tais perspectivas, maneiras através das quais autores como Ana Maria Gonçalves e Pepetela possam ser abordados de formas mais flexíveis por leitores dos diversos seguimentos, sobretudo no âmbito escolar e nos meios acadêmicos.

Desde a criação da lei 10. 639/2003 pelo governo de Luiz Inácio Lula da Silva, que prevê o ensino obrigatório da literatura e cultura dos afrodescendentes no Brasil, temos visto grandes iniciativas tais como a criação dos NEABS (Núcleo de Estudos Afro brasileiros) em diversas universidades federais do país; o surgimento do projeto A Cor da Cultura (2004) o qual, desde então, tem realizado produtos audiovisuais, ações culturais e coletivas que visam práticas positivas, valorizando a história desse segmento sob um ponto de vista afirmativo; o aparecimento de páginas nas redes sociais, elevando amplamente a auto estima do negro; além da muitíssimo significativa implementação das Cotas nas universidades federais as quais tem promovido um relevante número de oportunidades para a inclusão do negro no ensino superior.

Entretanto, notamos que, no âmbito escolar de nível fundamental e médio e até mesmo no âmbito do ensino superior, o ensino da cultura e da literatura dos afrodescendentes ainda tem se dado de maneira escassa e relativamente precária. Além da resistência ou até mesmo do aparente “despreparo” de muitos docentes para trabalharem com tal tema, por carência formativa, a adoção de perspectivas reducionistas do negro brasileiro e do africano como ‘unos’ (onde todo negro “é um negro”, toda a África é um país, todas as culturas africanas são concebidas de uma mesma maneira, todo africano fala línguas incompreensíveis etc etc etc ), leva a abordagens que tentam substituir a desvalorização do negro brasileiro e de seus descendentes, bem como de suas culturas e produções artísticas e literárias, por uma pretensa “superioridade” dessas manifestações. Em nossa visão, uma hipótese que se faz é a de que tais abordagens, as quais apenas tendem a vitimizar o negro, inviabilizam as buscas para novos agenciamentos com outras culturas, obscurecendo as saídas, dificultando suas linhas de fuga.

Tal “vitimização do negro” tem como uma de suas consequências negativas, levar educadores a atitudes simplificadoras de um ensino das culturas africanas e afro-brasileiras que abrem precedentes para oportunismos como o aparecimento repentino de *griots* e “especialistas” nas mesmas culturas, promovidos pelo favorável nicho editorial.

Seguir as “linhas de fugas”, entretanto, não é o mesmo que “fugir” das monstruosas marcas deixadas nos corpos dos africanos pela chibata e pelo cativoiro. Fugir, nessa perspectiva, é *recuar*, como propõe Roberto Correa dos Santos, no seu “Colóquio sobre o contemporâneo: o fim, o resto, o começo (2014), libertando, nesse caso, a abordagem das culturas e literaturas africanas e de afrodescendentes, de uma perspectiva memorialística proustiana e romântica, que é apenas triste e feita de dores de traumas e de exclusões. Encontrar linhas de fuga para essas abordagens é um ensinar “pelo focinho”, como o propõe Santos, tendo como exercício cheirar os rastros, as dores, o sangue, as latrinas, as senzalas, as casas grandes; os

senhores e os escravos. É sentir *os perfumes e as bostas* num fazer de agenciamentos contínuos de uma visão *contemporânea*, na acepção do pensador.

Tal exercício de recuo poderá, por exemplo, perceber para o negro em África e na diáspora um reconhecimento histórico da gravidade que teve o holocausto africano que tem submetido o povo negro às cruéis consequências sócio políticas e econômicas até os dias atuais. Descartamos, entretanto, no tratamento desse problema o fazer histórico monumental da procura de respostas lógicas, que satisfazem às “altas perguntas” que explicam por via única um processo tão complexo pela ordem dialética “ou...ou...”, “e...e...”, eis a perspectiva. Não aos arquivamentos monumentais da história ocidental. Não às “Rostificações” que nos querem identidades fixas.

É preciso riscar, dobrar no *muro branco* das significações do pensamento ocidental, os signos nele já inscritos, de um fazer histórico a partir de arquivamentos. *Desentulhemos!* É preciso desviar dos rostos prontos, que falam e que estabelecem visões históricas, estéticas e midiáticas prontas do negro na diáspora. É preciso *desgenegizar* a escravidão como *a priori*. *Desdefinir* o atraso, a ignorância, a doença, a miséria e a derrota em África como maldição, superstição ou ignorância. Rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes, disseram Deleuze e Guattari (1995, p. 47-48).

O rosto é, ele mesmo, redundância. O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela.

A subjetivação, por outro lado, não existe sem um *buraco negro* no qual aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias. O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, substitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho. Os rostos concretos nascem duma *máquina abstrata de*

*Rostidade*, que irá produzi-los ao mesmo tempo em que der ao significante seu muro branco, à subjetividade, seu buraco negro, e disso precisamos escapar, fugir, sem interrompermos a travessia.

O sistema buraco negro – muro branco não é então já um rosto, seria a máquina abstrata que o produz, seguindo as combinações deformáveis de suas engrenagens. A máquina abstrata surge quando não a esperamos, nos meandros de um adormecimento, de um estado crepuscular, de uma alucinação. Cristianizar é rostificar. O racismo é uma rostificação e procede por determinação das variações de desvianças, em função do rosto Homem branco que pretende integrar-se ondas cada vez mais excêntricas e retardadas os traços que não são conformes, ora para tolerá-los em determinado lugar e em determinadas condições, em certo gueto, ora para apagá-los no muro que jamais suporta a alteridade (é um judeu, é um árabe, é um negro, é um louco...). Do ponto de vista do racismo não existe exterior, não existem pessoas de fora. Só existem pessoas que deveriam ser como nós, e cujo crime é não o serem. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 50-51). A Rostidade, ao contrário, é sempre uma multiplicidade.

É preciso criar Rostidades. É preciso sair das molduras, evitando o perigo de histórias únicas, como falou a escritora nigeriana Chimamanda Nguzi Adichie. É preciso recuar, tomando impulsos, fazendo Silêncios, parando, aguardando, ruminando, seguindo em frente, para o lado, para cima, para o alto e em todas as direções possíveis. Desconstruir, desterritorializar, desmembrar, desautorizar, através de Corpos sem Órgãos, sem rostos, sem caras, sem bocas, sem olhos... É preciso criar Corpos Monstros, de mitos, de feitiços, de potência, de fadas, de ondas, de mar. Num fazer John Cage, a ignorar o barulho, as ruas, os passos, as falas, mas a escutar as ruas, as falas, os ruídos, os sons do tráfego... É preciso escutar o rugir da leoa, experimentar o medo das histórias, das lendas, dos causos, da covardia, dos roncões de trovão, dos cheiros da terra, dos pés errantes, dos barulhos das

correntes, dos cadáveres, da surdez, da escrita, da imaginação. Esticar os ouvidos, as pernas, os braços, os dedos, dar o corpo, a língua pra ouvir o Silêncio, que ninguém esquece mais...

## REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. A wake for Ikigbo. *Su'eddie in Life n Literature*. Disponível em: <<https://sueddie.wordpress.com/2014/12/30/a-wake-for-okigbo-a-poem-by-chinua-achebe/>>. Acesso em: 19 jul. 2016.

\_\_\_\_\_. *O mundo se despedaça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ADICHIE, Chimamanda Nguzi. O perigo de uma história única. *TED Ideas Worth Spreading*. out. 2009. Disponível em: <[https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/transcript?language=pt-br](https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br)>. Acesso em: 13 mar. 2016.

ADU-GYAMFI, Yaw. *Orality in writing: its cultural and political function in anglophone African, African- Caribbean and African-Canadian poetry*. 209 f. 1999. Tese (Doutorado em Inglês) – Universidade de Saskatchewan, Saskatoon, 1999.

ALBERTO JÚNIOR, Carlos. O prédio do Kinaxixi. *Diário da África*. 28 jul. 2008. Disponível em: <<http://www.diariodafrica.com/2008/07/o-prdio-do-kinaxixi.html>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

APPIAH, Anthony. Structures on structures: the prospects for a structuralist poetics of African fiction. In: GATES JUNIOR, Henry Louis (Ed.). *Black literature and literary theory*. New York: Routledge, 1984. p. 127-150.

ARON, Raymond. *As etapas do pensamento sociológico*. São Paulo: Martins Fontes / Brasília: UnB, 1982.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). *História geral da África I: metodologia e pré-história da África*. São Paulo: Ática/UNESCO, 1980, p. 181-218. Disponível em: <<http://www.casadasafricas.org.br/wp/wp-content/uploads/2011/08/A-tradicao-viva.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Os pensadores, 38).

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. 2. ed. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).

BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. Tradução Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Matéria e memória*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BEWAJI, John A. I. Olodumare: God in Yoruba belief and the theistic problem of evil. *African Studies Quarterly*, Gainesville, v. 2, n. 1, p. 1-17, 1998. Disponível em: <<http://asq.africa.ufl.edu/files/ASQ-Vol-2-Issue-1-Bewaji.pdf>>. Acesso em: 28 maio 2016.



BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BLANCO, Rafael Antonio. A origem do traço em Memórias de cego de Jacques Derrida. *A filosofia nossa de cada dia*. 24 fev. 2011. Disponível em: <<https://tresando.com/2011/02/24/a-origem-do-traco-em-memorias-de-cego-de-jacques-derrida/>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

CAGE, John. *James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: an alphabet*. [1981]. In: \_\_\_\_\_. *X: writings '79-'82*. Hanover: University Press of New England, 1983. p. 101.

CALAINHO, Daniela Buono. *Metrópole das mandingas: religiosidade negra e inquisição portuguesa no Antigo Regime*. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.

CAYMMI, Dorival. O vento. *Youtube*. 1996. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RJWPjpFnCZ0>>. Acesso em: 23 jul. 2016.

CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. Rio de Janeiro: Revan, 2011.

COUTO, Mia. Repensar o pensamento [conferência]. *Fronteiras do pensamento*. Tradução: Francesco Settineri e Marina Waquil. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ahb9bEoNZaU>> Acesso em: 2 fev.2015.

CRAVEIRINHA em poesia: seleção de poemas do autor - Karingana ua karingana. Lourenço Marques: Académica, 1974.

CRAVEIRINHA, José. *Antologia poética*: José Craveirinha. Organização Ana Mafalda Leite. Belo Horizonte: UFMG, 2010. (Coleção Poetas de Moçambique).

\_\_\_\_\_. Autobiografia. In: MENDONÇA, Fátima; SAÚTE, Nelson. *Antologia da nova poesia moçambicana*. AEMO, 1989, p. viii-x.

DARWIN, Charles Robert. *Origem das espécies*. Bartleby Online. Disponível em: <<http://www.bartleby.com/11/4001.html>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. 6. ed. Campinas: Papyrus, 1988.

\_\_\_\_\_. *Abecedário*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=tObwOtG-7jE>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. *Bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34, 2008. (Coleção TRANS).

\_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

\_\_\_\_\_. *Empirismo e subjetividade*: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. São Paulo: 34, 2001.

\_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Rio Sociedade Cultural, 1976. (Coleção Semeion).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. São Paulo: 34, 1996. v. 3.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Conversações*. São Paulo: 34, 2010.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Focault*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Mil platôs*. São Paulo: 34, 2012. v.3.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: 34, 1995. v. 1.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*. Tradução Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. 4 v.

DURKHEIM, Émile. *Da divisão do trabalho social. / As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores).

ESPINOSA, Baruch de. *Ética: demonstrada à maneira dos geômetras*. Tradução Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes e Antônio Simões. São Paulo: Nova Cultural, 1997. (Os Pensadores).

FERES JÚNIOR, João; NASCIMENTO, Leonardo Fernandes; EISENBERG, Zena Winona. Considerações sobre o politicamente correto: o caso das caçadas de Pedrinho. *Cadernos Imbondeiro*, João Pessoa, v. 4, n.2, p. 94-116, dez. 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/X/Downloads/28123-61016-1-PB.pdf>. Acesso em: 7 maio 2016.

FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FOUCAULT, Michel. De outros espaços. [Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967. – publicada em *Architecture, Movement, Continuité*, n. 5, 1984). Disponível em: <[http://virose.pt/vector/periferia/foucault\\_pt.html](http://virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html)>. Acesso em: 5 fev. 2015.

GIL, Fernando. Manuel António: a sombra do Naparama. *Moçambique para todos*. Disponível em: <[http://macua.blogs.com/moambique\\_para\\_todos/2007/12/manuel-antnio-.html](http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/2007/12/manuel-antnio-.html)>. Acesso em: 7 jul. 2016.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005. (Éditions Gallimand).

\_\_\_\_\_. *O pensamento do tremor: la cohée du lamentin*. Tradução Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: UFJF, 2014. (Éditions Gallimand)

GOLDIM, José Roberto. *Eugenia*. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/bioetica/eugenia.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

GONÇALVES, Ana Maria. Entrevista: Um defeito de cor. *Grupo Editorial Record*.

Disponível em:

<[http://www.record.com.br/autor\\_entrevista.asp?id\\_autor=12&id\\_entrevista=28](http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=12&id_entrevista=28)>. Acesso em: 1 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. *Um defeito de cor*. 8. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2012.

GUATTARI, Félix. *Entrevista parte 1*. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=jXi8eNHISM4>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. *Entrevista parte 2*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=hUj-UmEvITE>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. *Revolução molecular: pulsões políticas do desejo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

HEGEL, G. W. Friedrich. *Filosofia da história*. Brasília: UnB, 1999.

KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Campinas, Papyrus, 1993.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Foucault, Blanchot e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LOPES, Noémie Pereira. A lenda da Kianda, mitologia angolana. *Nossa Avenida*. 28 nov. 2014. Disponível em: <<https://nossaavenida.wordpress.com/2014/11/28/a-lenda-da-kianda-mitologia-angolana/>>. Acesso em: 13 ago. 2016.

MARTINS, Ovídio. Anti-evasão. In: \_\_\_\_\_. *Gritarei berrarei matarei, não vou para Pasárgada*. [Praia, Cabo Verde]: Instituto de Promoção Cultural, 1998.

MBEMBE, Achille. *Sair da Grande Noite: ensaios sobre a África descolonizada*. Luanda: Mulemba / Lisboa: Pedagogo, 2014.

MONTEIRO, André. Eu não duvido que Descartes duvidou de muitas coisas. *Facebook*. Acesso em: 29 jul. 2016a.

\_\_\_\_\_. Tá pensando o que, malandro? *Facebook*. Acesso em: 15 jan. 2016b.

MONTEIRO, Manuel Rui Monteiro. Eu e o outro: o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. In: ENCONTRO PERFIL DA LITERATURA NEGRA, 1, 1985, São Paulo, 23 maio 1985. Disponível em: <<http://ricardoriso.blogspot.com.br/2007/10/eu-e-o-outro-o-invasor-ou-em-poucas-trs.html>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

MONUMENTA MISSIONÁRIA AFRICANA, Lisboa, Agência-Geral do Ultramar, v. 9, p. 47, 1960.

MOTT, Luiz. Feiticeiros de Angola na inquisição portuguesa. *Mneme*, Natal, n. 11, v. 29, p. 1-22, jan. / jun. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/1080/952>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*. Petrópolis, Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Evandro. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 2. ed. Niterói: UFF, 2001.

NIETZSCHE, F. *Além de bem e mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Hemus, 1981.

\_\_\_\_\_. *Genealogia da moral*. Tradução Paulo César Souza. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Rideel, 2005.

\_\_\_\_\_. *Vontade de potência*. Petrópolis: Vozes, 2011.

OKPENKO, Isidore. *African oral literature: backgrounds, character, and continuity*. Bloomington: Universidade de Indiana, 1992.

OKRI, Ben. Reality is not realism [Entrevista a Vikram Kapur]. *The Hindu*, Chennai, 28 jan. 2012. Disponível em: <<http://www.thehindu.com/features/magazine/%E2%80%98Reality-is-not-in-the-realism/article13384693.ece>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

OYAMATAMBA, Tatá Ninkissi Ninon de. A importância do número 7 na cultura Bantu. *Candomble Angola Banto: Axé Aldea Yanavizala*. Disponível em: <<http://paninondeoyamatamba.com/a-importancia-do-numero-7-na-cultura-bantu>>. Acesso em 8 ago. 2016.

PASCOAL, António Jacinto. Karingana ua Karingana, o direito de conquista de Craveirinha. *Público*, Lisboa. 25 nov. 2014. Disponível em: <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/karingana-ua-karingana-o-direito-de-conquista-de-craveirinha-1677334>>. Acesso em: 23 jul. 2016.

PEPETELA. *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.

PEREIRA, E. A.; GOMES, N. P. M. *Ardis da imagem*. Belo Horizonte: Puc Minas e Mazza, 2001.

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

PRAXEDES, Walter. Eurocentrismo e racismo nos clássicos da filosofia e das ciências sociais, *Espaço Acadêmico*, Maringá, n. 83, abr. 2008. Disponível em: <<https://www.espacoacademico.com.br/083/83praxedes.pdf>>. Acesso em: 25 maio 2016.

RAMOSE, Mogobe B. *African philosophy through Ubuntu*. Harare: Mond, 2002.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. 4. ed. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Mulheres; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2004.



ROLNIK, Sueli. *Pensamento, corpo e devir*. Palestra proferida no concurso para o cargo de Professor Titular da PUC/SP, realizado em 23 jun. 1993. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v.1 n. 2. p. 241-251, set./fev. 1993. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensamentocorpodevir.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2015.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SALOMÉ, Lou. *Nietzsche*. 3. ed. Madrid: Zero, 1980.

SILVA, Calane da. Era uma vez um povo [2008]. In: MACHADO, Aline Silva. *Luvosox*. Disponível em: <<http://lusovox.blogspot.com.br/2009/01/jos-craveirinha-karingana-ua-karingana.html>>. Acesso em: 23 jul. 2016.

TEMPELS, Placide. *La philosophie bantoue*. Paris: Présence Africaine, 1945.

THIONG'O Ngugi Wa. Decolonizing the mind. In: RIVKIN, Julie; RYAN, Michael (Eds.). *Literary theory: an anthology*. 2. ed. Malden: Blackwell, 2004. p. 1126-1150.

TOCQUEVILLE, Alexis. *A democracia na América*. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: USP, 1977.

TRINDADE, Rafael. Espinosa: origem e natureza dos afetos. *Razão Inadequada*, 15 jul. 2014. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2014/07/15/espinoza-origem-e-natureza-dos-afetos/>>. Acesso em: 4 jun. 2016.

VOLPE, Miriam L. *Geografias de exílio: Mario Benedetti, um intelectual latino-americano*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

WEBER, Max. *Economia e sociedade*. Brasília: UnB, 1991. v. 1.

YANO, Célio. Diferentes por quê? *Ciência Hoje*, 9 maio 2013. Disponível em: <[http://www.cienciahoje.org.br/noticia/v/ler/id/1933/n/diferentes\\_por\\_que/Post\\_page/29](http://www.cienciahoje.org.br/noticia/v/ler/id/1933/n/diferentes_por_que/Post_page/29)>. Acesso em: 4 ago. 2016.