

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

Luciana de Oliveira Rodrigues

O animismo na construção da narrativa de Pepetela e Conceição Evaristo

Juiz de Fora

2024

Luciana de Oliveira Rodrigues

O animismo na construção da narrativa de Pepetela e Conceição Evaristo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais, Linha de Pesquisa: Literatura e Crítica Literária.

Orientadora: Prof.^a Dra. Nícea Helena de Almeida Nogueira

Juiz de Fora

2024

Rodrigues, Luciana de Oliveira Rodrigues.

O animismo na construção da narrativa de Pepetela e Conceição Evaristo / Luciana de Oliveira Rodrigues Rodrigues. -- 2024.
138 f.

Orientadora: Nícea Helena de Almeida Nogueira Nogueira

Coorientador: Edmon Neto de Oliveira Oliveira

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora,
Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.

1. Realismo Animista. 2. Romance. 3. Conto. 4. Conceição Evaristo. 5. Pepetela. I. Nogueira, Nícea Helena de Almeida Nogueira, orient. II. Oliveira, Edmon Neto de Oliveira, coorient. III. Título.

Termo de aprovação SEI 23071.928540/2024-05

Luciana de Oliveira Rodrigues

O animismo na construção da narrativa de Pepetela e Conceição Evaristo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais, Linha de Pesquisa: Literatura e Crítica Literária.

Aprovada em 20 de setembro de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Nícea Helena de Almeida Nogueira - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira - Coorientador

Universidade Federal do Pará

Prof. Dr. Michel Mingote Ferreira de Azara

Universidade Federal de Juiz de Fora

Victor Santiago Sousa

Universidade Federal do Acre

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Fernando Jorge dos Santos Faria

Universidade Federal do Pará



Documento assinado eletronicamente por **Nicea Helena de Almeida Nogueira, Professor(a)**, em 24/09/2024, às 09:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Anderson Pires da Silva, Professor(a)**, em 24/09/2024, às 11:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Victor Santiago Sousa, Usuário Externo**, em 25/09/2024, às 12:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Michel Mingote Ferreira de Azara, Professor(a)**, em 25/09/2024, às 19:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edmon Neto de Oliveira, Usuário Externo**, em 26/09/2024, às 10:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Jorge dos Santos Farias, Usuário Externo**, em 04/10/2024, às 12:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1945613** e o código CRC **26DF6DD9**.

A Deus, que faz tudo novo.

Aos meus avós maternos (*in memoriam*).

À minha mãe, minha companheira, que comemora cada momento de minha trajetória.

Ao meu filho e esposo, pela força e motivação dando sentido aos meus dias.

À minha orientadora.

Ao meu coorientador.

AGRADECIMENTOS

A Deus, o autor da minha história, gratidão pela realização de mais um sonho.

Aos meus familiares, pela compreensão e apoio em todos os momentos.

À minha orientadora, Nícea Helena de Almeida Nogueira, por caminhar de mãos dadas comigo, incentivando-me e dando sentido aos meus dias. Minha admiração, meu carinho e eterna gratidão.

Ao meu coorientador Edmon Neto de Oliveira pelo seu encanto, ao me acolher com tamanha bondade, minha eterna admiração e gratidão.

Aos professores Luiz Fernando Medeiros de Carvalho e Bárbara Inês Ribeiro Simões Daibert, por compartilharem tantos conhecimentos e colaborarem durante essa trajetória.

À professora Luciene Fátima Tófoli, pelas contribuições para a realização desta escrita.

A todos os professores e amigos que participaram, direta ou indiretamente, na realização deste trabalho.

“É assim que, no princípio,
um espaço apocalíptico dá o tom da história narrada: ‘Quando no céu retumbaram trovões,
[...] O corpo de minha Mãe dava sinal no tempo...’” (Evaristo, 2016a, p. 59-60).

RESUMO

Na presente tese analisamos a presença do animismo como recurso na escrita das obras *Lueji: o nascimento de um Império*, de Pepetela (2015) e *Histórias de leves enganos e parecenças*, de Conceição Evaristo (2016a). Buscamos entender o realismo animista como gênero literário que reivindica uma reflexão sobre a realidade encenada na enunciação literária africana e brasileira, de modo particular e original, podendo ser considerado um elemento constituinte da cosmovisão de parte dos povos africanos e dos povos afrodiáspóricos. Pensado por Pepetela em 1989, o realismo animista está intrinsecamente associado às questões das culturas e das identidades, que se modificam desde o período colonial, sendo constante a presença da religião intervindo na vida das personagens nessas narrativas. O realismo animista é um persistente “reencantamento do mundo”, que se relaciona com o modo de pensar e viver a realidade, em um contexto denominado “inconsciente animista” (Garuba, 2012). Nele, a percepção linear do tempo se desestabiliza, de modo que passado e futuro se encontram, bem como as noções de ancestralidade e alma relacionam-se com base no retorno à terra-mãe onde tudo se mistura, formando um só povo. Esse recurso de escrita nas literaturas africanas de língua portuguesa e na “literatura negro-brasileira” (Cutti, 2010) permite a reinvenção de uma história com outras interpretações escritas pelo próprio povo sobre sua cultura. A partir dos postulados e reflexões de Garuba (2012), Latour (1994), Leite (2008), Ndaw (1997), Nietzsche (2001), Paradiso (2020) e Rooney (2000), que relacionam os traços da oralidade africana, memória, mito, identidade, buscando comprovar as conexões entre a tradição e a modernidade, a simbologia, o sagrado e o entrelaçamento entre a ancestralidade e o animismo que permeiam as relações nas referidas obras. A tese conclui que, nas narrativas estudadas, a confluência entre Pepetela e Conceição Evaristo emerge no pensamento mítico animista que se materializa no realismo animista, como gênero literário, e possibilita recriar o mito e reencantar o mundo.

Palavras-chave: realismo animista; romance; conto; Conceição Evaristo; Pepetela.

ABSTRACT

In the present study, we analyze the presence of animism as a resource in writing in the literary works *Lueji: the birth of an empire* by Pepetela, and in *Stories of slight mistakes and similarities* by Conceição Evaristo. We seek to understand animist realism as a literary genre, which demands a reflection on the reality staged in African literary enunciation, in a particular and original way, which can be considered as a constituent element of the African worldview. It is intrinsically associated with questions of cultures and identities, which have changed since the colonial period. Therefore, we have divided this thesis into four chapters, in which we resort to studies of African orality, memory, myth, identity, tradition and modernity, symbology, the sacred and the intertwining between ancestry and animism in these works. The presence of religion intervening in the characters' lives are constant in these narratives. Animist realism is a persistent enchantment of the world, which is related to the way of thinking and living reality, in a context called the animist unconscious. In it, the perception of time is destabilized, where the past and the future meet, disconnecting from the linearity of time. Ancestry and soul are related based on the return to the motherland, where everything mixes to form a single people. This writing resource in the books allows reinvention and enables resistance, which not only disorganize and reorganize the dominant matrices, but also show a way of life, as they are powerful living-writing forms.

Keywords: animist realism; novel; short story; Conceição Evaristo; Pepetela.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	O ANIMISMO NA LITERATURA	16
2.1	DAS CONCEPÇÕES DO FANTÁSTICO E DO MÁGICO AO REALISMO ANIMISTA.....	18
2.2	PRINCÍPIOS TEÓRICOS SOBRE O ANIMISMO	24
2.3	O REALISMO ANIMISTA NO ESTUDO DAS LITERATURAS AFRICANAS	31
2.4	O MITO ANIMISTA E A TRADIÇÃO ANCESTRAL	34
2.5	REFLEXÕES SOBRE A LITERATURA AFRICANA NO BRASIL	40
3	O ANIMISMO EM PEPETELA	49
3.1	TRADIÇÃO E MODERNIDADE NA LITERATURA PÓS-COLONIAL	52
3.2	LUNDA E LUANDA: TRADIÇÃO, MEMÓRIA E ESPAÇO MÍTICO	60
3.3	O ANIMISMO EM <i>LUEJI</i> : O NASCIMENTO DE UM IMPÉRIO	64
3.4	A PALAVRA ENCANTADA E O REENCANTAMENTO DE MUNDO EM <i>LUEJI</i>	71
4	CONCEIÇÃO EVARISTO E A ESCRITA FEMININA NEGRA	76
4.1	A ANCESTRALIDADE NA PROSA DE CONCEIÇÃO EVARISTO	78
4.2	A SIMBOLOGIA DA ÁGUA EM CONCEIÇÃO EVARISTO	85
4.3	O ANIMISMO EM HISTÓRIAS DE LEVES ENGANOS E PARECENÇAS	93
4.4	ESTRATÉGIAS DE SUBVERSÃO DA ORDEM OCIDENTAL NA ESCRITA DE CONCEIÇÃO EVARISTO	104
5	O ENTRELACAMENTO ENTRE PEPETELA E CONCEIÇÃO EVARISTO	118
	REFERÊNCIAS	130

1 INTRODUÇÃO

A escrita de Conceição Evaristo evidencia a trajetória dos africanos e seus descendentes no Brasil. Ao realizar minha dissertação de mestrado¹, com a análise do romance *Ponciá Vicêncio*, desta autora, compreendemos que a protagonista Ponciá Vicêncio, afrodescendente, expressa através de sua trajetória as dores, as angústias, as violências que as mulheres negras sofrem e a solidão que elas enfrentam. A protagonista, Ponciá Vicêncio e a autora Conceição Evaristo são herdeiras de uma intensa linhagem memorialística existente na literatura brasileira. Diante desse contexto, percebe-se que a autora utiliza a sua própria história e sua vivência para esboçar uma reescrita, valendo-se de uma linguagem poética, dando segmento a uma literatura escrita por mulheres negras no Brasil, em busca da construção de uma identidade negra.

Na elaboração da proposta desta tese, ao buscar elementos norteadores para a pesquisa, realizei a leitura de *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016a). Inicialmente minha percepção como leitora da escrita de Conceição Evaristo, foi de se tratar de uma narrativa que amplia o imaginário do leitor. Tal aspecto está presente em outras escritas da autora, entretanto, nesta obra se destaca com a ocorrência de elementos insólitos que produzem um certo estranhamento. Isso se evidencia no prefácio da obra, que relaciona essa ocorrência à existência de traços de animismo, o que trouxe a necessidade de ir além em nossos estudos. Nesse contexto, iniciamos as pesquisas e nos deparamos com o autor Harry Garuba (2012), que defende a ideia de que somente o pensamento animista é capaz de descrever a realidade africana. Tal afirmação se amplia quando Silvio Ruiz Paradiso (2020) defende que certos fenômenos considerados incomuns às demais civilizações, são comuns e fazem parte intrínseca de uma percepção do real, de uma realidade animista. A leitura de tais textos consolidam a relação entre o Realismo Animista e as literaturas africanas.

Com isso, pensamos ser essencial identificar em literaturas africanas a presença de traços de animismo, quando chegamos na leitura da obra *Lueji: o nascimento de um império* (2015). Nela, Pepetela problematiza o termo Realismo Animista a partir da proposta de adaptação de um balé europeu aos moldes africanos. Para uma melhor compreensão, seguimos para definição do termo animismo, no intuito de que compreender a trajetória do conceito de realismo animista e, enfim, caracterizar a literatura africana de língua portuguesa em cujo enredo desponta o insólito. A compreensão do insólito na escrita de Evaristo só foi possível

¹ RODRIGUES, Luciana de Oliveira. **Conceição Evaristo**: um salto sobre o abismo. Dissertação de mestrado. Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2010.

com esse entrelaçamento, pois notamos que o animismo se relaciona à visão de mundo de parte dos povos africanos e dos povos afrodiaspóricos.

Tais pesquisas nos remetem às obras de Pepetela, escritor contemporâneo angolano, e Conceição Evaristo, escritora brasileira contemporânea, os quais utilizam a escrita como forma de entrelaçamento com as tradições de seus povos. Salientamos que o animismo tem sido utilizado como recurso na escrita desses autores que buscam estabelecer ligações com a cultura de seus antepassados. A concepção do termo animismo é tida como um elemento constituinte do pensamento africano de língua portuguesa representado no texto literário.

Nessas produções literárias, encontramos uma estreita relação das protagonistas com seus ancestrais, dos quais recebem influência que refletem na renegociação de uma identidade e na maneira como elas se relacionam com o mundo e consigo mesmas. Em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016a), Conceição Evaristo inaugura uma proposta narrativa voltada para o realismo animista, numa obra composta por doze contos e uma novela, pelos quais transita entre os mistérios e o insólito. Nesse universo de interpretação, a escrita nos apresenta uma narradora que fala de dentro do lugar vivido, sob a ótica da subjetividade da mulher negra. Nos contos e na novela, o imprevisível expressa uma reunião de vozes-mulheres em busca de rememorar toda uma ancestralidade, uma tradição oral as quais colaboram na definição de uma identidade negra com base nas histórias contadas do imaginário coletivo.

Em *Lueji: o nascimento de um império* (2015), Pepetela, constrói uma narrativa original, revelando a história de duas mulheres, Lu e Lueji, personagens separadas uma da outra por 400 anos, mas unidas numa mesma trajetória: o confronto com o mundo e a busca da identidade. É por meio dessa intersecção que as lacunas deixadas pelo mito, pelo saber colonial e pela tradição oral são preenchidas pelo Realismo Animista na realização de um bailado. Nesse contexto, buscamos entender o realismo animista como gênero literário que reivindica uma reflexão sobre a realidade encenada na enunciação literária africana, de modo particular e original, podendo ser considerado como um elemento constituinte da visão de mundo africana, intrinsecamente associado às questões das culturas e das identidades, que se modificam desde o período colonial.

Para entender a presença do animismo na construção das narrativas de Pepetela e Conceição Evaristo, é necessário estudar as concepções do animismo e seus reflexos na escrita literária como realismo animista. Para tal, é preciso analisar fragmentos das referidas obras, relacionando os traços da oralidade africana, memória, mito, identidade, buscando comprovar as conexões entre a tradição e a modernidade, a simbologia, o sagrado e o entrelaçamento entre a ancestralidade e o animismo que permeiam as relações nas referidas obras.

Diante disso, surgem algumas questões: como o animismo está presente e contribui para a construção da narrativa de *Pepetela e Conceição Evaristo*? Quais fragmentos das obras comprovam esse fato? Podemos compreender a ideia de animismo como uma questão imanente que perpassa às obras estudadas?

Notamos, nessas narrativas, os mistérios da oralidade africana possibilitam a ocorrência do animismo com uma realidade materializada, que delega vida e sentimentos aos objetos, árvores e rios. Essa concepção animista da realidade do mundo impossibilita uma categorização desses textos nos moldes literários europeus ou americanos. Isso porque tais narrativas possuem, como uma das particularidades, a forma de considerar a realidade, a morte e a temporalidade. Assim, valendo-se do encanto, da magia, com tons poéticos, que inicialmente parecem ornamentos fantasiosos, adquirem forma contestadora. Nessas obras, observamos que, no animismo, o místico, o sagrado, a fantasia e o desconhecido se distribuem em ritmos da oralidade para instituírem parte da memória coletiva.

O animismo na literatura estaria próximo do que Garcia (2012) fala acerca da ocorrência do insólito na narrativa, quando afirma que, em oposição ao realismo-naturalismo, trata-se de uma categoria comum em diversos gêneros literários. O conceito abarca toda uma série de categorias representativas, como o fantástico, o estranho, o realismo mágico, o realismo maravilhoso, o sobrenatural, o animismo ou realismo animista e “de toda uma infinidade de gênero e subgênero híbridos em que a irrupção do inesperado, imprevisível, incomum seja marca distintiva” (Garcia, 2012, p. 14).

O termo animismo relaciona-se à concepção de alma “que anima”, com base na filosofia, antropologia e psicologia, tendo, portanto, duas teorias principais: a de animação, no sentido da força que anima ou dá vida a algo, como percebe a antropologia, e a de alma humana, relacionada à mente, na definição da psicologia. Vinculando o radical “*anima*” (alma) ao sufixo -ismo, que designa movimento social ou ideologia, temos que animismo é o termo empregado para as abordagens que têm como base a existência da alma como princípio da atividade humana.

A concepção de animismo expressava a ideia de que todas as categorias religiosas, todas as crenças em seres espirituais, com suas muitíssimas variedades, seriam derivações psicológicas de uma categoria verdadeiramente onipresente: a noção de alma. Assim, sem ser ainda uma religião, o animismo implica as condições preliminares sobre as quais são construídas as religiões, ou seja, um estágio anterior em que o homem podia “apreender todo o universo como uma unidade isolada de um ponto de vista único” (Freud, 2006, p. 89). Para ele, o animismo contém os fundamentos nos quais as religiões se basearam.

Na literatura, ao observar os principais gêneros literários, encontramos a irrupção do insólito como o fantástico, o maravilhoso e o estranho na perspectiva europeia; o real maravilhoso ou realismo maravilhoso na perspectiva hispano-americana; e o realismo animista na perspectiva africana, o qual diz respeito às manifestações do animismo.

Essas literaturas desenvolvem-se nos embates entre os valores tradicionais da África e as imposições do colonizador europeu. A problemática identitária reflete os problemas socioculturais causados pelo sistema colonial: o governo autoritário, a manipulação da mídia, as injustas condições de trabalho, a desigualdade social, a segregação e o preconceito racial, a desvalorização das culturas africanas, entre tantos outros. É nesse mundo da religiosidade anímica pós-independência que Pepetela, autor africano, elabora o seu projeto de descolonização literária. Paradiso (2015) complementa que cabe ao leitor entender que

tais fenômenos na narrativa fazem parte de um mundo, em que o ‘sobrenatural’ é palavra ausente, já que é no ‘real’ que o visível e o invisível, bem como as relações anímicas e fetichistas, se interagem sem a dialética do mundo ocidental (Paradiso, 2015, p. 272).

No romance *Lueji*: o nascimento de um império, Pepetela deu início a essa discussão, ao propor o termo Realismo Animista para caracterizar a cultura africana. Tal conceito, após alguns anos, foi ampliado pelo teórico sul-africano Garuba (2012), aprofundando na concepção animista do universo africano. Para tanto, antes de delinear os traços de animismo presentes nessa obra de Pepetela e, a sua definição do termo Realismo Animista, faz-se necessário evidenciar que o mundo africano é um universo tradicional, que foi desestabilizado pelos colonizadores, que sempre dificultaram a convivência diante da diferença cultural.

No prefácio de *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016a) de Conceição Evaristo, Maria Sousa e Silva Assunção ressalta que a incursão da imprevisibilidade, isto é, do estranho nos contos e na novela, se aproxima do que se concebe como realismo animista. A autora destaca que a presença da atuação de forças da natureza, da alteração dos fenômenos que modificam a ordem natural das coisas, a crença em entidades capazes de intervir na rotina dos personagens, entre outros, são artifícios concebidos por um *modus operandi* revelador da maneira de pensar, de ser e de existir de uma dada comunidade cujas origens derivam da diáspora africana (Evaristo, 2016a, p. 8).

Nas referidas obras, observa-se a presença da tradição oral, por meio da recordação e a reinterpretção dos mitos tradicionais e familiares, que permitem reinscrever histórias por um olhar animista para a realidade e para o mundo. Nesse contexto, a sociedade moderna e a

tradicional estabelecem um diálogo que reconstitui os seus modos de vida e amplia as possibilidades de significação existencial no atravessamento entre tradição e modernidade. Garuba destaca a técnica do animismo como recurso de subversão da autoridade da ciência ocidental, reinscrevendo a autoridade da magia nos interstícios do racional/secular/moderno. Para ele,

a cultura animista abre, portanto, um mundo completamente novo de grandes possibilidades, influenciando o futuro, por assim dizer, pela reivindicação daquilo que no presente ainda está para ser inventado. É com relação a essa habilidade de influenciar o futuro que o reencantamento contínuo se torna possível (Garuba, 2012, p. 243).

Nesse processo de reencantamento, destacamos a relação entre o homem e o mito, em que, por meio dos ritos, dar-se-ia à consciência humana um significado na existência de si mesma. Nessa trajetória, o mito animista é um elemento fundamental para a tradição ancestral africana, pois, além de repositório de sabedoria e de memória, desempenha os ritos de reinterpretação e rememoração da história sagrada.

Essa relação com o mito cristão é apresentada na novela *Sabela*, de Conceição Evaristo, dividida em três partes com histórias entrelaçadas a um acontecimento maior: um dilúvio. Embora não tenha referência bíblica e tampouco resulte na construção de uma grande arca, seus trechos nos trazem associações com o dilúvio descrito na *Bíblia Sagrada*. É assim que, no princípio, um espaço apocalíptico dá o tom da história narrada: “Quando no céu retumbaram trovões, [...] O corpo de minha Mãe dava sinal no tempo...” (Evaristo, 2016a, p. 59-60). Em *Sabela*, o relato da história das águas por meio de vozes múltiplas e diversas ajudam a ampliar, a aprofundar o sentido da história, na qual existem vazios. Com isso, o trecho citado se repete no final do livro, evidenciando a reconstituição do mito: “Volto ao meu princípio para recontar sobre as águas: quando no céu...” (Evaristo, 2016a, p.105).

Nas obras de Pepetela e Conceição Evaristo o mito e a oralidade tornam-se eminentes com características do pensamento mítico animista, como o conhecimento de Deus ou a concepção de divindade no pensamento negro africano, que passam pela transmissão iniciática realizada pela oralidade. Nela, a língua revela o imaginário do mito, corroborando com o pensamento de Hampâté Bâ (1993) que, discutindo acerca da essência da oralidade, afirma que a palavra falada tem o dom de inventar e produzir encantamentos. Nessas escritas, a voz gera a palavra e vem sempre acompanhada de expressões do corpo, dos gestos, de um ritmo e da entonação de quem narra. Tudo isso associa um sentido à palavra falada e expressa emoções ao leitor.

Dessa forma, a presente pesquisa se iniciou com a coleta de materiais que pudessem ajudar na resolução do problema aqui apresentado. Ao longo dessa reunião de textos, foi realizada a leitura das obras *Lueji: o nascimento de um império*, de Pepetela, e *Histórias de leves enganos e parecenças*, de Conceição Evaristo. A leitura ocorreu em diversos momentos da pesquisa, visando a novas percepções à medida em que teorias críticas iam sendo estudadas.

Como já apontado, foram lidos e fichados textos críticos sobre oralidade africana, memória, mito, identidade, tradição e modernidade, simbologia, o sagrado, ancestralidade e o animismo nas referidas obras e conceitos afins. Essas leituras, intercaladas com a análise das obras, buscaram facilitar a identificação do animismo na construção das obras em questão. A partir dessa análise, foi possível verificar a influência do animismo na escrita de Pepetela e Conceição Evaristo.

Assim, o texto, além deste capítulo introdutório, conta com mais cinco capítulos. O segundo capítulo trata do termo animismo e seus princípios teóricos associados à literatura africana. O animismo, presente nas produções literárias de Pepetela e Conceição Evaristo, associa-se aos estudos da oralidade africana, memória, mito, identidade, tradição e modernidade, simbologia, sagrado e entrelaçamento entre a ancestralidade. Nessas narrativas, a ocorrência do insólito se aproxima do realismo animista, principalmente pela estreita ligação das protagonistas com seus ancestrais dos quais receberam influência que repercutem numa visão de mundo africana.

O terceiro capítulo aborda o termo realismo animista cunhado por Pepetela na escrita de *Lueji: o nascimento de um império*, relacionando a ideia de crença do africano em poderes mágicos e nas energias existentes em amuletos e outros objetos. Destaca-se o animismo como uma manifestação material e física dos deuses e espíritos nos objetos. As personagens Lu e Lueji, nos espaços Lunda e Luanda, com histórias separadas 400 anos uma da outra, configuram um projeto de reconfiguração da identidade angolana. O pensamento mítico animista constitui-se numa dimensão concreta para as ideias abstratas na realização de um bailado com bases no realismo animista o qual reencanta o mundo. Assim, o mito renasce no intuito de dar direcionamento à vida das personagens, narrando sobre uma Angola, a partir do passado, presente e projeto de futuro.

O capítulo subsequente traz as concepções do realismo animista para a literatura brasileira, ao destacar a escrita de Conceição Evaristo que constrói personagens a partir de textos literários africanos ou afrodescendentes, com base nos frutos dessa presença histórica, acionando sua ancestralidade, por meio de manifestações animistas, como forma de narrar uma coletividade. Salientam-se os traços de animismo na obra *Histórias de leves enganos e*

parecenças dessa autora como estratégia de escrita e subversão da ordem ocidental. Com isso, a lógica do pensamento animista fornece uma abertura para se pensar em outras histórias da modernidade, além da trajetória linear e teleológica da narrativa histórica convencional.

O quinto capítulo trata de comparações do animismo como estratégia de escrita na obra de Pepetela e Conceição Evaristo que se conectam pelo mito. Nessas narrativas, o mito se identifica como uma ideia e não um conceito, nas quais, ao se explicarem os elementos, tomando como base um pensamento científico, decompõe-se o objeto do pensamento em elementos que podem ser conceitualizados. Entretanto, ao inserir o objeto associado à experiência, adquire-se uma ampla compreensão pelo encontro do sujeito com o objeto. Nessas escritas, as personagens têm suas trajetórias direcionadas por uma maneira específica do pensamento africano. Salienta-se a presença da religião intervindo na vida dos personagens, sendo os símbolos e os monumentos instrumentos de rememoração que nos levam a valorizar o lugar em que habitamos, unificando a noção de pertencimento à terra. O entrelaçamento entre a ancestralidade e o animismo nas obras desses autores expressa a influência de traços de animismo, devido à ocorrência do insólito e da imprevisibilidade. Diante da influência sob o signo da literatura europeia, por meio do mito, produzem-se outras narrativas com elementos anímicos, com uma visão de mundo africana. Com isso, produzem novos significados e afinam outros discursos, uma vez que pertencem a uma mesma tradição cultural e literária.

O realismo animista é um persistente reencantamento do mundo que se relaciona com o modo de pensar e viver a realidade em um contexto denominado de inconsciente animista. Nele, a percepção do tempo se desestabiliza, encontrando-se o passado e o futuro, desconectando-se da linearidade do tempo. A ancestralidade e a alma relacionam-se com base no retorno à terra-mãe, onde tudo se mistura formando um só povo. Esse recurso de escrita nas obras permite a reinvenção e possibilita a resistência as quais não somente desorganizam e reorganizam as matrizes dominantes, mas evidenciam forma de vida, pois são formas escritas potentes.

2 O ANIMISMO NA LITERATURA

O discurso ocidental tentou diminuir a cultura das nações da África com perspectivas literárias eurocêntricas. Como reflexo, surgiram escritas, no decorrer do tempo, que vieram despontar o africano sobre seu sistema de pensamento. Elas reafirmam que, mesmo com a colonização, a África nunca foi totalmente silenciada e isso sobrevive na tradição, na religião e na literatura como algo que deve ser reescrito fora dos padrões ocidentais. Angola e Moçambique são países africanos de língua oficial portuguesa que contribuem para a discussão étnico-cultural literária. Por meio da produção de autores como Pepetela, Mia Couto, entre outros, propõe-se uma leitura que reconsidera os modelos de gêneros literários ocidentais. Além disso, leva-se em conta a compatibilidade dos estudos Pós-coloniais com os Estudos Culturais, observando que as literaturas angolana e moçambicana surgem, de maneira igualitária, narrando e refletindo os movimentos de independência das colônias, por meio de discursos e práticas de sujeitos depreciados pelo colonialismo, cuja voz e legitimidade transitam pelo caminho da cultura e das identidades.

As narrativas emergentes da oralidade de países africanos de língua portuguesa definem uma poética que segundo Tettamanzy (2006), conecta a dimensão da voz a uma compreensão do universo por meio dos sentidos. Pepetela e Conceição Evaristo evidenciam, na escrita, narrativas oriundas da oralidade na África ou com enorme influência de elementos ancestrais, por meio de relatos de convivência entre vivos e mortos, além da familiaridade com acontecimentos de ordem não-natural. Isso possibilita uma concepção encantada do mundo onde o mítico e o alegórico se conectam com os sentidos mundanos e históricos. Com isso, destaca-se a importância das culturas orais, que envolvem, segundo Tettamanzy (2006), “um sentir que é forma de conhecer e pensar o que existe. Dada sua origem na oralidade, as narrativas podem ser explicadas por esse pensar que agrega o corpo e, com ele, os sentidos” (Tettamanzy, 2006, p. 5).

Em *Lueji: o nascimento de um império* (2015) é eminente a relação com a ancestralidade, com a natureza, vinculando-se à crença, de determinadas culturas africanas, em poderes mágicos e em energias existentes em amuletos e outros objetos. Tais aspectos dentro da literatura africana remetem à criação de um conceito por meio do termo Realismo Animista por Pepetela. Tais características estão presentes, na literatura brasileira, em que destacamos, como forma de narrar uma coletividade, a obra *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016a) que constrói personagens a partir de textos literários africanos ou afrodescendentes, com base nos frutos dessa presença histórica que aciona a sua ancestralidade por meio de manifestações

animistas. A presença do simbolismo na construção dessas narrativas subverte a narrativa tradicional, lançando mão de tendências da literatura contemporânea, como a presença de elementos insólitos, ou seja, elementos que subvertem a realidade com fatos não habituais e/ou sobrenaturais.

Esses autores utilizam como estratégia de escrita o animismo, que está diretamente relacionado à ocorrência do insólito ficcional, que segundo Garcia (2012), é a atuação e a influência dos antepassados na rotina dos vivos; os rituais que alteram a ordem natural do mundo; a crença em amuletos, dentre outras manifestações extranaturais. A irrupção do insólito resulta em narrativas que para o autor, “instaura uma nova ordem destoante vigente, rompendo com as convenções aceitas ou defendidas pelo padrão social, em dado tempo e espaço” (Garcia, 2012, p. 23). Nessas obras de Pepetela e Conceição Evaristo, o insólito ficcional está presente como a manifestação do incomum, do estranho, de algo que rompe com a ordem racional na narrativa, estando normalmente relacionado ao gênero fantástico, mas que, se for considerado como uma categoria ficcional dentro do contexto de literatura africana relaciona-se diretamente ao realismo animista.

No trajeto dessas literaturas que se relacionam ao gênero fantástico, na cultura ocidental, o movimento iluminista, proposto pelos pensadores do século XVIII, expõe à valorização da iluminação das ideias nacionais contrapondo os séculos anteriores que seriam as “trevas”. Tais acontecimentos produzem reflexos no campo da Sociologia que é uma ciência humana que estuda a organização das sociedades com base no comportamento humano. O mundo de crenças e de deuses transitava para um novo, onde o conhecimento científico era tido como prioridade. Nesse contexto, destacamos o sociólogo Max Weber (2010) que defende a amplitude do conhecimento sobre a racionalização do homem em relação às aceitações, quando tem como ponto de partida um mundo desencantado e sem magias. Para ele, a descontinuidade de uma esfera sagrada, permite a emergência de um racional, material, orientado pela técnica e pela ciência. Conseqüentemente, com a racionalização, o homem se desfaz de suas crenças em deuses e divindades, possibilitando a emergência do desencantamento de mundo.

Tal pensamento reflete no romance histórico do ocidente, pois, a partir daí, fundamenta-se no real em detrimento do mito, como se partisse do progresso de uma era da percepção da natureza para o realismo científico, em que o insólito passou a ser uma reação da literatura diante dessa mudança e do afastamento do pensamento mágico. De acordo com o pensamento dos iluministas, o Racionalismo considera, a partir de então, a razão como a única via de compreensão do mundo.

Nesse contexto, na produção literária, têm origem as fundamentações de concepções de mundo por Freud que reorganiza o pensamento sobre a ciência e a religião. Esse autor, por meio de obras como *Totem e Tabu* (2006), evidenciou a discussão sobre a noção de instinto natural do ser humano e suas compulsões, por exemplo, para o canibalismo, para o incesto e para a morte. Com isso, Freud expôs o elemento irracional (ou não-racional) da personalidade humana, assim como a possibilidade de existência científica do inconsciente, questionando a noção de ser humano como animal inteiramente racional. Isso indica que, a partir da presença dessas compulsões, o homem continuava pertencendo à natureza, ainda dominado em parte por instintos naturais, ou seja, não apenas pela “luz” da razão.

Na literatura, por sua vez, o romance passou a abordar essa concepção realista, com ênfase na expressão do cotidiano. Assim, conquanto a racionalidade imposta pela era científica tenha afastado o homem dos acontecimentos considerados como mágicos, não pôde retirar dele a emoção. Nesse contexto, coube à literatura acolher a emoção do sobrenatural que fora extinto da vida, por meio do conto fantástico. Nele, tem-se uma abordagem cuja estética projeta o sobrenatural no natural. Roas destaca que se “confia na ideia de um universo estável regido por leis fixas e imutáveis” (Roas, 2011, p. 20), sendo que a ocorrência do insólito, conforme esse autor, acontece em um espaço comum e homogêneo, habitado pelo leitor que será tomado por um fenômeno subversivo, pois desestabilizador da percepção sobre o mundo e sobre os indivíduos.

Na ocorrência do insólito, como fora até aqui mencionado em relação às narrativas, encontramos a irrupção do insólito como o fantástico, o maravilhoso e o estranho na perspectiva europeia; o real maravilhoso ou realismo maravilhoso na perspectiva hispano-americana; e o realismo animista na perspectiva africana. Nesta, identificamos aproximações ou afastamentos em relação às narrativas ocidentais, uma vez que partimos da hipótese de que a literatura africana requer uma análise que vá além das características estabelecidas pelos modelos literários europeus e hispano-americanos.

2.1 DAS CONCEPÇÕES DO FANTÁSTICO E DO MÁGICO AO REALISMO ANIMISTA

A definição do termo animismo, como elemento constituinte do pensamento africano de língua portuguesa, está representada na escrita de Pepetela e Conceição Evaristo. O realismo animista, como gênero literário, escolhe métodos e efeitos para a construção do texto, no qual, como já prenunciado, há ocorrência do insólito. O insólito, em oposição à narrativa realista-

naturalista, de acordo com Garcia (2012), é uma categoria comum em diversos gêneros literários. O conceito abrange toda uma série de categorias representativas, como o fantástico, o estranho, o realismo mágico, o realismo maravilhoso, o sobrenatural, o animismo ou realismo animista, além de toda uma infinidade de gêneros e subgêneros híbridos em que a irrupção do inesperado, imprevisível, incomum seja marca distintiva.

Como as obras de Pepetela e Conceição Evaristo apresentam o insólito em suas narrativas, para melhor compreendê-las, traçaremos algumas concepções sobre o realismo fantástico, maravilhoso e mágico, de origem ocidental. Esses conceitos têm sido utilizados por alguns estudiosos para definir as obras literárias africanas com essência sobrenatural. Entretanto, a literatura africana emerge com particularidades de um contexto histórico e social, trazendo novas reflexões sobre o insólito na escrita.

Nas concepções de Furtado (1980), o gênero fantástico deve instigar no destinatário uma compreensão tão vaga e insegura quanto possível, por meio de uma “falsidade verossímil” (mais do que qualquer outro gênero) caracterizada por falsificação, escamoteamento ou modificação dos relatos. Assim, o autor do texto fantástico

precisa criar um mundo e inventar as leis que o regerão, seguir etapas e criar artificios para ‘instalar a perplexidade na mente do leitor’, manter a hesitação e a ambiguidade, definir o papel do leitor (narratário), entre outros procedimentos (Furtado, 1980, p. 49).

Para esse autor, o fantástico se manifesta com relação a esses dois elementos opostos: o real e o sobrenatural. Assim, ao lado do fantástico, que ocupa apenas o tempo de hesitação entre o real e o sobrenatural, encontram-se também os textos que não impõem essa ambiguidade da história. Tais textos mostram, ao mesmo tempo, elementos estranhos e sobrenaturais que não criariam nenhuma hesitação nos personagens, justamente porque fariam parte do mundo em que vivem suas personagens (Furtado, 1980).

A compreensão do conceito de fantástico adota formas distintas, conforme a época, o local, a cosmovisão do autor e as necessidades históricas. A sistematização do gênero fantástico foi apresentada por Todorov (2010a) como um gênero literário ou estrutura literária, cujas características principais são a hesitação, a ambiguidade, a verossimilhança e a presença do sobrenatural como eixo principal. Na perspectiva do autor, o gênero fantástico pode ser elucidado como uma narrativa cujos acontecimentos, sejam eles sobrenaturais, fantásticos ou insólitos, confundem ou deturpam a concepção de realidade dos personagens envolvidos. Essa

escrita é ajustada na realidade e o sobrenatural se manifesta de forma que personagem e leitor, de forma implícita, não conseguem distinguir entre um e outro.

Assim, a literatura fantástica pressupõe, para comprovar a sua própria realidade, uma configuração imaginária, na qual a intervenção do sobrenatural é uma característica fundamental. O fantástico emerge, portanto, como efeito proveniente da narração de um fenômeno, aparentemente sobrenatural, que se conecta entre o real e o imaginário, entre o sólito e o insólito. Esse gênero necessita da hesitação entre uma explicação natural e uma sobrenatural para determinado fenômeno.

Para Todorov (2010a, p. 31), “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento, aparentemente sobrenatural”. O autor pressupõe que o texto deve, primeiramente, induzir o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos. A afirmativa de Todorov (2010a, p. 36): “cheguei quase a acreditar” sintetiza sua concepção sobre o fantástico, em que, por fé absoluta ou por total incredulidade, conduz-se o leitor para fora do gênero, sendo a hesitação a responsável por sua vida. Após a hesitação ser igualmente experimentada por uma personagem, o leitor poderá legitimar um certo parecer para com o texto, recusando tanto interpretações alegóricas quanto poéticas.

Nessa perspectiva, a verossimilhança não se opõe de maneira absoluta ao fantástico, uma vez que, no interior do gênero, a ocorrência de reações fantásticas é verossímil (Todorov, 2010a). Para o autor, em uma narrativa na qual o sobrenatural se manifesta, para que ela seja considerada fantástica, é preciso que esse sobrenatural estabeleça o rompimento de algum padrão social ou de alguma moral (Todorov, 2010a). Por isso, ele acredita que a Psicanálise tenha substituído o Fantástico, no final do século XIX, em que a literatura deixou de ter a necessidade de se valer dos fantasmas, para que se representasse ou relatasse sobre um desejo sexual, ou aos vampiros, a fim de que se designasse a atração de algumas pessoas por cadáveres, por exemplo. Com isso, o autor sustenta que “o Fantástico teve uma vida relativamente breve...” (Todorov, 2010a, p. 174), uma vez que os temas da literatura fantástica se tornaram, em consequência, semelhantes aos das investigações psicológicas dos últimos anos.

O exemplo desse cenário é a obra *A metamorfose* (1911), de Kafka, que subverteu a ordem da narrativa fantástica, na qual a hesitação primeira entre sonho e realidade é a conclusão pelo personagem Gregor. Nessa narrativa, esse personagem não está sonhando e, sim, encontra-se diante de sua realidade, que se transformou drasticamente, ao acordar, numa certa manhã, metamorfoseado num inseto monstruoso, o que, entretanto, não lhe causou estranhamento. Esse

acontecimento na narrativa, quando comparado com as categorias anteriormente estipuladas, diferencia-se vigorosamente das histórias fantásticas tradicionais. Tendo em vista que a narrativa fantástica clássica partia de um acontecimento natural para alcançar o sobrenatural, observa-se que, em *A metamorfose*, o enredo inicia-se do acontecimento sobrenatural, para dar ao curso da narrativa uma aparência cada vez mais natural.

Nota-se que, no final da história, apresentam-se características mais distantes possíveis do sobrenatural, uma vez que a narrativa descreve as vivências do inseto na casa, além de expressar uma ironia, quando relata que Gregor não se preocupa com sua transformação, mas sim com o fato de estar atrasado para o trabalho. Sendo assim, a narrativa kafkiana se distancia daquilo que se tinha estipulado como a segunda conexão do Fantástico, ou seja, a da hesitação representada no interior do texto e que caracteriza especialmente os exemplos do século XIX. Se, anteriormente, o herói com que se identifica o leitor era um ser perfeitamente normal, aqui, é o próprio personagem principal, o Gregor, que se torna o fantástico.

Todorov (2010b, p. 372) disserta sobre a ocorrência do fantástico nos gêneros estranho e no maravilhoso. O gênero estranho exhibe elementos insólitos, porém, durante a narrativa, os acontecimentos sobrenaturais, extraordinários ou inquietantes são explicados pelas leis da razão. Sobre o maravilhoso, por sua vez, o autor afirma que o gênero é caracterizado pela ausência da surpresa da personagem e do leitor diante do sobrenatural, visto que é a própria natureza desses acontecimentos que caracteriza o maravilhoso e não uma atitude para com os acontecimentos narrados.

O uso do termo maravilhoso, de acordo com Le Goff (2010), pertence ao vocabulário da Idade Média, em latim, *mirabilis* e o plural *mirabilia*, o qual é a expressão que mais se aproxima do significado atual do termo. Segundo o autor, os *mirabilia* referem-se, originariamente, às “coisas perante as quais se arregalam os olhos” (Le Goff, 2010, p. 16), num “movimento de admiração” (Le Goff, 2010, p. 22) diante das maravilhas e das coisas produzidas por “forças ou por seres sobrenaturais, que são precisamente inumeráveis”, cujo plural *mirabilia* representa como um “mundo de objetos, um mundo de ações diversas, mas por trás deles há uma multiplicidade de forças” (Le Goff, 2010, p. 20). O autor esclarece que os homens cultos da Idade Média recebiam sua formação do maravilhoso vislumbrando nele “um universo de objetos, uma coleção”, o que é diferente da ideia que temos atualmente de uma categoria “do espírito ou da literatura” (Le Goff, 2010, p. 15).

Durante a alta Idade Média, do século V ao XI, ocorreu uma certa repressão ao maravilhoso, devido à preocupação da Igreja em transformar, ocultar ou mesmo destruir esse elemento da cultura tradicional que era considerada pagã. No entanto, nos séculos seguintes,

XII e XIII, esse termo ressurgiu em uma atitude de oposição à cultura eclesiástica por parte da pequena e média nobreza que o buscou em sua “reserva cultural existente...[na] cultura oral, de que o maravilhoso é um elemento importante” (Le Goff, 2010, p. 18). Além desse comportamento de oposição à Igreja, o maravilhoso também está relacionado a uma busca de identidade individual e coletiva, representada nos romances de corte, da cavalaria.

No Ocidente Medieval, de acordo com Le Goff (2010), o maravilhoso tinha a função de equilíbrio à banalidade e à regularidade do cotidiano, abordando temas como a abundância alimentar, a nudez, a liberdade sexual e o ócio, como uma forma de resistência à ideologia oficial do cristianismo, além de uma renúncia do humanismo e do homem feito à imagem de Deus. Isso indica que a escrita literária do maravilhoso expressou, de certa maneira, uma resistência cultural.

Segundo Bessière (2012), o discurso fantástico emerge do conto maravilhoso, do qual conserva o encadeamento sobrenatural e a interrogação sobre o acontecimento. O maravilhoso, porém, não questiona a essência da lei que o rege, mas a expõe, enquanto o fantástico apresenta o problema da lei e da ordem. Logo, o maravilhoso é o lugar do universal, enquanto o fantástico é o do senso jurídico. Como num caso, o acontecimento fantástico impõe a decidir, não trazendo em si um meio de decisão. Nele, a descoberta de um caso leva imediatamente o leitor à busca de outros, tratando-se, assim, de uma narrativa de adivinhação, por caber essa busca de soluções ao leitor (Bessière, 2012).

As concepções de Bessière (2012) se confundem diante dos pressupostos teóricos de Todorov (2010a) no que se refere à divisão do fantástico. Para o teórico, o sobrenatural surge da linguagem e, somente por meio dela, permite-se conceber tudo o que é ausente. Todavia, a autora defende que não é o personagem quem se realiza no autor, mas o autor no personagem. Para ela, as considerações de Todorov sobre hesitação são restritivas, ao compreender o fantástico como sendo o lugar onde o literário expõe sua irrealidade. A autora discorda dos exemplos utilizados pelo autor em que os personagens do texto fantástico apenas conhecem as leis naturais e ignoram as leis do sobrenatural. Para ela, eles conhecem também as leis do sobrenatural, introduzindo, assim, uma segunda ordem possível.

Assim, Todorov (2010a) concebe o fantástico com jogos de dualidades compostos pelos opostos natural/sobrenatural, razão/ilusão e lucidez/sonho. Para Bessière (2012), ao contrário, o fantástico não se constituirá somente pela hesitação entre o real e o irreal nem da mera presença do sobrenatural, pois ele ultrapassa essas leis já conhecidas pelo leitor. Logo, o gênero nasce da contradição dessas leis e de sua recusa mútua e não da hesitação por si só. Para a

autora, Kafka seria apenas uma modernização do conto de fadas, o que justifica o não estranhamento da mutação de Gregor por sua família, em *A metamorfose*.

Forma mista do caso e da adivinha, segundo Bessière (2012), a construção do fantástico se dá sobre a dialética da norma que traça outra ordem, muitas vezes de maneira não harmônica, e cujas orientações são problemas. A ilusão da realidade, ao identificar o singular com a ruptura da identidade e a manifestação do insólito com a de uma heterogeneidade, é sempre compreendida como organizada e como portadora de uma lógica secreta ou desconhecida.

Segundo a autora,

alimentado pelo ceticismo e pela relatividade da crença, o fantástico mostra, de forma transparente, essa recusa de uma ordem que é sempre uma mutilação do mundo e do eu, e essa expectativa de uma autoridade que legitima e explica toda ordem, qualquer ordem. (Bessière, 2012, p. 315).

Ela descreve as obras com relato fantástico como paradoxais, pois têm como característica a constante ambiguidade, a dúvida e a contradição. Esse relato institui na sua narração elementos significativos da cultura e que causam impacto no coletivo: “o sobrenatural e o surreal são os meios de delinear imagens religiosas, científica; do poder, da autoridade, da fragilidade do sujeito” (Bessière, 2012, p. 317).

Como vertentes da literatura fantástica, Wittmann (2012) disserta sobre a europeia, já definida por muitos autores; a dos Estados Unidos, que tem como característica o horror e o terror e a de origem latino-americanas, o realismo mágico, no qual “predomina a criatividade do autor em busca de técnicas narrativas para dar ao seu texto o poder de distorcer a noção de realidade dos personagens e, às vezes, também do leitor” (Wittmann, 2012, p. 30). As características desse gênero se relacionam com a emergência de dimensões sobrenaturais no contexto de uma realidade empiricamente verificável. É esse último que os teóricos mencionam frequentemente para definir o realismo animista, pois, como enfatiza Todorov (2010b, p. 27), “um gênero define-se sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos”. O realismo mágico origina-se num ambiente literário historicamente parecido com o da África.

Tal afirmativa induz a questionamentos sobre as formulações de Paradiso (2015) ao mencionar que o fantástico estará para a literatura ocidental, como o realismo mágico para a literatura latino-americana e como o realismo animista para a literatura africana. Diante disso, ressaltamos a grande diferença entre a produção dos demais gêneros e a produção literária africana, cujos elementos insólitos estão relacionados, principalmente ao pensamento animista, pelo qual se tentará demonstrar e representar as práticas culturais da sociedade, conforme

defende Garuba (2012). A definição do termo animismo torna-se essencial, a fim de que possamos compreender a trajetória do conceito de realismo animista e, enfim, caracterizar a literatura africana de língua portuguesa em cujo enredo desponta o insólito.

2.2 PRINCÍPIOS TEÓRICOS SOBRE O ANIMISMO

De acordo com o *Dicionário Digital Insólito ficcional*², desenvolvido por pesquisadores da UERJ, o termo animismo está relacionado à concepção de alma “que anima”, com base na filosofia, antropologia e psicologia, tendo, portanto, duas teorias principais: a de animação, no sentido da força que anima ou dá vida a algo, como percebe a antropologia; e a de alma humana, relacionada à mente, na definição da psicologia. Essa ideia de alma como sendo o que faz mover, tem fundamentos em Aristóteles, em *De Anima*, quando conclui que “todos, com efeito, definem a alma por assim dizer por três atributos: o movimento, a percepção sensível” (Aristóteles, 2012, p. 103) e a natureza incorpórea, dos quais o filósofo parece evidenciar o movimento, pronunciando-se da seguinte maneira: “a alma é o que fornece movimento aos seres vivos” (Aristóteles, 2012, p. 153). Assim, temos que a alma, para ele, de forma geral, é um “movente” (Aristóteles, 2012, p. 163). Vinculando *anima* (alma) ao sufixo *-ismo*, que designa movimento social ou ideologia, temos que animismo é o termo empregado para as abordagens que têm como base a existência da alma como princípio da atividade humana.

Inicialmente associando o termo à ideia de movimento, Vargas (2015) se debruçou nos estudos sobre o termo animismo baseando-se no pensamento do químico e físico alemão, Georg Ernst Stahl, que, em 1708, atestou *anima* como um elemento físico, assim como o flogisto, que vitaliza os materiais, permitindo que ocorram a queima ou a oxidação, por exemplo. Essa teoria serviu para exemplificar como os objetos são, de alguma forma, animados, influenciando, posteriormente, as teorias antropológicas sobre o animismo (Harvey, 2006).

Na explicação para o termo animismo no pensamento infantil, Piaget (1978) relata a tendência natural de se transferirem características humanas aos objetos, fase em que a criança age sobre a sua realidade com alguma fantasia, mobilizando imagens mentais, representadas pelos símbolos, construindo sua subjetividade. Assim, no processo de pensamento piagetiano, o animismo é composto pela assimilação dos objetos e situações aos esquemas mentais próprios do sujeito, de modo que o jogo simbólico, com todas as arbitrariedades que lhes são inerentes, vence sobre a interpretação da real materialidade experimentada.

² Disponível em: <https://www.insolitificcional.uerj.br/realismo-animista/> Acesso em: 26 out. 2023.

A materialidade na cultura africana é tratada pelo sul-africano Garuba (2012) que defende a materialidade da produção cultural animista. Ao contrário das religiões monoteístas, o animismo não indica nenhuma religião em específico, ao mesmo tempo em que se opõe a uma imagem não localizada, materializando-se em objetos, árvores e rios.

O animismo para Piaget (1978) é uma das formas de pensamento das crianças que, diante da impossibilidade de perceber a realidade materializada, delega vida aos seres. A transformação de seres, tema frequente nas histórias infantis, atrai a atenção da criança que possui uma visão de mundo diferente do adulto. Para ela, essa transformação gera possíveis “poderes” atribuídos à capacidade de voar, de conquistar mundos, nas experiências de emoções imaginadas. O animismo gera movimento e se expressa na brincadeira da transformação e no lúdico desenvolvido nessa habilidade, durante a sensação de animar tudo o que se toca, desde objetos, plantas ou animais.

Conde (2006) ao analisar os processos psíquicos e intelectuais da criança que entra em contato com os contos maravilhosos, cita Held (1980, p. 125) que afirma que “ela entra em contato com o animal, a planta, o objeto a partir dessa atitude global, não intelectual, primeira, que é o animismo”. Desde a antiguidade, o tema da habilidade de se transformar em bichos ocorre na mitologia celta em que se transformavam em cervo, cisne, águia, corvo. Proteu, da mitologia grega, possuía essa habilidade e se transformava em diversos animais. A literatura infantil utiliza como tema os animais que, em diversas situações, dialogam com os personagens e vice-versa. A personificação de objetos e animais é recorrente no mundo encantado dos contos de fadas.

Ainda relacionadas aos fenômenos animistas, algumas temáticas se repetem nessas narrativas maravilhosas dos contos de fadas, conforme destaca Coelho (1991), no contexto histórico da literatura infanto/juvenis, como, por exemplo, os temas da metamorfose, da transformação dos seres e objetos em animais, da utilização de talismãs, objetos mágicos que interferem na vida das personagens. Além disso, há a presença do determinismo segundo o qual tudo está delineado a acontecer, do mistério ou enigma a ser decifrado geralmente pelo herói da história.

A representação anímica nasce, portanto, do encontro de significantes que trazem à cena objetos reais e imaginários que possibilitam criar, fantasiar e ampliar a atividade mental. É notório um encantamento nos contos de tradição oral, de fadas ou maravilhosos, pelo qual a imaginação é ativada. Esses contos têm o poder de nos encantar, ao mesmo tempo que nossos olhos encantados encantam o mundo. No desenvolvimento da criança, Piaget (1978) destaca

que o animismo é uma forma de produzir o exercício dos esquemas mentais que supõem modificar movimentos e posições dos objetos de modo próprio através da ação.

O animismo, embora direcione o sujeito a pensar sobre uma lógica que é arbitrária à realidade concreta, liberta o leitor da ênfase na racionalidade, possibilitando-lhe o realce à transicionalidade de papéis, lugares, combinações entre os personagens de uma narrativa. No desenvolvimento humano, o pensamento animista prevalece na fase em que a criança conserva certa indiferenciação entre o eu e o outro, sem definição entre o ponto de vista próprio e o dos outros.

Rosa (2010) destaca que a acepção da antropologia para o termo animismo foi viabilizada, em 1871, por Edward Tylor, antropólogo inglês que apresentou uma doutrina do animismo. Nela, abandona a palavra espiritualismo, em seu sentido genérico, associado a seitas modernas, e passa a utilizar o termo para designar a doutrina da alma e de outros seres espirituais em geral, para a qual todos os elementos da natureza, das coisas, plantas e animais podem possuir alma e vida própria, ou seja, todas as coisas têm alma, alma e espíritos. Para o antropólogo, o animismo fundamenta-se no homem primitivo, numa filosofia da natureza que é consistente, real e com significado, como um estágio anterior à religião. A humanidade dita civilizada não vivia num estágio de ciência, mas num mundo impregnado de animismo, de caóticas contradições entre as crenças adaptadas pela erudição teológica, as meras sobrevivências sem sentido e os ressurgimentos de fenômenos espiritistas que se julgavam há muito desaparecidos.

A ideia de desenvolvimento dos diferentes artigos de fé primitivos é um dos princípios fundamentais da Antropologia de Tylor. Não havia uma alternância de umas crenças por outras, de acordo com uma sequência estabelecida de etapas de evolução religiosa, mas sim uma permanência de ideias pré-históricas, sujeitas a progressivas e diversificadas adaptações, de ordem moral, filosófica e estética.

Conforme dito anteriormente, o termo animismo, formado a partir do latim *anima*, expressava a ideia de que todas as categorias religiosas, todas as crenças em seres espirituais, com suas muitíssimas variedades, seriam derivações psicológicas de uma categoria verdadeiramente onipresente: a noção de alma. Segundo Tylor (1876),

[...] apesar de tão profundas mudanças, é bem claro que a concepção da alma humana, no que toca de mais perto à sua natureza, não se modificou desde a filosofia do pensador selvagem até à do moderno professor de teologia. A alma, desde a origem, continuou sendo definida como uma entidade animadora, separável do corpo e sobrevivente, e concebida como o veículo da existência individual. A teoria da alma é uma das partes essenciais de um

sistema de filosofia religiosa que une numa cadeia ininterrupta o selvagem adorador de fetiches ao cristão civilizado (Tylor, 1876, v. 1, p. 584).

Dito por outras palavras, Rosa (2010) enfatiza que Tylor estava convicto de que, entre todos, esse artigo de fé tinha constituído na pré-história uma espécie de referência a partir da qual tinham sido idealizadas todas as outras crenças. Já sabemos que as categorias secundárias não apresentavam aspectos universais, pois sua presença variava de acordo com os povos, embora tivessem, em comum, uma essência animista, em relação com a noção de alma. Essa noção é a mais importante categoria religiosa da humanidade, pois conservava sua essência ao longo de uma ascensão marcada por toda uma série de modificações e adaptações.

Ainda nos estudos sobre o animismo, Vargas (2015, p. 46) destaca o antropologista Sir James George Frazer que, assim como Tylor, associa animismo à magia e a um esquema de desenvolvimento intelectual de três estágios: o do pensamento e das práticas mágicas; o da religião; e o da ciência. Para Frazer, “o ‘selvagem’ considerava todo mundo animado, e as árvores e plantas seriam os corpos onde habitavam espíritos, fato considerado pelo estudioso como um estágio da religião que se desenvolveu para o politeísmo” (Harvey, 2006, p. 5).

Na mesma perspectiva de Tylor e Frazer, Freud (2006), para retomar o que consta do *Dicionário Digital Insólito ficcional*, na virada do século XX, dispõe do termo animismo na área da psicanálise, o termo num sentido mais específico relaciona-se à doutrina de almas, e no geral e mais abrangente à seres espirituais. A ideia da doutrina atesta a possibilidade de que espíritos ou demônios animem os objetos inanimados, os animais e os vegetais. (Freud, 2006, p. 87). O autor aponta que os povos primitivos possuíam uma visão da natureza e do universo profundamente notável, ou seja, eram capazes de compreender os fenômenos da natureza e a necessidade prática de dominá-los. Os fenômenos causariam uma reação no homem primitivo sobre os quais precisava refletir e, a partir dessa reflexão, teria formado a ideia de almas, transferindo-as para os objetos ao seu redor, num comportamento considerado pelo filósofo como natural.

Em seu texto, conforme ainda o dicionário, Freud faz referência aos pensamentos de Wundt, o qual declarou que as ideias animistas instituem produto psicológico essencial para uma consciência mitocriadora com reflexos na expressão espiritual do estado natural do homem. (Freud, 2006, p. 88). Deduzindo-se que o animismo deve ser a expressão espiritual do estado natural do homem, sendo considerado por Freud como um sistema de pensamento filosófico que compõem as três grandes concepções do universo, ou seja, a animista (mitológica), a religiosa e a científica. Ao definir o sistema animista, Freud afirma tratar-se de uma teoria psicológica, a mais criadora e a mais lógica, a que explica, integralmente, a essência

do mundo. Na verdade, está mais ligado a uma necessidade do ser humano em poder controlar os acontecimentos externos de acordo com o que deseja, tendo por meio alguns elementos naturais e mágicos, dando origem ao que conhecemos como feitiçaria e magia.

Ao se referir à magia, Freud (2006) cita Tylor para o qual magia consiste na crença equivocada dos homens de que a ordem de suas ideias é a mesma ordem da natureza; logo, imaginam que o controle que têm ou parecem ter sobre seus pensamentos correspondem a um controle sobre os objetos. Assim, Freud estabelece conexões entre magia e desejos humanos, e que o homem primitivo cria imensamente no poder de seus desejos. Segundo esse filósofo, “o princípio que rege a magia, a técnica do pensar animista, ou seja, ‘o animismo como um sistema de pensamento’ [...] é a da ‘onipotência dos pensamentos’” (Freud, 2006, p. 81-89).

Para ele, o pensamento primitivo não é visto como um passado longínquo em relação à civilização, pois o vê vivamente operando no pensamento dos seus próprios pacientes. O animismo também se faz presente na religião dos povos autodenominados civilizados. Embora não se divulgue a existência de um pensar intitulado como pagão, encontramos, nos rituais cristãos, a presença de figura de uma divindade animista, ou seja, os anjos. Esses seres antropomórficos, alados, misto de humano e ave, não possuem sexo, isto é, não são masculinos nem femininos, são considerados seres enviados por Deus e estariam, portanto, mais próximos de Deus do que os seres humanos.

Dentre os estudos de Vargas (2015) sobre as teorias do termo animismo, ressaltamos Dilthey (1961) que entende o termo como significado das expressões vida anímica, elementos anímicos, complexo anímico e processo anímico, entre outras. A vida anímica relaciona-se à natureza humana, às características universais do ser humano no seu contexto histórico. Toma como base de toda verdadeira poesia “a vivência, a experiência vivida, elementos anímicos de toda espécie que entram em relação com ela” (Dilthey, 1961, p. 53). Os elementos anímicos associam-se às imagens do mundo real que são processadas pela alma do poeta, que lhes imprime a sua visão e as suas impressões, pois ele possui uma “enérgica animação das imagens” (Dilthey, 1961, p. 62). No processo de criação do poeta, “todo o complexo anímico adquirido atua sobre os processos de formação. [...]Do mundo exterior processe o jogo dos estímulos que se projeta na vida anímica” (Dilthey, 1961, p. 70). Podemos compreender que Dilthey (1961) se refere à vida anímica que deriva de um processo interior da criação do poeta, associado às funções psíquicas, ou seja, da mente, cujo resultado seria a criação poética a partir da imaginação e sentimento. Sendo assim, vida anímica, elementos anímicos e processos anímicos estariam relacionados à *anima* (alma), como um todo de percepção e reelaboração do real a partir das vivências do poeta.

Além da fundamentação psicológica, Dilthey alicerça também na antropologia os fundamentos de sua teoria da poética, afirmando que é preciso buscar as criações elementares na experiência dos povos primitivos, por meio do método de “empirismo histórico-literário” (Dilthey, 1961, p. 139). As grandes emoções da alma, segundo o autor, desde que não tomem ações voluntárias, manifestam-se em sons, em gestos e na combinação de canto e poesia, destacando-se que, que em toda civilização inferior, o canto é sempre inseparável da lírica. Como civilização inferior, Dilthey se refere aos negros e aos índios norte-americanos, ditos primitivos, comunidades em que já existiam as primeiras manifestações da poesia, relacionadas com o mito e com o culto religioso (Dilthey, 1961).

Dilthey (1961), em sua teoria, reconhece a contribuição dos denominados povos inferiores como sendo base do posterior desenvolvimento da arte poética, embora seu trabalho tenha fundamentos em estudos da antropologia europeia, ao denominar povos primitivos usando a expressão “povos de civilização inferior”. Refere-se aos *griots*, ou griôs, como porta-vozes da história, guardiões da tradição oral, dos mitos e das lendas africanas, tendo como encargo a transmissão das tradições aos mais novos para a conservação da memória do povo africano (Dilthey, 1961).

Dessa forma, o conjunto de teorias que se valem do termo animismo, compõem-se em sua grande parte de estudos europeus, cuja abordagem etnocêntrica sobre a religião e a filosofia dos povos nomeados como primitivos pode limitar a análise dos textos africanos que possuem o animismo como elemento constitutivo. Na literatura ocidental, sabemos que o povo africano, foi considerado incapaz de pensar ou de ter uma filosofia organizada. Assim, seu sistema de pensamento anímico foi, conseqüentemente, considerado superstição que deveria ser superada pela ciência. No contexto histórico, observa-se que a palavra animismo carrega o estigma de ser relacionada aos denominados povos inferiores.

Sobre esse estigma, Vargas (2015) destaca as análises elaboradas pela professora de Estudos Orientais da África e do Oriente Médio, Rooney (2000), no entendimento do que seja o animismo. Segundo essa autora, o termo integra um vocabulário estigmatizado, conectado ao primitivismo e nativismo, sendo abordado de forma etnocêntrica e generalizante, relacionando o pensamento moderno e o primitivo, como, por exemplo, associar o termo primitivismo para designar algo considerado inferior, embora seu significado seja o primeiro, o original.

Freud (2006) observou vestígios ou ‘remanescentes’ do animismo que permanecem na arte do Ocidente, ideia também defendida por Tylor. Essa compreensão se relaciona com o pensamento de Rooney (2000) que entende a cultura ocidental como detentora de sinais de animismo. No entanto, quando se refere ao animismo africano, adquire, de maneira tendenciosa,

um caráter mistificante, elaborada como um conceito primitivo, no sentido de irracional, desvalorizada diante da sabedoria ocidental. Esse fato se concretiza na apresentação ou representação do animismo na arte e na cultura, pois, segundo a estudiosa, é notório que existe um conceito de acordo com os elementos do pensamento ocidental que é desvinculado da percepção africana. Isso direciona para a necessidade de um olhar diferenciado para as produções literárias da cultura ocidental, tendo em vista que as referências ao animismo concebidas no ocidente estão muito distantes do animismo africano.

Nas diferenças entre os pensamentos ocidental e africano, no que se refere à produção teatral com abordagem europeia e a africana, o escritor nigeriano Soyinka destaca que, habitualmente, o pensamento europeu compartimenta em ideias, nas quais selecionam-se, periodicamente, alguns aspectos da emoção humana, da observação de um fenômeno, de uma intuição metafísica ou de uma dedução científica. Esse processo é transformado em “mitos separatistas” ou “verdades” sustentadas por uma superestrutura de analogias, expressões idiomáticas e modos de análise. Para ele, a essência da diferença entre o drama ocidental e o africano tem como base uma diferença entre duas “visões de mundo”: “uma diferença entre uma cultura cujos artefatos são evidências de um entendimento coeso de verdades irreduzíveis, e outra cujos impulsos criativos são dirigidos por períodos dialéticos” (Soyinka, 1976, p. 37-38). Por isso, é necessário compreender as considerações sobre o mundo africano do olhar etnocêntrico europeu, ideia que nos auxilia a entender as diferenças entre animismo no ocidente e animismo africano.

Tais considerações fundamentam este trabalho, assim como as reflexões de autores como Rooney (2000), ao afirmar que o pensamento africano não pode ser reduzido ao animismo, no sentido de primitivo, como proposto nos estudos dos antropologistas europeus. Como elemento do pensamento africano, a autora aponta que o animismo contém uma riqueza de significações, associadas à natureza, que ampliam as representações na literatura. Isso é nítido nas obras de Pepetela e Conceição Evaristo, objetos deste estudo. As narrativas desses escritores vão ao encontro da definição de Rooney (2000) para o termo que o relaciona a movimento, conforme descrito no trecho:

animismo é uma questão de movimento e, com a ideia de harmonia com a natureza ou com as forças vivas da natureza, relaciona-se a estar em harmonia com a vida, como e, ainda, a um pertencimento de mundo, a partir de seu toque afetivo e comovente – o efetivo, comovente, toque de mundo (Rooney, 2000, p. 15).

A expressão “toque do mundo” é o que o anima, é a *anima*, a sua alma que é representada pelas forças da Natureza.

Esse movimento especificado por Rooney (2000) assemelha-se ao processo da criação do mundo descrito no Gênesis, primeiro livro da *Bíblia Sagrada*, em que lemos que “a terra, porém, estava sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava por sobre as águas” (Bíblia Sagrada, 2013, p. 3). É nesse contexto de caos, descrito como sem forma e escuro, que Deus age e cria o mundo. O Espírito de Deus é um fluxo, um movimento criativo da *anima*, corroborando com a ideia da gênese do mundo, pela qual podemos nos aproximar da compreensão do efetivo toque de mundo caracterizado pela estudiosa. Para Rooney (2000), os valores e as percepções animistas estão diretamente relacionados à natureza. Essa relação é descrita por Garuba (2012):

o animismo é muitas vezes visto como a crença em objetos, como pedras, árvores ou rios pela simples razão de que deuses e espíritos animistas são localizados e incorporados em objetos: os objetos são a manifestação material e física dos deuses e espíritos. Em vez de erigir imagens esculpidas para simbolizar o ser espiritual, o pensamento animista espiritualiza o mundo do objeto, dando assim ao espírito uma habitação local. Dentro do mundo fenomenológico, a natureza e seus objetos são dotados de uma vida espiritual tanto simultânea quanto coextensiva com suas propriedades naturais (Garuba, 2012, p. 240).

Nesse sentido, o animismo africano, além de representar uma doutrina das almas, dos espíritos ou de coisas que adquirem vida, configura-se como uma filosofia da vida. O animismo adquire importância na escrita literária dos autores propostos neste estudo, uma vez que, pode-se associar o realismo animista ao ato de recriar, de encantar e de produzir outras narrativas, outras “verdades” distantes dos padrões impostos anteriormente, além de novas formas de apreender o mundo e sua própria história.

2.3 O REALISMO ANIMISTA NO ESTUDO DAS LITERATURAS AFRICANAS

Na questão do realismo no estudo das literaturas africanas, pode-se afirmar que o realismo animista expressa a visão de mundo na escrita. Dentre os estudiosos, Paradiso (2015), recusando os termos realismo maravilhoso, realismo mágico e realismo fantástico das tradições ocidentais, defende o conceito, argumentando que, “em África, certos fenômenos considerados mesmo absurdos, incomuns ou impossíveis às demais civilizações, são comuns e fazem parte intrínseca de uma percepção do real, de uma realidade animista” (Paradiso, 2015, p. 273). Em

diversos sentidos, os escritores pós-coloniais se apropriam de maior liberdade criativa, valendo-se de diversas experimentações estilísticas para fins de subversão dos valores eurocêntricos.

Sabe-se que o animismo contém fundamentos nos quais as religiões se basearam, sendo nesse mundo da religiosidade anímica pós-independência que o autor africano elabora o seu projeto de descolonização literária. Na definição de animismo, Garuba (2012) afirma que o termo não tem ligação com religião e, sim, com um “modo de consciência religiosa”. Ele afirma que a crença animista é constituída de duas filosofias básicas: “a primeira diz que as coisas possuem uma vida própria, e a segunda que, quando suas almas são despertadas, seu sopro de vida é liberado e elas podem migrar para outros objetos” (Garuba, 2012, p. 244). As obras *Lueji: o nascimento de um império* e *Histórias de leves enganos e parecenças* expressam essas relações de animismo descritas por Paradiso (2015), de uma consciência religiosa, onde homens são deuses e deuses são homens.

Nas narrativas africanas, é evidente a possibilidade de os objetos possuírem vida e os humanos se transformarem em animais. As escritas são fontes que comprovam essas afirmações que se dispõem nos mais variados mitos, contos, lendas, rezas e ³oraturas das populações negras africanas. Essas relações associadas ao animismo africano, que sobressaem sobre a realidade em seus valores, permitem a conexão com o imaginário ancestral, aproximando-se das manifestações do sobrenatural na cultura tradicional, as quais, segundo Wittmann, possibilitam tais percepções pelo leitor ocidental. (Wittmann, 2012, p. 13).

A conceção animista possibilita estabelecer um elo com as diferenças culturais e com o passado desestabilizado pelos colonizadores ao produzir novas narrativas. O termo realismo animista criado por Pepetela traz reflexos em outras produções, como a inclusão do imprevisível em narrativas de Conceição Evaristo com estratégias de traços de animismo. O imprevisível é presente na sua obra *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016a), em que o estranho nos contos e na novela *Sabela* se assemelha ao que se denomina como realismo animista.

Sobre o aspecto cultural, o animismo leva-nos à compreensão de que está relacionado ao fator extralinguístico e às práticas da sociedade diante da visão africana. O compromisso social desses escritores não possibilita a demarcação de um limite entre o puramente literário e o sociopolítico na África contemporânea. No realismo animista, a construção do texto com elementos insólitos, em sua abrangência associados ao animismo, dá-se de maneira natural. Isso se relaciona ao que Garuba (2012, p. 237) descreve como uma manifestação do inconsciente

³ Oratura: dizer “literatura oral é o mesmo que dizer “oratura”. Gravada na memória dos homens. Literatura e Oratura (recantodasletras.com.br.)

animista, que opera através de um processo concebido por ele como reencantamento contínuo do mundo. Embora esteja inserido na ordem do sobrenatural ou do não habitual, ou seja, do insólito ficcional, o animismo africano difere dos elementos insólitos do texto europeu que possui moldes ocidentais.

Ao associar o animismo e o insólito, surge um campo no aspecto cultural de conexões entre as sociedades modernas e tradicionais. Giddens (1991) ressalta a coincidência entre o espaço e o tempo nas sociedades pré-modernas, uma vez que as dimensões espaciais da vida social são, para a maioria da população e para quase todos os efeitos, dominadas pela "presença", ou seja, por atividades localizadas. Com a modernidade, desprende-se o espaço do tempo estimulando conexões entre outros "ausentes", localmente, sendo moldados por influências sociais distantes. O autor destaca que o lugar na modernidade se torna cada vez mais fantasmagórico, isto é, o local não é somente o que vemos na cena presente, pois ele recebe influências sociais distantes. Assim, a "forma visível" (Giddens, 1991, p. 22) do local não representa as conexões distanciadas que determinam sua natureza. Isso é impulsionado pelo animismo nas narrativas, estabelecendo elo entre o passado e o presente.

O autor contribui com a ideia de que, nas culturas tradicionais, o passado é honrado e os símbolos valorizados, porque contêm e preservam a experiência de gerações. Na escrita de Pepetela e Conceição Evaristo, a tradição é uma forma de integrar a monitoração da ação com a organização do tempo-espacial da comunidade e a presença do animismo representa a conexão das experiências individuais e coletivas nesse contexto. Isso faz emergir novas narrativas alicerçadas na continuidade do passado, presente e futuro e configuradas por práticas sociais recorrentes. Para Giddens (1991),

a tradição não é inteiramente estática, porque ela tem que ser reinventada a cada nova geração, conforme esta assume sua herança cultural dos precedentes. A tradição não só resiste à mudança como pertence a um contexto no qual há, separados, poucos marcadores temporais e espaciais, em cujos termos a mudança pode ter alguma forma significativa. (Giddens, 1991, p. 44).

A intervenção da escrita permite a compreensão da tradição como distinta de outros modos de organizar a ação e a experiência, transpondo-se de maneiras que ampliam o nível do distanciamento tempo-espaco. Com isso, o mito amplia o imaginário e cria uma perspectiva de passado, presente e futuro, em que a apropriação reflexiva do conhecimento pode ser destacada da tradição designada. A escrita de Pepetela e Conceição Evaristo nos dá suporte na compreensão sobre o sistema de pensamento africano.

2.4 O MITO ANIMISTA E A TRADIÇÃO ANCESTRAL

As produções literárias de Pepetela e Conceição Evaristo se alicerçam no mito para construção de suas narrativas em que configuram ancestralidade, oralidade africana, memória, mito, identidade, tradição e modernidade, simbologia, sagrado e o entrelaçamento entre a ancestralidade e o animismo. Com isso, traçamos algumas concepções sobre o termo por parte de alguns estudiosos que se associam ao animismo, essencialmente no que se refere à escrita de cultura africana.

A emergência do mito em todas as culturas exerce influência nas manifestações culturais humanas. Nesse contexto, surgem visões binárias sobre o termo tido como histórias verdadeiras, nas sociedades arcaicas, onde são consideradas preciosas pelo seu caráter sagrado. Entretanto, em outras sociedades, tudo é visto como ilusão ou ficção, assim como na Grécia Antiga, denotando tudo aquilo que não existe de fato:

A cultura grega foi a única a submeter o mito a uma longa análise da qual ele saiu radicalmente “desmitificado”. [...] Se em todas as línguas europeias o vocábulo “mito” denota uma “ficção”, é porque os gregos o proclamaram há vinte e cinco séculos. [...] E a principal crítica era feita em nome de uma ideia cada vez mais elevada de Deus: um verdadeiro Deus não poderia ser injusto, imoral, ciumento, vingativo, ignorante, etc. a mesma crítica foi retomada e exacerbada mais tarde pelos apologistas cristãos. Essa tese, a saber, que os mitos divinos apresentados pelos poetas não podiam ser verdadeiros, triunfou, inicialmente, entre as elites intelectuais gregas e, finalmente, após a vitória do cristianismo, em todo o mundo grego-romano (Eliade, 1994, p. 130-131).

O termo também foi diminuído pela cultura judaico-cristã, instituindo como sendo falso tudo aquilo não fosse justificado pelos escritos nos testamentos. Esse pensamento traz sentido na linguagem contemporânea, quando associado à mitologia animista. De acordo com a teoria de Durkheim (2003), o animismo reduz a religião a não ser mais que um sistema de alucinações, ou seja, uma “vã fantasmagoria”:

A teoria animista implica, aliás, uma consequência que é talvez sua melhor refutação. Se fosse verdadeira, seria preciso admitir que as crenças religiosas não passam de representações alucinatórias, sem nenhum fundamento objetivo. Supõe-se com efeito, que todas sejam derivadas da noção de alma, já que não se veem nos espíritos e nos deuses nada mais que almas sublimadas. Mas a noção de alma, esta, é inteiramente construída, segundo Tylor e seus discípulos, com as vagas e inconstantes imagens que ocupam nossos espíritos durante o sono, pois a alma é o duplo, e o duplo não é senão o homem tal como aparece a si mesmo enquanto dorme. Desse ponto de vista, os seres sagrados seriam, portanto, apenas concepções imaginárias que o homem teria produzido numa espécie de delírio que dele se apodera regularmente todo dia,

sem que se possa perceber para que fins úteis elas servem ou a que correspondem na realidade. Se o homem reza, se faz sacrifícios e oferendas, se se submete às privações múltiplas que o rito lhe prescreve, é que uma espécie de aberração constitutiva o fez tomar os sonhos por percepções, a morte por um sono prolongado, os corpos brutos por seres vivos e pensantes (Durkheim, 2003, p. 58-59).

Sobre as diversas concepções para o termo mito, Mielietinski (1987) o relaciona com religião, arte, filosofia, ritual, lenda e com conto popular. Entretanto, “o mito se define como representações fantásticas do mundo, como sistema de imagens fantásticas de deuses e espíritos que regem o mundo, ou como narração, como relato dos feitos dos deuses e heróis” (Mielietinski, 1987, p.199). Isso se configura na escrita de Pepetela e Conceição Evaristo, uma vez que esse pensamento expressa a emergência da necessidade humana de organizar a experiência de uma situação que é anterior ao homem que o lê ou que o escuta.

Devido à concepção de alma, na cultura africana, o mito é associado ao animismo, configurando o pensamento animista. Essa ideia perpassa as obras de Pepetela e Conceição Evaristo, cujas narrativas se configuram como objeto deste estudo, em que o mundo do objeto é espiritualizado, proporcionando ao espírito uma habitação local. Nesse caso, o mundo fenomenológico, a natureza e no sobrenatural, na qual os objetos são dotados de uma vida espiritual, adquirem significado espiritual e social dentro da cultura africana. Na prática literária, dá-se como uma estratégia de representação dando ao abstrato ou metafórico uma realização material, produzindo novas histórias na modernidade, distantes dos padrões lineares e teleológicos da narrativa convencional (Garuba, 2018, p.8).

Em *Lueji*: o nascimento de um império, na realização do bailado nos moldes das crenças animistas, elabora-se o mito Lueji-Lu e, em *Histórias de leves enganos e parecenças*, os contos e a novela elaborados com traços animistas estabelecem relações com o mito cristão, desde a criação do mundo, instituindo uma narrativa com fundamento nas crenças e práticas da cultura africana. Nessas manifestações literárias africanas, as histórias da narrativa convencional são significadas e ressignificadas por meio do pensamento animista e encenam outros conceitos representacionais.

Destacam-se nos enredos as conexões com a tradição ancestral, conforme o pensamento de Rooney (2000), com relação à percepção de morte como participante da vida, num eterno retorno, como um dos elementos da filosofia africana, com valores e percepções animistas. Na África, a morte não desfaz as relações que existem na terra, pois são perpassadas para a natureza onde os antepassados se mantêm territorializados. Nesse contexto, destaca-se a figura do idoso

que tem por dom, nessa cultura, decodificar os sinais emitidos pelos ancestrais, transmitindo-os às gerações com sabedoria.

Nas referidas obras objetos deste estudo, emerge o pensamento animista que, associado à oralidade, potencializa essa transmissão por meio da palavra. Penna (2014) destaca que, na cultura africana, a palavra é uma possibilidade de movimento da força divina que se encontra no homem. Inicialmente, é pensamento, som e, por fim, palavra, que é o grande princípio ativo que dá forma e corpo definido ao universo mítico da tradição ancestral continuamente vivida que compõe o pensamento mítico animista. O autor aponta uma filosofia do mundo africano que apresenta a tradição ancestral com base numa lógica de vida ligada ao tempo espiral ou circular, um tempo redondo, uma vez que se pauta na ordem do eterno retorno, discernindo-se da ideia linear, irreversível e cartesiana do universo da escrita. O animismo se associa à palavra como um sopro do encantamento que concede alma à natureza e aos antepassados (Penna, 2014).

O mito animista, para a escrita de cultura africana, constitui essência e possibilita o acesso à sua tradição ancestral composta por um repositório de sabedoria, memória, desempenhando os ritos de reinterpretação. Ndaw (1997, p. 212-213) associa o termo animismo à religião africana que, semelhantemente a todas as religiões do mundo, exterioriza a expressão humana associada às crenças transcendentais. O autor fundamenta-se na presença de uma força sagrada da divindade suprema em todas as coisas e uma ruptura entre homem e Deus, da sua relação primordial, com uma visão antropocêntrica do mundo. Essas religiosidades africanas foram chamadas de animistas, porque, para o sujeito dessa visão, tudo é (con)sagrado pela habitação da alma emanada da força ativa e suprema divina. Logo, Ndaw (1997) afirma que, para a tradição ancestral, o mito representa a própria verdade, pois é “a estrutura de conhecimento que abrange todo o conhecimento que um homem pode ter sobre si mesmo e seu ambiente” (Ndaw, 1997, p. 81).

Por outro lado, para Garuba (2012), o animismo não nomeia qualquer religião específica, pois seria uma forma de religiosidade designando, generalizadamente, um modo de consciência flexível ao desejo do partidário. Para o autor, “o mundo dos objetos é espiritualizado pelo pensamento animista, em que o espírito recebe uma habitação local” (Garuba, 2012, p. 239). O anseio animista de reificação pode ter sido religioso em sua origem, mas os significados sociais e culturais que se associaram aos objetos frequentemente se distanciam dos puramente religiosos e adquirem uma existência própria, como parte do processo geral de significação na sociedade (Garuba, 2012). Dessa forma, o animismo é muitas vezes analisado como crença metafórica em objetos/seres, como, por exemplo, pedras, árvores,

rios, animais, máscaras. Em muitos casos, são relacionados a mortos, como espíritos dos ancestrais como um herói ou um avô. Isso ocorre pela simples razão de as divindades ou antepassados serem a eles associados.

De acordo com os conceitos apresentados sobre o animismo como pensamento, concordamos com as reflexões de Garuba (2012), no que se refere às obras *Lueji: o nascimento de um império* e *Histórias de leves enganos e pareanças*. Os enredos trazem o animismo como um elemento constituinte do pensamento africano de língua portuguesa que, representado no texto literário, exterioriza o respeito à vida e à existência do outro e auxilia na possível convivência harmoniosa num mundo diversificado e divergente. De acordo com Hampâté Bâ (2010), a visão animista africana é primordial para que haja o pleno equilíbrio harmônico:

A violação das leis sagradas causaria uma perturbação no equilíbrio das forças que se manifestaria em distúrbios de diversos tipos. Por isso a ação mágica, ou seja, a manipulação das forças, geralmente almejava restaurar o equilíbrio perturbado e restabelecer a harmonia, da qual o Homem, como vimos, havia sido designado guardião por seu Criador. (Hampâté Bâ, 2010, p. 173)

Conquanto o animismo não se relacione a uma religião em específico, suas relações envolvem o sobrenatural, desde as sociedades africanas, como o culto aos ancestrais. Por exemplo, a fé em um ente familiar precursor com poderes divinos adquire uma importância fundamental, pois se parte de uma descendência para definir o pertencimento ao grupo e a definição da identidade. Isso se associa à religiosidade que, segundo Lima (2018), é um fator determinante da organização social e política ao longo de toda a história. Esse fato é notório na escrita de Pepetela, em *Lueji: o nascimento de um império*, pelo culto aos ancestrais realizado pela personagem Lueji em várias partes do enredo.

Isso se concretiza na passagem em que Lueji se pintou com pomba, seguindo os rituais ensinados por Kandala, algo que seu pai já tinha feito um dia. Trata-se de ensinamentos que têm origem desde a grande serpente que transmitiu o segredo aos primeiros pais dos homens, no intuito de, com esse segredo, sobre eles reinar. “Depois invocou os espíritos dos antepassados, recitando as ladainhas devidas a todos eles” (Pepetela, 2015, p. 60). Aqui há a referência ao mito de criação com a referência de origem na serpente e na figura paterna transmitindo os ensinamentos. Quando Lueji, uma figura feminina, reproduz esse ensinamento e o segredo para reinar, ocorre uma reinterpretação do mito.

Outro elemento fundamental nas expressões religiosas africanas nativas é o culto a elementos da natureza, incluindo os diferentes seres vivos. Assim, uma árvore como um baobá, conhecido como imbondeiro em algumas partes da África, pode ter um caráter espiritual, assim

como um animal ou um rio (Lima, 2018). Em *Lueji*, “Ilunga, seguindo a tradição dos lubas, plantou três árvores atrás da pedra onde a rainha de Lunda, Lueji, recebera-o. Durante séculos, elas seriam um monumento sagrado, apresentado de geração em geração”. [...] “A árvore plantada era símbolo de amizade eterna, de paz”. (Pepetela, 2015, p. 259-303). O equilíbrio harmônico se concretiza na natureza pela árvore.

Em *A origem da tragédia*, Nietzsche (2001) afirma que “só um horizonte constelado de mitos completa a unidade de toda uma época de cultura” (Nietzsche, 2001, p. 141). O autor esclarece que, quando o povo se identifica numa concepção linear de tempo historicamente, atribui riscos em suas obras de arte místicas e uma visão de vida que se baseia em milagres, numa realidade que só pode ser explicada racionalmente. Em lugar da ideia de tempo linear, o autor defende o eterno retorno, que faz com que o presente se configure numa “*sub specie aeterni* e, em certo sentido, fora do tempo” (Nietzsche, 2001, p.141). Dessa maneira, ele conclui que “o valor de um povo, como, aliás, o de um homem, mede-se precisamente por esta só faculdade de poder imprimir o selo da eternidade nos acontecimentos de sua existência (Nietzsche, 2001, p. 142).

A reconfiguração de uma ideia linear, dessa forma, emerge na relação entre passado, presente e a realização do futuro, na visão africana, na qual a escrita com essência de realismo animista expressa um cenário onde não há rupturas entre mundos. Ocorre uma junção que possibilita a existência de um único território e tempo os quais dão origem a outras narrativas. Nesse espaço, geralmente composto de pensamentos ocidentais, onde não se compreende o anormal, o sobrenatural ou surreal, é considerado como real o natural anímico espiralizado de todos os dias. Assim, como elemento do texto africano, como uma visão de mundo, importamos a compreensão de sua contextualização no gênero realismo animista.

Garuba (2018) expressa inquietação com relação a temporalização linear na emergência de novos discursos, pois essa narrativa desvaloriza o mundo animista, do qual eles dependem, ao status de dados, e utilizam objetos somente como fonte de evidência primária, sendo que o patrimônio de conhecimento adquirido é inserido numa narrativa linear, associada à progressão do conhecimento ocidental. O tema do conhecimento permanece o próprio sujeito moderno, movendo-se adiante num tempo linear (Garuba, 2018, p.8).

Para o autor, os discursos devem ser construídos com base no animismo que aposte numa concepção de tempo que recuse a linearidade e reconheça a integração complexa de temporalidades distintas, formações discursivas discordantes e diferentes perspectivas epistemológicas no mesmo momento histórico. E, então, devemos procurar uma linguagem capaz de representar esse conhecimento. Garuba, então, descreve o processo pelo qual o

pensamento animista espiritualiza continuamente o mundo-objeto, pelo qual reconhece e apropria-se de desenvolvimentos e descobertas materiais recentes, ocorrendo a animação por meio de um espírito a essa lógica do pensamento animista, como o “inconsciente animista” (Garuba, 2018, p.8), um inconsciente que atua basicamente numa renúncia de bordas, binarismos, demarcações e linearidade da modernidade.

Na cultura africana, diferentemente de uma concepção linear, toda ação humana tem um sentido e a ordem da vida respeita a vontade de forças, as quais, segundo Lima (2018), encontram-se em um mundo não visível, mas perceptível e alcançado por meio de consultas, preces e cultos. Observamos esses traços quando, após Lueji conversar com o espírito do pai, percebe que ele tinha ouvido e se comovido, por meio do vento ligeiro que se levantou e na sombra que passou pela cara da lua (Pepetela, 2015).

Diferentemente da ruptura que aconteceu no sistema de pensamento ocidental desde o Iluminismo, conforme explicou Eliade (1994), na África, mito e realidade permaneceram entrelaçados. As narrativas de Pepetela e Conceição Evaristo inserem-se nesse processo de reencantamento, em que a relação entre o homem e o mito, por meio dos ritos, possibilita à consciência humana um significado na existência de si mesma. Nessas escritas, a visão animista do universo vai ao encontro do pensamento descrito por Kabwasa (1982, p.14), sobre a concepção da vida como uma corrente eterna de forma fluida por meio dos homens em gerações sucessivas. Nesse contexto, relacionado à tradição ancestral, antes do nascimento, o africano já compõe esse processo e o continua após a morte. O círculo da vida da cosmogonia africana parte do nascimento à morte e da morte ao nascimento. A vida é o todo e torna-se eterna, sendo a morte somente um dos trânsitos. Nesse cenário, a criança tem como destino tornar-se adulta, posteriormente em velho e finalmente em antepassado, o qual, pelo renascimento, completa o círculo da vida, o eterno retorno. Dessa forma, o animismo se configura na ideia de alma, quando Kabwasa (1982) define que cada uma dessas três idades possui uma função particular e específica, cada uma delas correspondendo a uma função particular, relacionando o físico e o espiritual:

Assim, a infância é um período de aprendizagem, um período muito físico durante o qual o desenvolvimento espiritual está em gestação. A maturidade é um período produtivo no qual o homem alcança o equilíbrio físico e espiritual. A velhice é a idade da sabedoria, do ensinamento, e não do descanso, pois “mesmo que o corpo dos velhos desfaleça, seu espírito não descansa”. Ao contrário, é o momento em que a vida do espírito se intensifica (Kabwasa, 1982, p. 14).

As obras descritas neste estudo se baseiam numa visão ancorada em um pensamento mítico-animista, ao instituírem o entrelaçamento das tradições de seus povos. Nelas, o conhecimento de Deus ou a concepção de divindade como pensamento negro africano passam pela transmissão iniciática realizada pela oralidade, em que a língua revela o imaginário do mito. Essas escritas reafirmam a principal estratégia do realismo animista, ou seja, a de potencializar metaforicamente a literatura, no intuito de contar (inventar) e recontar (reinventar), harmonizando a oralidade, os mitos da tradição ancestral. O pensamento animista reverbera o realismo animista na literatura africana no Brasil.

2.5 REFLEXÕES SOBRE A LITERATURA AFRICANA NO BRASIL

A elaboração de um estudo sobre realismo animista se baseia numa escrita com aspecto estético-literário característico da literatura africana cujas especificidades se conectam com o imaginário religioso tradicional africano, denominado pensamento animista. Ele desembarcou na América por meio da mentalidade religiosa anímica dos povos africanos, possibilitando o desenvolvimento de respostas estéticas ao fantástico europeu. Todavia, estudiosos e teóricos africanos o defendem como uma estética exclusiva do universo literário da África, uma vez que ocorreu o distanciamento dos conceitos latino-americanos.

Ao chegar às Américas e agregar-se às discussões literárias sobre o Realismo do século XIX, o pensamento animista nos revela que as especificidades da literatura latino-americana não seriam suficientes para descrever a realidade, tal como se propunha o Realismo discutido por Todorov (2010a). Nesse contexto, a descrição da literatura latino-americana teria como essencial a História, a fantasia, o folclore, os mitos pré-coloniais para a construção e leitura de uma realidade.

A ideia de Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso adaptou-se ao cenário latino-africano, pois parte considerável do mundo latino-americano fundamenta-se a partir do imaginário animista africano, a partir do pensamento religioso afro-diaspórico. A memória simbólica animista está onde se encontra o africano na América. Conforme descreve Paradiso (2020, p. 101),

o motivo da emergência de um conceito além dos europeus Realismo e Realismo Fantástico não se deu apenas pelo fato de ser a realidade da América Latina *versus* realidade europeia, mas sim pela presença do pensamento animista na realidade do continente americano.

Sugerem-se algumas reflexões sobre o conceito de realismo animista desde a sua concepção na escrita de Pepetela na obra *Lueji: o nascimento de um império* e perante a escrita de Conceição Evaristo, especialmente na obra *Histórias de leves enganos e parecenças*. Nelas, as crenças religiosas, a participação dos deuses africanos e forças sobrenaturais no enredo se contrapõem à história hegemônica escrita pelo mundo eurocidental, uma vez que, segundo Wittmann (2012, p. 12), o sobrenatural é natural na cultura africana. Devido às origens do termo animismo e suas associações ao sobrenatural e ao insólito, cabem algumas considerações sobre a sua importância nas religiões afro-brasileiras no Brasil. Elas emergem na tradição oral, dentro da qual as experiências religiosas são interpretadas e realizadas, sendo a tradição refletida importante no âmbito, como moldura, como ato secundo, como ocorre na presença afro-diaspóricas na cultura brasileira como um todo. Nesse contexto, a experiência é fator decisivo.

Do ponto de vista histórico, Berkenbrock (1999) ressalta que a África é o campo de origem e o Brasil, o campo de desenvolvimento das religiões afro-brasileiras. Conquanto as religiões tenham chegado a esse território com muitas variações, elas apresentam também algumas características em comum. A religião relaciona-se mais à sociedade que ao indivíduo, como origem de sentido para a ordem como um todo. No campo da escrita, as religiões afro-brasileiras não possuem escrito sagrado ou texto que tenham autoridade do ponto de vista religioso. Com isso, a oralidade é uma forma de transmitir conhecimentos e garantir a autenticidade. A religião se reconstitui ao ser contada pelas gerações e desempenha um papel muito importante nos mitos. Eles abarcam grande parte do conteúdo religioso apreendido pelos fiéis que aprendem e experienciam (vivem) os mitos como parte do processo iniciatório.

Na cultura africana, a fé em um ser supremo (Deus), segundo Berkenbrock (1999), é caracterizada de formas muito diversas. A crença numa existência após a morte, seja lá entendida como for, e, ligado a isso, o culto aos mortos são também patrimônio comum das religiões africanas, além da crença em espíritos. Quando associamos a literatura de Pepetela e Conceição Evaristo, é essencial evidenciar a religião, que, no processo de travessia, foi um dos únicos pontos que significou uma certa continuidade entre a situação antes e depois da escravidão, embora possamos constatar que se tratava apenas de fragmentos de religião, tanto fragmentos católicos como fragmentos de tradições religiosas africanas. Essa situação reflete a condição dos negros no Brasil, que, por um lado, não eram mais africanos e, por outro, não tinham sido aceitos plenamente na sociedade brasileira. Ou dito de forma positiva: “eram africanos, mas também brasileiros” (Berkenbrock, 1999, p. 64-65).

No Brasil, a questão identitária se conecta com as comunidades negras no mundo, embora não se limite a essas comunidades, perpassando gênero e classe social. Ela se amplia no campo social, na relação com o outro, possibilitando-nos refletir sobre quem somos. A dimensão psicológica da identidade se amplia para o campo social no qual temos circunstâncias políticas e sociais, muitas vezes, de forma diferenciada, em que os indivíduos procuram estabelecer seu campo discursivo.

Com isso, ao falar de identidade na literatura africana, Pereira (1995) salienta que seria oportuno pluralizar para literaturas africanas, tendo em vista que falar de literatura para esse continente só pode ser feito a partir de uma noção de pluralidade. Devido à oralidade, as literaturas africanas nos trazem outras demandas, pois é aquela que vai ocupar um vasto campo de experiência. É uma escrita que tem por hábito chegar ao mundo ocidental não como literatura e, sim, como parte de investigações sociológicas, antropológicas, ou seja, como parte de uma representação de um *modus social*, como comprovação de valores constituintes e uma ordem de grupos. Essa literatura oral é mais documental, com embasamento, porém, em uma realidade observada, como propriamente fruto de uma criação individual que leva em conta questão de domínio estético em confronto com o imaginário coletivo. Esse campo vasto da oralidade chega fracionado ao ocidente, a despeito de fazer parte de nosso imaginário.

Essa visão de mundo africana vai ao encontro do pensamento de Garuba (2012) sobre o modo animista de pensamento que, associado às práticas dos processos de atividades materiais e econômicas, reproduz-se na esfera da cultura e da vida social não como um efeito, mas como um produtor de efeitos. Ele age como uma força motriz na formação da subjetividade coletiva, estruturando o ser e a consciência em sociedades e culturas predominantemente animistas, configurando o inconsciente animista (Garuba, 2012).

No campo da literatura africana de expressão portuguesa, que é a literatura produzida um pouco antes do fim da Segunda Guerra Mundial e que se desdobra logo após, tem-se, como viés predominante, o desequilíbrio do pacto colonial. Inicialmente, as questões eram mais de natureza historiográfica do que literária. Nesse contexto, intelectuais, muitos formados em Portugal, têm atuação política decisiva, às vezes, no cenário da Segunda Guerra Mundial, e depois, no processo de independência dos seus próprios países. É um momento em que temos políticos intelectuais no mundo da literatura, os quais atuam com o propósito de fazer da literatura um canal de construção de um senso de comunidade nacional, que se opunha à herança colonizadora.

Nesse primeiro momento, essa literatura escrita em língua portuguesa em países como Angola, Moçambique, Cabo Verde evidencia a ideia de desestabilizar o pacto colonial, ou seja,

a dominância portuguesa nos territórios. Além disso, estabelecer condições abstratas, psicológicas, imaginárias, para as relações identitárias, em que o angolano se sinta angolano, o moçambicano se pense moçambicano e, assim, sucessivamente. A literatura, nesse instante, possui um caráter nacionalista e está claramente agregada a um processo histórico, suprimindo, em muitos momentos, conformações às necessidades dos indivíduos com informações que a própria historiografia, ainda, não tivera condições de estruturar e de analisar. É uma literatura que simboliza uma luta em função de um projeto maior coletivo, que era a construção de uma nação, denominada de geração da utopia. A grande utopia dessa geração e, conseqüentemente, dessa literatura escrita por ela é desenhar no imaginário e depois pensar concretamente.

Num segundo momento, ocupa-se de um tema primordial, ou seja, a guerra de uma geração que participa dessas lutas concretas, para estabelecer uma autonomia nacional. É um tema ao mesmo tempo concreto, uma vez que corresponde a uma guerra multicolonial, na qual a metrópole é inimiga. O tema e o elemento literário se estabelecem no processo de confrontação face a face no campo de batalha, o que é refletido pela linguagem, por meio de uma análise estilística. Nela, os termos referentes ao mundo da militarização estão muito presentes, como a trincheira, o combate, o enfrentamento, expressando, estilisticamente, que a literatura absorve isso, no intuito de marcar a violência da guerra anticolonial. Entretanto, passado esse momento de enfrentamento ante a metrópole e estabelecido um processo de autonomia, a literatura continua a abordar a temática de guerra, pois se passa de uma guerra contra um inimigo externo para uma guerra fratricida, que são as guerras civis, que vão devastar, por exemplo, Angola, durante uma temporada muito longa.

É naquele momento em que autores, como Pepetela, vão replantar uma antiga discussão que é praticamente inacabada em diferentes países. Por meio de uma literatura engajada esteticamente, em uma escrita com traços de animismo que possibilitam um pensar nas questões de formações sociais, nos fenômenos culturais, entre outros com base na visão de mundo africana. Ao criar o conceito de Realismo Animista na literatura, Pepetela demonstra que é plenamente viável constituir uma literatura esteticamente muito refinada, utilizando recursos específicos do campo da literatura, mas, ao mesmo tempo, proceder-se a uma profunda imersão nas temáticas sociais concretas.

Com base nessa afirmação, nas obras de Pepetela, encontramos elementos que nos permitem refletir sobre a África, mas em particular sobre Angola na contemporaneidade. De fato, o autor não apresenta apenas uma mera oposição entre colonizador e colonizado, entre passado e presente, mas chama a atenção a respeito de uma sociedade multifacetada, que busca

um sentido de nação, que respeite as diferenças e renega as ideias simplificadoras da noção homogênea de caráter eurocêntrico.

Já no contexto histórico do imaginário nacional brasileiro, ao considerar as estratégias de recriação na reapropriação do corpo negro, e a projeção do discurso das mulheres negras, observa-se a legitimação, pelas elites, da reiteração de estereótipos. De maneira habitual, não se registram as experiências dos afrodescendentes de modo dialético, visto que essa tarefa tem como frente inicial de atuação o campo ideológico a partir do qual são articuladas as visões políticas e estéticas de um determinado grupo. Para interferir nesse campo, intenta-se que os autores e autoras, com suporte numa escrita que expresse o modo de pensar africano, submerjam em suas teias, aproveitando-se de suas fissuras para contestar o imaginário nacional consagrado.

A tarefa de recriar o imaginário nacional, segundo Pereira (2018, n.p), delinea a intenção autoral de reinsserir, na vida cultural e política da nação, uma perspectiva diversa da dos estereótipos, na qual se baseia em sistemas de valores e práticas que caracterizaram a reelaboração das heranças africanas no contexto brasileiro. Para tanto, a reapropriação das representações do continente africano, desde o ponto de vista dos afrodescendentes, significa a reconstrução de uma linha epistemológica, numa ordem não linear, ou seja, que subverte as representações estabelecidas pelos padrões do colonialismo europeu.

É notório o desafio no ato de recriar o imaginário nacional, por parte dos discursos produzidos por autores e autoras negros(as), nas relações do passado e do presente no processo de escrita. A idealização do continente africano correspondeu a uma etapa de reapropriação do patrimônio dos ancestrais, por isso emerge, na contemporaneidade, a necessidade de esses autores e autoras abordarem o histórico do continente em suas estruturas sociais ou para considerá-lo como referência de criação artística. Nesse cenário, a escrita de Conceição Evaristo dialoga com a produção de Pepetela, num diálogo entre o Brasil e o continente africano, intensificado pelos reflexos do tráfico de escravos, que constitui um mediador essencial para que as duas margens do Atlântico se observem mutuamente. Na escrita, as relações que envolvem o animismo possibilitam levar em conta as modificações e as reinterpretações de seus valores e modos de encenar a realidade.

No conjunto literário intitulado literatura negro-brasileira (Cutti, 2010), há de se destacar o modo de escrita das mulheres negras. A articulação do cânone literário brasileiro expurgou de suas bases as perspectivas literárias não eurocênicas, o que resultou, em termos de referência étnica, na exclusão das poéticas de extração africana e indígena e, em termos de modalidade discursiva, das poéticas orais. Se considerarmos esse campo literário desde a perspectiva dos gêneros, não será difícil observar que sua constituição relegou ao segundo plano

a contribuição das mulheres escritoras, bem como as suas lógicas discursivas e preferências temáticas.

Essas vozes femininas da literatura negra transitam por terrenos similares àqueles percorridos pelas vozes masculinas, ou seja, não se furtam a denunciar a discriminação étnica e social, a reescrever o imaginário nacional e a estabelecer um discurso militante que associa a experiência da escrita à ação política em favor dos afrodescendentes. Pereira (2018, n.p) ressalta que os discursos dessas autoras abordam ou tangenciam, em maior ou menor proporção, os conflitos que elas, na série social, ou suas personagens, na série literária, enfrentam por serem mulheres numa ordem social influenciada pelas heranças do patriarcalismo e por serem negras num modelo social que as discrimina. A esse binômio gênero/etnia não raro se associa a precariedade das condições socioeconômicas que registram o lugar subalterno reservado às mulheres negras e pobres.

As literaturas de engajamento social possuem um projeto que lembra o projeto anticolonial das literaturas africanas. No caso da Literatura Brasileira, entretanto, não se trata de discutir o passado colonial, mas de tentar encontrar o lugar dos sujeitos negros numa sociedade em cujas bordas são colocados. As obras produzidas por sujeitos negros, homens, mulheres, ligados à descendência negra, constituem uma literatura engajada, uma literatura de enfrentamento, de confronto. Trazem questionamentos sociais e políticos, nos quesitos de dominação do rico sobre o pobre, do branco sobre o negro, do sujeito central sob o sujeito periférico, do masculino branco sob o sujeito negro oprimido e mulher negra oprimida, com um repertório que justifica plenamente essa questão discursiva, válida no passado e ainda no presente.

Nesse contexto, a autora Conceição Evaristo, escritora, ficcionista, acadêmica, doutora, teórica da literatura, que pensa sobre o próprio fazer literário, define o que seria a literatura negra e nos dá pista sobre um possível recorte dessa literatura. No artigo “Literatura negra: uma voz quilombola na Literatura Brasileira” (2010a, p. 135), assim se manifesta: “A literatura negra apresenta um forte teor ideológico, pelo fato de lidar, de tomar como pano de fundo e de eleger com sua temática a história do negro, a sua inserção e as relações éticas da sociedade brasileira”.

Sobre essas relações, Fanon (2008) destaca que o lugar do ser é instituído por uma simbologia de poder influente nos espaços e nos territórios habitados pelo negro. Para o autor, é preciso desenvolver um sentimento e um olhar misericordioso para com o outro, pois

não tenho o dever de ser isso ou aquilo... [...] Desperto um belo dia no mundo e me atribuo um único direito: exigir do outro um comportamento humano.

Um único dever: o de nunca, através de minhas opções, renegar minha liberdade (Fanon, 2008, p.189).

É esse discurso que a problemática da diáspora suscita quando pensamos na presença do hibridismo e nas dificuldades erguidas pela diferença e buscamos desvendar os caminhos para a liberdade com base na experiência e na escrita com visão africana. Encontramos na voz e por vezes um inquietante propósito de construir outras narrativas que divergem dos estereótipos recorrentes nas obras de suas respectivas nações que falam sobre a experiência do ser negro e da mulher negra.

A literatura da geração da utopia em Angola e Moçambique, na ocupação dos espaços e territórios, compara-se, em outros instantes, a uma ideologia da era socialista, com uma ideia de transformação para uma sociedade justa e igualitária, contra a lógica da metrópole e seus estereótipos, de cujo conteúdo a literatura tinha que ser a expressão estética. No caso da brasileira, o aspecto ideológico é o sujeito ser reconhecido e reconhecer-se como negro/negra. É a partir desse reconhecimento, como ponto fundamental, que a literatura possibilita mapear as ações e a trajetória desse sujeito ao longo da historiografia. Salienta-se que essa literatura não vai encontrar negros e negras nas situações privilegiadas na nossa ordem social e, sim, nas periferias, nas margens, nos subúrbios, no domínio das favelas, demarcando, por meio da literatura, de maneira muito explícita, o seu território de atuação.

Isso é bem representado na escrita de Conceição Evaristo na qual estaria em jogo entender toda a problemática demarcada na sua perspectiva pessoal bastante complexa, que não é só nacional ou só brasileira. Essa produção literária tem um vínculo anterior com as áreas do continente africano, de onde provieram os africanos escravizados e que deixaram elementos culturais atuantes nessa sociedade até hoje. É preciso rearticular o nosso diálogo de brasileiros nessa década com essa ancestralidade africana. Essa literatura brasileira é além das nossas próprias fronteiras e vem do diálogo importante sobre o domínio da literatura, que se faz em todo o continente.

Nesse contexto, destacamos a literatura de Conceição Evaristo, especialmente a obra *História de leves enganos e parecenças* (2016a), com traços de animismo, que nos remete ao conceito de realismo animista proposto pelo autor em *Lueji: o nascimento de um império* (2015). Isso nos permite poder contemplar as condições desses sujeitos negros no mundo, que produzem discursos, que desafiam a nossa capacidade imaginativa e a nossa capacidade de criar linguagem. Por meio de uma visão de mundo africana, que, além de se utilizar dessa linguagem,

que já está disposta historicamente, da língua gramaticalizada, da língua usual do cotidiano, ainda existem expressões de sensações e experiências não verbalizadas e não vocalizadas.

Assim, uma escrita com relações com o animismo vai proporcionar o encantamento de mundo descrito por Garuba (2012), como uma literatura da (re)sistematização da experiência dos sujeitos negros no mundo. Ela desconsidera fronteiras nacionais e linguísticas e será, sobretudo, uma perspectiva literária imiscuída na lógica das hibridizações, das contradições de assumir os embates entre as próprias categorias de sujeitos afro-diaspóricos. Dessa forma, constitui-se como uma produção profundamente autocrítica que se expõe nas suas próprias fragilidades, no intuito de ser justamente mais que um contraponto num diálogo com essa literatura de certezas históricas. Essa escrita necessita construir os processos de engajamento, abordando problemas políticos e sociais do seu tempo.

O encantamento ocorre quando a literatura cria espaços ficcionais onde as verdades absolutas possam ser discutidas e até contestadas, além de debatidas e olhadas por pontos de vistas diferentes. O animismo contribui para o caráter polissêmico da linguagem, que torna esses valores absolutos factíveis de uma avaliação, ou de uma contestação. O campo da arte é fundamental para a construção de verdades possíveis, ou seja, uma verossimilhança, que nos permite experimentar a construção de sentido. Essa literatura pode projetar para um movimento maior.

A produção de uma escrita com uma visão de mundo africana tem essa capacidade de produzir deslocamentos, todos aliados a uma experiência do sensível, ao ato poético de descoberta, com uma configuração diferente de verbos, de uma acoplagem diferenciada de sujeitos e adjetivos, em que não precisamos sair do campo literário para ter contato com a realidade. Muitas vezes, os espaços que a literatura volta a ocupar hoje em dia são muito importantes. Além de todas as questões mercadológicas, esse contato dos sujeitos com a obra literária hoje é, mais do que nunca, um processo de engajamento fundamental, expondo-nos, inclusive, para debatermos outras questões de outros campos de conhecimento da antropologia, da sociologia, da historiografia. A literatura vai nos dando ferramentas e capacidades de articulação do discurso, revelando mais do que escondendo certas verdades, o que constitui um desarmamento de consciências pré-estabelecidas.

Na escrita de Pepetela e Conceição Evaristo, encontramos uma estreita relação das protagonistas com seus ancestrais, dos quais recebem influência que se refletem na renegociação de uma identidade e na maneira como elas se relacionam com o mundo e consigo mesmas. Nessas relações, “as identidades estão em jogo com a diferença, e daí podem surgir significados posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo

nem fim” (Hall, 2009, p. 33). Assim, ao reverenciar os seus antepassados, as narrativas estabelecem um elo entre passado e presente, a vida e a morte, a continuidade e a mudança. Nessa nova relação, sabemos, os significados não podem ser fixados. Precariamente, portanto, surge uma outra fala, performativa, que, entretanto, renegocia espaço, heranças e identidades anteriormente negligenciadas pela narrativa nacional estabelecida. Estudaremos as origens do termo Realismo Animista em Pepetela, em *Lueji: o nascimento de um império*, no intuito de uma melhor compreensão de sua influência na escrita de Conceição Evaristo em *Histórias de leves enganos e parecenças*.

3 O ANIMISMO EM PEPETELA

Até a década de 1990, os conceitos atribuídos à realidade africana eram os mesmos da América Latina pelos motivos vistos até aqui. Em 1989, o termo “Realismo Animista” é proposto por Pepetela com a publicação do romance *Lueji: o nascimento de um império*. Segundo Paradiso (2020), o termo é considerado “animista”, pois “se baseia na mentalidade anímica presente no imaginário do continente negro, e é ‘realista’, pois fazem parte intrínseca de uma percepção do real” (Paradiso, 2020, p. 105). Essa concepção é a que melhor se associa ao pensamento filosófico de base, para as diversas práticas e modos de pensar de sociedades tradicionais em África.

Em África de Língua Portuguesa, Pepetela problematiza o termo Realismo Animista a partir da proposta de adaptação de um balé europeu aos moldes africanos. Essa possibilidade emerge para caracterizar a cultura africana, pois trata mais especificamente da crença do africano em poderes mágicos e nas energias existentes em amuletos e outros objetos. No fragmento a seguir, a título de ilustração, mostramos de que modo o conceito-chave desta tese é abordado pelo autor africano.

- Aqui não estamos a fazer país nenhum – disse Lu. – A arte não tem o que fazer, apenas refleti-lo.
- [...] Eu queria era fustigar os dogmas, um, deux, foueté, un, deux, trois, quatre, plié...
- Eu sei, Jaime. Por isso te inscreves na corrente do *realismo animista*...
- É. *O azar é que não crio nada para exemplificar. E ainda não apareceu nenhum cérebro para teorizar a corrente. Só existe o nome e a realidade da coisa. Mas este bailado todo é realismo animista, dum ponta à outra. Esperemos que os críticos o reconheçam.*
- Questória é essa? Perguntou Cândido.
- O Jaime diz a única estética que nos serve é a do realismo animista – explicou Lu. Como houve o realismo e o neo, o realismo socialista e o fantástico, e outros realismos por aí.
- Hum, estou mais ou menos a ver – disse Cândido.
- Ainda bem - disse Jaime. – Porque às vezes eu não vejo. Mas isto que andamos a fazer é sem dúvida alguma. E se triunfamos é graças ao amuleto que a Lu tem no pescoço. Ela não quer contar a estória, mas que é um amuleto ela não pode negar (Pepetela, 2015, p. 428, grifos nossos).

No trecho em destaque, o autor anuncia a necessidade de teorização para o termo “Realismo Animista”. Tais discussões são propostas por Garuba (2012) o autor defende a emergência de um conceito inerente que leve em consideração sua concepção de mundo, diversa daquela trazida pelo colonizador entre os séculos XV e XIX.

Nesse cenário, o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola relaciona-se à emergência do nacionalismo angolano, com a valorização das culturas de Angola, o que contribuiu para a definição do que seria a identidade nacional angolana. O documento de fundação, mencionado a seguir por Chaves (1999), é da União dos Escritores Angolanos cujo trecho, datado de 1975, faz parte do documento de fundação da União dos Escritores Angolanos (UEA) no auge do processo de independência angolana, relacionando o impacto do surgimento da literatura angolana ao início da luta contra a dominação portuguesa.

A história de nossa literatura é testemunho da geração de escritores que souberam, na sua época, dinamizar o processo de nossa libertação, exprimindo os anseios profundos de nosso povo, particularmente o das camadas mais exploradas. A literatura angolana surge assim não como simples necessidade estética, mas como arma de combate pela afirmação do homem angolano. (Chaves, 1999, p. 70)

Dessa forma, a historiografia comprova a relevância da literatura para a nação que se formava. Chaves (2005) relata que, no intuito de “angolanizar a literatura”, as reflexões de muitos escritores na produção literária angolana, nos anos de luta que antecederam o ano de 1975, geram outros horizontes nas escritas.

Angolanizar a literatura, tentativa configurada também como uma tradução local do sentimento de africanidade que percorria todo continente, passava pela atitude de pensar a própria questão da língua em que iriam expressar as novas verdades. Aos sentidos atentos uma indagação logo se abriu: como exprimir uma cultura nova, identificada com a libertação, através de um código que foi também dominação? (Chaves, 2005, p. 71)

A escolha de uma língua, pelos escritores, com o surgimento da produção angolana, implicou uma nova realidade e o reconhecimento de uma identidade cultural. Nesse contexto, embora o português seja a língua oficial de vários países africanos, são notórias as dificuldades de aceitação de escritos nessa língua, devido à existência de várias línguas locais, como o crioulo e suas variantes dialetais. Contudo, o motivo maior desse obstáculo é o fato de o português ser uma língua europeia, ou seja, a língua do colonizador.

A revitalização dessa escrita nas literaturas africanas, que recontam a história de um povo, de lendas e mitos sofrem questionamentos dos modelos impostos pelo colonizador. Chaves e Macedo afirmam que elas manifestam a emergência de um impasse da recusa de uma tradição imposta pelo sistema colonial e da impossibilidade de retomar integralmente a tradição que fora submetida ao amordaçamento pelo sistema (Chaves; Macedo, 2008).

Sabemos da importância da tradição oral na literatura dos países africanos de língua portuguesa que permitem um retorno ao passado como uma experiência de renovação, colaborando para que a cultura imposta pelo dominante não extinguiu a tradição do dominado, “sendo a partir dessa estratégia lançadas as bases para uma literatura afinada com o projeto de libertação” (Chaves, 2005, p. 49). A oralidade permite que as identidades permaneçam vivas por meio de gestos, hábitos e costumes, conectando passado e presente.

Appiah ressalta que o contexto sócio-histórico e a perspectiva sócio-histórica em comum por parte dos escritores africanos possibilitam a transição de culturas orais para culturas literárias, gerando uma privacidade relacionada a um novo tipo de propriedade dos textos, de autoridade autoral e de persona criadora. Para ele, “essa situação sócio-histórica arranca o escritor de sua perspectiva sócio-histórica; o ‘eu’ autoral luta por desalojar o ‘nós’ da narrativa oral” (Appiah, 1997, p.124).

Pepetela, valendo-se do romance como forma de expressão, no qual se associa ao mundo da escrita, representa o gênero literário que exerceu, desde sempre, uma atração sobre os escritores angolanos, em que pese a sua inserção num universo cultural marcado pela tradição oral. Nessa literatura, o elemento cultural africano compõe o texto, pelo qual se rememora o passado, possibilitando trazer à tona mitos, lendas e o próprio imaginário do povo. Estudar a literatura desses escritores intenta a possibilidade de um repensar literário, com outras possibilidades de leitura, no qual se substituem os antigos mitos, sonhos, realidades e utopias pela perplexidade e incerteza contemporâneas. Laranjeira (2002) confirma a remodelação sofrida no cânone literário africano nos últimos dez anos, com novos escritores escolhendo outras vias estéticas, recuperando “a capacidade imagética, metafórica e simbólica da palavra, afastadas que estavam às restrições institucionais, ideológicas e políticas” (Laranjeira, 2002, p. 81).

Essa temática está presente no bailado proposto em *Lueji*: o nascimento de um império, de Pepetela, que tem, no enredo, como personagens, artistas angolanos formados na Europa, com o objetivo de montar um balé denominado Lueji, de temática histórico-africana,

se tratava duma estória baseada no ataque do exército sul-africano à guarnição angolana de Cahama, chave de defesa do Sul do País e que resistiu vitoriosamente a todas as investidas e bombardeamentos (Pepetela, 2015, p. 30).

A proposta tem como alicerce as tradições culturais africanas, como ritos, danças, guerras, entre outros. Contudo, devido a um coreógrafo tcheco que persistia numa leitura dos ritos ancestrais dentro de uma essência europeia, quase fracassou.

A história foi modificada em sua tradução “que nem mesmo o escritor, traduzido em vinte línguas e com um nome a preservar, podia descobrir no roteiro a sua própria criação” (Pepetela, 2015, p.30). Outro problema era a música que dificultava a atuação dos participantes: “contatados, os compositores angolanos desconseguiram pegar a ideia, a coreografia exigia uma sinfonia vigorosa, bélica, que não estava nos seus hábitos todos feitos de requebros e ritmos sensuais” (Pepetela, 2015, p. 31). Essa postura europeia do tcheco levava ao questionamento pelo corpo de bailarinos, que “sorriu do alto da sua superioridade” (Pepetela, 2015, p. 32-33).

A postura do tcheco vai ao encontro do pensamento de Bhabha (1998) sobre o discurso produzido pela identidade nacional como redutor, por não dar conta de narrar a hibridização, a multiplicidade, a ambivalência e a dispersão que caracterizam a nação pós-colonial (Bhabha, 1998). A concretização do espetáculo com êxito só foi possível pela mudança formal, incluindo o próprio coreógrafo, coreografia e música. Todas as alterações foram alicerçadas em uma extensa pesquisa histórica que direcionou para uma maneira adequada de representação artística daquele conteúdo tradicional, com base na história de sua cultura animista. Isso evidencia o conceito de Said (2011) de que o campo da cultura não é um espaço hermeticamente fechado aos conflitos, mas “uma espécie de teatro onde várias causas políticas e ideológicas se empenham mutuamente. Longe de ser um reino plácido de refinamento apolíneo, a cultura pode ser um campo de batalha onde as causas se expõem à luz do dia e lutam entre si” (Said, 2011, p. 5).

A seguir abordaremos que, na escrita de Pepetela, na literatura pós-colonial e suas relações entre a tradição e modernidade, emergem as questões do passado, do mito, da tradição ou da história, como um tempo narrado em que se articula uma percepção sobre o que é comum à heterogeneidade populacional do país, mesmo que sob tensão social.

3.1 TRADIÇÃO E MODERNIDADE NA LITERATURA PÓS-COLONIAL

O discurso da tradição presente no interior das críticas da modernidade produzidas pelos negros do Ocidente sugere reflexões sobre a ideia de tradição. Gilroy (2012) a define como continuidades históricas, conversações subculturais, fertilizações cruzadas intertextuais e interculturais, que possibilitam a noção de uma cultura negra distinta e autoconsciente. Nesse contexto, a maneira pela qual diferentes ideias sobre a relação entre passado e presente, vivos

e mortos, tradicional e moderno coexistem e conflitam, geram questionamentos e tensões na modernidade.

A racionalidade moderna pode autenticar ou subverter no sistema a ausência de liberdade que ela ajudou a instituir, permanecendo as relações entre passado e presente como uma fonte de tensões fundamentais dentro das culturas negras. Diante do eurocentrismo que determinou a instituição da identidade nacional, e que desconsiderou, dentre outras coisas, a importância civilizatória negra e indígena na formação do Brasil, é preciso reconhecer a importância política nas culturas, das diásporas, das migrações e dos movimentos de tradução e sincretismo para a elaboração da liberdade.

Ao interligar passado e modernidade em *Lueji*, Pepetela (2015) revela a trajetória de duas mulheres, distanciadas por centenas de anos, permitindo reflexões sobre tradição, poder e novas identidades. Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, Pepetela, compôs o Movimento de Libertação de Angola (MPLA) na guerra colonial e elabora esse romance, numa perspectiva de angolanos. Nessa obra, a tradição e a modernidade se entrelaçam com base no animismo, a noção de alma entre as protagonistas distanciadas pelo tempo e a importância do elemento lukano, símbolo de poder máximo nas relações de poder.

A rainha Lueji representa a primeira mulher africana que desafiou a tradição ao se casar com um estrangeiro, Ilunda, príncipe dos lubas, tribo rival dos lundas, indo contra as regras da endogamia tribal. Pela tradição, Tchinguri, o irmão mais velho, seria o sucessor do pai, Kondi. Após espancar o próprio pai, levando-o à morte, ele perde o direito à sucessão e é banido de Mussumba, sede do reino. Esse conflito é essencial para delinear uma discussão a respeito das tradições e sua validade.

- A tradição se torce quando é preciso – disse Chinyama.
- A tradição depende da força – reforçou Nandonge.
- E quem tem a força? Perguntou Lueji.
- Kondi – disse Tchinguri. – Ele tem o lukano. (Pepetela, 2015, p.17)

Lueji tornou-se rainha após Tchinguri ter assassinado o próprio pai, por estar bêbado de “ndoka”, bebida fermentada à base de mel. Ao receber o Lukano, houve alguns burburinhos no Conselho, quando muata Nandonge indagou dizendo pertencer a Tchinguri. Já muata Kakolo disse: “Tchinguri não serve mas Lueji é uma mulher, nunca uma mulher tinha reinado no trono da Lunda, as mulheres eram importantes mas não até esse ponto” (Pepetela, 2015, p. 24).

Esse acontecimento gera reflexões e questionamentos sobre a tradição e a maneira de legitimação do poder e das estruturas sociais. A permanência se configurava como uma das

maiores preocupações de Kondi e dos mais velhos, membros do conselho, responsáveis pelas decisões mais importantes da sociedade. Entretanto, como Tchinguri poderia representar uma ameaça para a tradição, Kondi, após sua morte, certifica a razão da escolha de Lueji para ocupar seu lugar: “ela vai conservar as belas tradições dos Tubungo, será a voz e a vontade deles” (Pepetela, 2015, p. 27).

As percepções trazidas por Pepetela (2015) no contexto do romance, nesse espaço-tempo, direcionam para a subversão e a desarmonia na vida do povo de Lunda, perante o conflito entre a transgressão e a manutenção da tradição. Embora prevaleça a tentativa de preservá-la, conforme surgem demandas, traçam-se novas reconfigurações, que geram reflexões e questionamentos que extrapolam qualquer forma de percepção racional da realidade.

O Reino de Lunda, no início do século XVII, abarcava o nordeste de Angola e parte atual da República Democrática do Congo. Lueji, inicialmente, não queria assumir o poder. Ao receber o lukano,

chorava, esmagada pelo que dela pretendiam. Gostava de correr pelas chanas atrás dos animais, se banhar no rio, subir às árvores à procura do mel, ouvir as piadas dos rapazes e provocá-los, ir sonhar para o lago ao anoitecer. Tudo isso ia terminar. Não, o lago ficava. Só o lago (Pepetela, 2015, p. 22).

Entretanto, Lueji manteve o poder legado do pai, o qual orientou ser a vontade dos antepassados: “Tem de ser. Assim ele não sai da linhagem paterna. E entregarás o lukano ao teu filho que se mostrar capaz de ser o chefe dos Tubungo. É a minha vontade e a dos antepassados também. [...] Encontrarás a força em ti própria e na tradição dos Tubungo” (Pepetela, 2015, p. 22).

A temática da guerra se estabelece nessa obra que tem como elemento fundamental a disputa de poder entre os irmãos Lueji e Tchinguri. Tal acontecimento deu origem a uma luta contra os irmãos que direciona Tchinguri numa busca constante de treinar seus exércitos para enfrentar Lueji e tomar o poder. A rainha, assim como todo líder dos Tubungo, tinha “de saber pelo menos um pouco de tudo o que todos os homens sabem” (Pepetela, 2015, p. 49). Além disso, tinha que dominar os fenômenos naturais, como, por exemplo, fazendo chover, para comprovar para o povo a sua soberania, uma vez que, apesar de tudo, era uma mulher. Embora a condição feminina a desqualificasse, devido à ruptura com as tradições ancestrais, Lueji foi ganhando a confiança do povo. Kandala, considerado o mais sábio dentre os conselheiros, sempre comunicava: “[...] tem cuidado com os sentimentos dos Tubungo. Somos muito agarrados à tradição” (Pepetela, 2015, p. 66). A personagem é descrita com uma grande força

e, com grande habilidade, consegue convencer o irmão a desistir da guerra, estabelecendo o novo império.

As relações entre as protagonistas emergem no momento em que Lueji recebe o Lukano do pai, símbolo de poder:

Kondi já agonizante, os tremores dele faziam tremer a liteira, a baba escorria pela boca do chefe quando ela entrou no tchota do Conselho, temerosa e cinzenta, do medo e do pó do caminho, mas teve força de chegar arquejante junto do pai, o qual ganhou energia não se sabe bem onde, tirou a pulseira sagrada feita de tendões humanos enrolados, e enfiou tremendo, com vontade para além da morte física, no antebraço da filha, perante o silêncio ajoelhado de todos os membros do Conselho, levantou o braço de Lueji para mostrar aos presentes como o lukano se ajustava perfeitamente, murmurou entre a baba és a senhora das terras, Lueji-a-Kondi, e morreu. (Pepetela, 2015, p. 26)

Essa descrição nos remete ao momento em que Lu finaliza o bailado “luminosa no palco, [...] só lhe resta avançar, erguer os braços bem alto [...]” (Pepetela, 2015, p. 448). O entrelaçamento das histórias de Lueji e Lu evidencia-se nas relações de tradição e poder, o animismo pela força representada pelo objeto lukano, uma pulseira de tendões humanos, que representava o poder máximo, pois, com ele, exercia-se o poder sobre a chuva. A linearidade de uma sociedade predominantemente patriarcal se altera com a escolha da rainha, que, de acordo com a visão africana, foi declarada por Kandala, o mais velho. Isso ocorre ao consultar o que estava escrito em seu ngombo, único de Lunda capaz de adivinhar o futuro, pois os outros só relatavam o que havia passado e as suas causas.

Esse elemento se caracteriza como detentor de grande força e não deveria ser desafiado em sua escrita, uma vez que quem o fizesse não poderia se queixar depois se sua família desaparecesse numa noite. Por isso, a certeza de que Lueji, sem questionamentos, é tida como única possibilidade e, embora nunca uma mulher tivesse reinado sozinha, não existia nada escrito contra e todos deveriam ajudá-la para salvar Lunda das guerras (Pepetela, 2015). Após a morte de Kondi, ocorre a cerimônia, conforme a tradição, em que Lueji se torna rainha de Lunda, conforme descreve o seguinte trecho:

Lueji foi purificada pela pamba, recebeu o fogo sagrado que colocou à entrada da sala.[...] Lhe colocaram nos ombros o manto real de cor púrpura, vindo de gerações atrás do lago salgado do Oriente, lhe entregaram o cetro talhado em pau preto que ela segurou, pensando preferir uma rosa de porcelana. Sobre a cabeça lhe colocaram as milúinas do poder, ao pescoço o colar tchimba com a grande concha trazida também do Leste. Lhe entregaram depois o machadinho de duplo gume, símbolo de chefia, e o mupungo, espanta-moscas com sortilégios mágicos. (Pepetela, 2015, p. 36)

O poder nessa cena está relacionado aos elementos que o circundam e à natureza, o que nos remete ao animismo. A ancestralidade, por sua vez, identifica-se quando, logo após esse evento, Lueji vai render homenagem ao túmulo do seu pai e lá coloca duas figuras toscas de madeira, as *mahamba*, que representavam os ascendentes de Kondi.

Embora seja notória uma reconfiguração da modernidade, com o poder nas mãos de uma mulher, a fragilidade dessa figura se expressa no fato de que o lukano, segundo os ensinamentos de Kandala, deveria estar no braço da rainha. Entretanto, deveria retirá-lo quando estivesse menstruada, pois o sangue menstrual contaminava o objeto e lhe tirava a força mágica. Com isso, nesses dias, Lueji não deveria se mostrar ao povo, nem presidir cerimônias, uma vez que estaria sem a força mágica. A personagem reflete sobre a estrutura social com base patriarcal: “os homens não têm destes problemas, podem usar todos os dias o lukano. E, o poder está concebido para os homens. Terei de ser mais esperta que eles” (Pepetela, 2015, p. 37). Diante disso, a rainha evidencia seu posicionamento contrário aos moldes patriarcais quando pensa em estratégias para atuar se, durante esses períodos, sua intervenção fosse necessária.

Essa fragilidade ainda é descrita quando Lueji sentia falta da liberdade que tinha antes de ter o poder: “Estava só. Terrivelmente só. Ela e o seu lukano. Tinha que se habituar à solidão que havia de ser a sua vida, a partir de agora” (Pepetela, 2015, p. 41). Ela se sentia revoltada e pensava que sentiria mais solidão se andasse sempre com escolta. Lembrou-se de que o pai um dia dissera que o poder é um vício que se adquire usando-o (Pepetela, 2015).

O autor demonstra a persistência da fragilidade da figura da mulher, quando Lueji se sentia ameaçada diante dos conflitos com o irmão Tchinguri e se sentia vulnerável. Era necessário que fosse sempre protegida, levando-a ao questionamento de que “o poder torna uma pessoa mais importante e ao mesmo tempo mais vulnerável?” (Pepetela, 2015, p. 51). A rainha recebe os ensinamentos de Kandala de que o poder é um jogo. Ele o associa a um jogo denominado *cutangaje*, que outros chamam de *tchela*. “O cutangaje é só para homens, mas uma rainha deve saber jogar. [...] Ajuda a vencer os adversários pelo pensamento, é um bom treino” (Pepetela, 2015, p. 52).

O lukano, elemento essencial para o poder, simboliza as relações essenciais da narrativa com o animismo, evidenciando-se nas relações com o corpo, com a natureza e com os espíritos dos antepassados: “Azar maior era se as regras de Lueji coincidissem com a fase da Lua, pois nessa altura ela não podia usar o lukano e, portanto, estava sem força para atrair as nuvens negras” (Pepetela, 2015, p. 57). Assim como a conexão com o atraso do fluxo menstrual, uma vez que tudo o que era natural atrasava agora na Lunda. Essas relações com a figura feminina

no poder tinham influído na ordem cósmica, levando a necessidade de esperar e invocar os espíritos dos antepassados (Pepetela, 2015).

Esses obstáculos e disputas de poder emergem quando, na ausência de chuva, Tchinguri reúne amigos e insinua que a chuva não viria naquele ano, uma vez que não aceitava ser chamada por uma mulher. Ao se espalhar pelo povo, já se lamentavam, nas casas, a escolha de uma mulher, por parte do Conselho, indo contra todas as tradições (Pepetela, 2015). Entretanto, tudo se renova quando o corpo de Lueji se conecta com a natureza e com os espíritos

e no dia mesmo em que a Lua se colocou em posição propícia, as regras tinham ido embora. Os espíritos dos antepassados estão só a brincar com as minhas dúvidas, estão a preparar a minha têmpera, como os forjadores dizem do ferro (Pepetela, 2015, p. 59).

Nessa cultura, a ancestralidade está inscrita no corpo, como princípio fundador, como um laço sentimental, que recria, remodelando-se na universalidade a partir de um contexto, evidenciando-se nos costumes e nas tradições, com incentivo na memória coletiva e individual e nas suas manifestações materiais e imateriais, especialmente no seu fortalecimento pela identidade e preservação, pela integração e sua cultura. O elemento lukano, nessa narrativa, simboliza o poder. A linearidade dos padrões patriarcais se subverte pela figura de Lueji, que, desde o início do reinado, enfrentou obstáculos por duvidarem de suas capacidades.

Nesse contexto, emerge o presente, o final do século XX. O entrelaçamento dessas trajetórias possibilita refletir sobre tradição e modernidade, evitando absolutismos e verdades cristalizadas. A história de Lu, séculos depois, começa a ser contada por um narrador-escritor-personagem na segunda parte do primeiro capítulo. Por meio dele, evidencia-se um presente repleto de dúvidas:

Faltavam poucos meses para a mudança do século. Os velhos mitos renasciam com a aproximação do ano 2000. Medos. Esperanças. Arritmias. Fim do mundo, julgamento final? Bem, procurávamos nos afastar desses temores, pensando isso são mitos da Europa, lendas criadas a partir dos semitas e do novo testamento, que temos nós, bantos, a ver com isso, os nossos mitos são outros, de nascimento e formação, não de mortes e catástrofes escritas em livros antigos. Mas o mundo deixara de ser o somatório de mundos fechados, era um só, cada vez mais mestiço. (Pepetela, 2015, p. 28)

Ao analisar essa passagem da narrativa, Mesquita (2018), ressalta a importância de observar as alterações no foco narrativo. Esse elemento une as duas histórias de forma a percebermos, em determinados momentos, que se trata apenas de uma história e não de duas.

Enquanto, na narrativa de Lueji, temos um narrador onisciente, na de Lu, há uma alternância entre a voz no narrador-escritor-personagem e a da bailarina. Para esse autor, isso se deve ao fato de a história de Lu se passar no contexto pós-moderno.

Lu inicia as pesquisas de suas raízes ancestrais na Lunda antiga, alicerçada pelos ensinamentos de sua avó que morava em Benguela e que “encheu a infância dela de lendas e estórias de feitiços” (Pepetela, 2015, p. 28), alertando-a: “cuidado, menina, teu pai não acredita porque é branco, mas eu vi muita coisa, vivi muito, sabedoria antiga, não despreza só” (Pepetela, 2015, p. 28). Concentrada na escrita do roteiro do bailado, de acordo com uma perspectiva afrocêntrica, a bailarina recorre também a fontes documentais sobre a história de Lueji. A personagem Lu se sente incomodada com o som das marimbas, principalmente quando saiu do Centro de Documentação Histórica, “sons inconsistentes, fragmentados” (Pepetela, 2015, p. 27). Isso instiga a personagem a ressuscitar o mito da rainha da Lunda em um espetáculo de dança no qual Lu transforma-se em Lueji, entrelaçando antiguidade e modernidade.

Ao propagar os discursos sobre a nação e as identidades pós-coloniais, essas literaturas apresentam-se, conforme descrito por Bhabha (1998), como o lugar ou entrelugar de questionamento das concepções universalizantes e totalitárias que caracterizam o pensamento ocidental. Nesse contexto, emerge a necessidade histórica da ideia de nação e, em função dela, impõe-se um movimento narrativo ambivalente, em que se inscreve a nação-povo. Como afirma Bhabha (1998), é necessário renovar o passado, no caso de Angola, o período colonial, reconfigurando-o como entrelugar contingente, que inova e interrompe a atuação do presente, em que “o ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver” (Bhabha, 1998, p. 27). A contradição da colonização consiste na ideia de o colonizado não poder extinguir a tradição do colonizador, pois a admite como uma herança própria e essencial à constituição de seu próprio ser.

Appiah (1997) ressalta que os autores africanos, no intuito de se protegerem da dominação do imperialismo europeu, fortalecem uma identidade ao elaborarem uma literatura de característica nacionalista, negando, assim, a ideia de ser universal. Esse autor, tomando como base o escritor Nigeriano Wole Soyinka (1976), demonstra que a postura assumida pela literatura, no sentido de individualizar a cultura africana, minimiza e simplifica a diversidade cultural do continente africano, pois se percebe que os africanos têm muito em comum. Para ele, “a literatura africana se une ao beber nas fontes de uma concepção africana de comunidade, que nasce de uma metafísica africana” (Appiah, 1997, p. 124).

Ao contrapor a dominação cultural do ocidente, acabou por reforçá-la, uma vez que essa realização se dá da mesma maneira em que os critérios ocidentais foram estruturados. Ele destaca que “o discurso filosófico contemporâneo do Ocidente, como qualquer outro discurso, é produto de uma história que explica por que seus muitos estilos e problemas mantêm-se unidos” (Appiah, 1997, p. 128). Nesse contexto, as identidades são construídas, “complexas e múltiplas, e brotam de uma história de respostas mutáveis às forças econômicas, políticas e culturais, quase sempre em oposição a outras identidades” (Appiah, 1997, p. 248).

Diante disso, Said (2011) aponta para a necessidade de pensar a existência em sua multiplicidade, excluindo-se qualquer possibilidade de, na reflexão sobre ela, construir uma verdade única, de abordar os problemas que ela pressupõe de um ponto de vista essencialista ou exclusivista. O autor compreende que as consequências do colonialismo exigem nova rede de significação e novas estratégias de identificação, o que compreende a produção de novos significados, como o trabalho literário de Pepetela. Conforme relata o trecho em *Lueji*: o nascimento de um império, “a imaginação popular sempre acrescenta ou reduz qualquer coisa, de modo a tornar a estória mais verdadeira porque mais adaptada ao tempo em que é narrada e não ao da criação, que esse já passou e enterra consigo a sua verdade” (Pepetela, 2015, p. 389).

Por meio da personagem Lu, a composição de um bailado nos moldes da tradição angolana direciona para o soar dos tambores contra a influência portuguesa no país. O pensamento africano se materializa quando a bailarina utiliza um ngombo, instrumento tipicamente angolano: “noutras coisas ela estava sempre pronta a fugir ao rigor científico, mas nisso não” (Pepetela, 2015, p. 333). Na verdade, “só iam utilizar produtos locais, não era preciso importar nada, nem mesmo um coreógrafo para ajudar, será tudo angolano” (Pepetela, 2015, p. 364), assim como a música que não possui um único instrumento estrangeiro.

Pepetela (2015), pela trajetória e pelo corpo da personagem Lu, quando ela dança, pretende “mostrar que se pode fazer tudo em Angola, sem importações, apenas pelo talento dos nossos artistas, com esforço e trabalho” (Pepetela, 2015, p. 384). Lu será a mitificação de Lueji, símbolo da renovação do passado-presente. O autor defende o que é nacional, não aceitando uma cultura importada, valorizando tudo o que é inerente de sua terra. As transposições metafóricas que envolvem história e literatura deixam clara a noção de que a observação do passado deve ser uma constante, uma vez que é preciso investigar o que ainda persiste e o que ficou para trás quando se trata da edificação de um projeto nacional. A seguir, veremos comprovações de que em *Lueji*, as manifestações do animismo possibilitam essas relações nos espaços Lunda e Luanda, como espaços moventes.

3.2 LUNDA E LUANDA: TRADIÇÃO, MEMÓRIA E ESPAÇO MÍTICO

O animismo se manifesta no espaço tido como movente e como o devir de tudo o que existe. A literatura pós-colonial relaciona tradição, memória e tempo para reconstruir as memórias e ressignificar a tradição no presente. Na narrativa *Lueji: o nascimento de um império*, Lunda é a referência de espaço físico, onde a tradição é referência para a memória. Nele, a bailarina Lu, em sua trajetória, reorganiza os espaços e tempos interiores, por meio das memórias referenciadas na história de Lueji, para dar origem a uma nova Lunda.

No contexto histórico, as marcas do colonialismo territorial, segundo Fonseca (2015), pareciam acentuar novas divisões em Luanda, a partir de uma linha que separava os espaços em “dois grupos: os indígenas e os civilizados” (Fonseca, 2015, p. 16). Os grupos étnicos que permaneceram unidos reivindicavam direitos políticos hierárquicos que, agora, encontravam-se nas mãos de uma elite angolana. Com esse conflito, pode-se perceber como os espaços emergem desses lugares, sendo “possível identificar, no espaço da literatura, uma tendência de valorizar a memória da cidade de Luanda pelos signos que fazem dela uma cidade africana” (Fonseca, 2015, p. 17). Esse fato direciona para a compreensão de Luanda como o centro de sentidos para o angolano, como no caso da narrativa de Pepetela: *Lueji: o nascimento de um império*.

Diante dessa perspectiva, nessas narrativas com referência em Angola, é necessário que se faça um percurso literário que interaja com o trabalho de (re)organizar a memória. Como a condição de existência do presente é encontrada no passado, esse entrelaçamento pode valer-se do realismo animista na literatura, visto que, para a cultura africana, o sujeito é uma extensão de tempos e espaços. Para a consciência e o equilíbrio da existência, a memória atua como quando recolocamos os sujeitos enquanto atores sociais no espaço e no tempo. A (re)criação da lenda de *Lueji* é baseada na tradição oral e em histórias tribais. Embora rasure alguns costumes ancestrais, a rainha sempre resguardou a tradição, preservando a memória do pai, que atua na narrativa como um espírito bastante forte. Antes de contrariar qualquer tradição, a personagem Lueji refletia muito e só o fazia se favorecesse a Lunda, interrelacionando dois tempos e dois espaços, direcionando-se para a ideia de totalidade.

O espaço como movimento é aberto a experiências. Tuan (2013) enfatiza-o como “um termo que abrange as diferentes maneiras por intermédio das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade” (Tuan, 2013, p. 17). Assim, para esse autor, experienciar é uma forma de se relacionar ativamente com o espaço e implica correr riscos, “é aprender, atuar sobre o dado e criar a partir dele” (Tuan, 2013, p. 18). Assim, para o sujeito angolano, estar nesse espaço-

tempo é habitar o passado e estabelecer um elo entre ele e a expectativa de futuro. É necessário lidar com as novas configurações que se estruturam sobre memórias herdadas e transmitidas pela tradição oral e memórias subterrâneas que emergem em momentos oportunos. A escrita literária por meio do Realismo Animista contribui para os espaços criados na imaginação impulsionados por memórias cuja “aura construída pela literatura de combate (...) impulsiona a necessidade de a cidade ser outra, de ser diferente, ainda que isso implique em ser deslocada para outro lugar” (Fonseca, 2015, p. 24).

O outro espaço é onde o romance é estruturado, ou seja, na modernidade, que estabelece relação direta com os mitos, pois, conforme afirma Magris (2009), não é possível conceber o romance sem o mundo moderno. Para ele,

o romance é o mundo moderno; não apenas, não poderia existir sem este, como a onda sem o mar, mas por alguns aspectos identifica-se com este, é a mutável expressão dele, como o olhar e o contorno da boca são a expressão de um rosto (Magris, 2009, p. 3).

Nesse contexto, a concepção do espaço mítico, segundo Tuan (2013), corresponde a um arcabouço em que a memória herdada, a imaginação e o mito como uma forma de conhecimento agregam em si o valor de (re) configurar e (re) criar mundos possíveis, dentro do nosso centro de sentidos. Esse espaço atua de duas formas: “como uma área imprecisa de conhecimentos envolvendo o empiricamente conhecido” e outro que corresponde ao “componente espacial de uma visão de mundo, a conceituação de valores locais por meio da qual as pessoas realizam suas atividades práticas” (Tuan, 2013, p. 110).

O animismo na escrita literária possibilita a transição entre esses espaços, ou seja, nesse espaço mítico, a identidade africana se reconfigura, numa reinvenção contínua do presente, com ênfase da escrita literária na oralidade. Ele se configura como forma de pensamento mítico na modernidade, uma vez que o mito ativa a memória, personalizando e despersonalizando o personagem, para que tenha consciência de sua identidade hibridizada e se permita transitar pelas fronteiras do espaço e tempo interditos.

O trânsito pelas fronteiras se expressa em *Lueji*: o nascimento de um império, como um projeto de reconfiguração da identidade angolana cujo enredo o autor constrói a dois tempos, com duas histórias separadas 400 anos uma da outra. As personagens centrais, Lu e Lueji, participam de realidades que questionam a força das tradições, dependendo das suas interpretações para validá-las ou não, cada uma em seus contextos, em que a busca de configuração da identidade estabelece uma ligação entre tradição e cotidiano. O romance nos

posiciona diante de duas realidades que, mantidas em espaços separados por um grande tempo, parecem representar as transições sociopolíticas de Angola.

Nessa obra, a história oral, em forma de texto literário, é uma estratégia de preservação da memória, que reorganiza a trajetória da lembrança até a tradição, que é preservada na memória coletiva. O mito renasce para dar sustentação à vida das personagens, narrando sobre uma Angola, a partir do passado, presente e projeto de futuro. A narrativa, por meio do mito, une, no espaço ficcional, imagens espaciais de um cenário de trajetórias de duas mulheres, distanciadas por séculos, com ações que se desenrolam, ora na região da Lunda, ora em Luanda.

A cidade de Luanda, 400 anos depois, é um espaço da formação de identidade, da retomada das tradições, mas também de questionamento destas, no qual nos deparamos com um grupo de dança que procura trazer à memória as tradições lundas por meio de um bailado, com a finalidade de formar uma identidade nacional. Lu é uma personagem do século XX, cuja ação situa-se no ano de 1999, e simboliza o futuro, visto que “faltavam poucos meses para a mudança do século” (Pepetela, 2015, p. 28). A criação do bailado é inspirada na diversidade de grupos étnicos e na diversidade temporal, com a sugestão de modernidade trazida pelo “kissanje eletrônico”, projetando a releitura do mito adaptado à contemporaneidade e a continuidade da tradição.

Essa concepção está de acordo com a consideração de Mendes (2011) de que a função social do mito é dar coesão à sociedade tradicional, subsistindo a partir da memória coletiva. Nesse sentido, no romance *Lueji*, a trajetória das duas personagens, com influências no destino uma da outra, possibilita o renascimento do mito, que se atualiza na descoberta, na tradição, realizando uma conexão entre o tradicional e o moderno, por meio do espetáculo no espaço urbano, o teatro, recriando a dança ancestral.

Por intermédio das personagens, o narrador, em diversos momentos, teoriza acerca da memória coletiva para preservar as tradições e dar coesão aos grupos étnicos. Essa percepção está de acordo com as ponderações de Antunes (2009, p. 65), pois a pesquisadora afirma que a tradição é vista como reguladora da vida e capaz de responder às questões do ser. Isso se concretiza quando a personagem Lu busca, nas raízes, nas histórias da avó, os porquês, melhor dizendo, as respostas a muitos porquês que a apoquentam. Ela intenta compreender o seu passado “sobre a Lunda, só porque a avó viera de lá para Benguela e encheu a infância dela de lendas e estórias de feitiços” (Pepetela, 2015, p. 28). As histórias da avó reproduzem sons, que, na sua percepção, direcionam-na continuamente para algo ainda desconhecido e, por isso, Lu fica pensando nesse seu possível passado, que poderá elucidar a sua história, idealizando uma Lueji que poderá ser a sua centavó.

Nesse contexto, o espaço e o tempo têm destaque, conforme afirma Pollak (1989), para quem acumulamos algumas experiências que não são vividas *in locus* e que fazem parte de uma categoria intitulada memória herdada. As experiências em grupo se materializam quando localizadas em determinado espaço e tempo, embora cada indivíduo tenha uma percepção diferente do mundo vivido. Halbwalchs (2003) enfatiza que, nessa relação, ao testemunhar os fatos, a história busca vestígios que são anteriores à memória coletiva, respaldando-se em pessoas que não estiveram presentes nos lugares e nem nos acontecimentos que Pollak (1989) indica como constituintes da memória. O acesso que tínhamos a esses elementos, quando não eram diretos, eram filtrados pelo olhar do sujeito europeu que os descrevia como exóticos, paradisíacos ou selvagens.

Nas relações entre o sujeito, o espaço e o tempo, Bachelard (2008) destaca que a memória pode ser compreendida como um espaço temporalizado. No acesso ao passado, percebe-se que antigas e novas impressões se confluem e se modificam continuamente, possibilitando um cenário em que “a imaginação aumenta os valores da realidade” (Bachelard, 2008, p. 199). Assim, o homem do presente é o homem do passado que se projeta para o futuro em movimento contínuo e reavivador.

Em *Lueji: o nascimento de um império*, o movimento no espaço mítico privilegia o espaço onde ocorrem as experiências que ressignificam a história. O mito se concretiza pela realização da dança na qual o entrelaçamento de Lu-Lueji celebra o encontro entre a tradição e a modernidade. A região da Chana, localizada na Lunda, é o espaço privilegiado para contar a história da rainha Lueji, enquanto a cidade de Luanda acolhe a narrativa da bailarina Lu, que escreve um roteiro de balé sobre a referida rainha. Segundo Cavacas (2002):

O êxito alcançado pelo bailado de Lu, a bailarina, comunga do sentimento apaziguador de missão cumprida pela rainha da Lunda, Lueji, ao passar o lukano a um sucessor, filho inventado pelo amor de mãe de um povo a quem foi preciso talhar um futuro de união. O presente recupera desse passado mítico o símbolo da autenticidade na rosa de porcelana, símbolo poético de uma pertença à terra mãe, e augura um futuro promissor à angolanidade nascente a que as novas gerações dão corpo (Cavacas, 2002, p. 310).

A referenciação histórica, a história de Lueji 400 anos atrás, e a contemporânea, a história de Lu, depois, propõe uma representação concreta da realidade angolana e harmoniza a relação entre indivíduos e sociedade, o que é uma das características do romance moderno. Pellegrini aponta que o projeto estético de Pepetela, em *Lueji: o nascimento de um império*, é expressar a história e a fragmentação da sociedade contemporânea” (Pellegrini, 2007, p. 102),

uma sociedade fragmentada, onde as culturas se complementam umas nas outras, conforme descrito por Portugal:

uma história em que se esbatem as fronteiras temporais entre um passado histórico-lendário (o da rainha Lueji) e um futuro – datado no ano 2000 – da atriz do bailado Lu, personagem que se vai apropriando da personalidade da mítica rainha da Lunda. Como noutras obras pepetelianas, Lueji inscreve-se nas estratégias “grióticas” do romance angolano e, neste caso, relaciona-se com as formas de narrar dos ma-lunda ou semi-sendu. Em dois planos narrativos revê-se a história remota de Angola e literaturiza-se uma (certa) história recente (Portugal, 2001, p. 39).

O animismo presente na narrativa estabelece a conexão com as memórias do passado, tendo o espaço ancestral como elemento que direciona para a “condição de diáspora” vivida pela personagem Lu e propicia a compreensão de que a personagem realizaria deslocamentos no espaço e no tempo. Durante a trajetória, Lu se espelhava no exemplo de Lueji, o que lhe gerou confiança para a atualização do mito, contribuindo para que a personagem adquirisse segurança no seu projeto de dança e vida, desde a proposta de sua atualização, na busca da identificação ancestral e na sua realização por meio do bailado. Dessa forma, apropria-se do fazer ancestral, o que possibilita manter viva a memória coletiva ao preservar a história de Lueji e seu reinado, incluindo-se na tradição com a realização do espetáculo. O mito foi “traduzido” e viabilizou o encontro de identidades ancestrais na vida da personagem. A seguir, veremos como isso só foi possível com a presença do animismo na constituição do pensamento africano de língua portuguesa.

3.3 O ANIMISMO EM *LUEJI*: O NASCIMENTO DE UM IMPÉRIO

O animismo é um elemento constituinte do pensamento africano de língua portuguesa, representado no texto literário como Realismo Animista. O termo, associado à concepção de alma, pode ainda se relacionar ao sentido de animação, que dá força ou dá vida a algo. Em *Lueji: o nascimento de um império*, Pepetela deu início a essa discussão ao propor, em sua escrita, a adaptação de um balé europeu aos moldes africanos. Nessa narrativa, o animismo é identificado na natureza como a ideia de que os objetos são a manifestação física e material dos deuses e espíritos.

Rooney (2000) associa a palavra “espírito” à “respiração”. Com isso, os mortos submetem-se às forças vivas da natureza, entretanto, não deixam de existir, uma vez que a possibilidade de vida após a morte é tida pelo espírito como parte da força viva que é a natureza,

pela qual o espírito é absorvido e continua participando como uma força espiritual (Rooney, 2000). Em *Lueji*, são os espíritos que direcionam as trajetórias de Lu e Lueji e, de acordo com a concepção de Rooney, atuam como forças vivas, como a respiração dos antepassados agindo nos eventos do cotidiano.

Nessa obra de Pepetela (2015), a atuação dos espíritos dos antepassados na vida dos vivos como um elemento representa o animismo africano. Dessa forma, o pensamento animista espiritualiza o mundo do objeto, dando ao espírito uma habitação local. Com isso, a presença dele em árvores, conforme descreve o trecho em que Lu procura por Lueji: “Oh, espírito de Lueji, se pairas sobre as árvores ali defronte, inspira-me neste transe. Não é esse o papel dos antepassados, mesmo se nunca os adorei antes?” (Pepetela, 2015, p. 76). A árvore se materializa como habitação do espírito de Lueji e concretiza um elo para conexão com Lu diante dos conflitos do cotidiano.

A crença em objetos como pedras, árvores, rios e em deuses e espíritos que estão localizados ali, são características animistas identificadas em Lueji, que por meio da natureza, estabelecia conexões com os antepassados, como, por exemplo, conversando com o espírito do pai, que se materializa pela fé, em oferendas que simbolizavam sua gratidão pelos cuidados recebidos: “a rainha foi, de passo ligeiro, a caminho do rio, onde estava sepultado Kondi, depositar oferendas junto das mahamba e agradecer o aviso” (Pepetela, 2015, p. 88). A narrativa especifica a prudência por parte do espírito do pai que “velava por ela, estava na graça dos espíritos que trouxeram a chuva e com isso a prosperidade da Lunda e o amor ao seu povo” (Pepetela, 2015, p. 88). No animismo, segundo a concepção de Garuba (2012), dentro do mundo fenomenológico, a natureza e seus objetos possuem uma vida espiritual simultânea e coextensiva com suas propriedades naturais. Nessa obra, as trajetórias de Lueji e Lu reverenciam os espíritos, os amuletos e a natureza, como o lago, as árvores, chuva, entre outros.

A obra especifica o espírito, intitulado como o moribundo, que é considerado a pessoa mais forte que existe, pois tem a visão de que “nenhum vivente pode ter. Já está em contato com os espíritos do vento e da chuva, da sombra e da luz, ninguém lhe pode mais fazer mal, impor a sua vontade. Só o moribundo pode impor vontades” (Pepetela, 2015, p. 95). As vontades dos espíritos se materializam pela natureza. Lueji prometera ao pai defender o lukano, transmiti-lo ao filho e possuía a consciência de que nada podia contra essa promessa. Caso não cumprisse, sofreria perseguição por parte de Kondi, sofrendo as maiores desgraças, pois, segundo ele: “-Tem de ser. Assim ele não sai da linhagem paterna. E entregarás o lukano ao teu filho que se mostrar capaz de ser o chefe dos Tubungo. É a minha vontade e a dos antepassados também” (Pepetela, 2015, p. 22).

A questão da consulta aos ancestrais está relacionada à compreensão do espaço de habitação como sagrado. De acordo com Eliade (2008), as sociedades tradicionais se caracterizam por não separar a organização política da religiosa. Na cultura banto, por exemplo, elas caminham juntas. O fragmento a seguir relata o direcionamento dos espíritos, projetando como deveria ser a estrutura física da cidade: “Depois de escolherem o terreno onde se ia edificar a nova Mussumba, que, pela tradição, devia ter a forma dum cágado com as patas de fora, Lueji se aprestou a seguir o ritual para indicar os principais pontos” (Pepetela, 2015, p. 217).

A atuação dos espíritos também ocorre quando a personagem Lu, na realização do bailado proposto pelo tcheco, não adaptado ao realismo animista, sentia-se incomodada por eles: “ao fim duma hora de saltos e de batidas de pés, Lu já nada sentia. Sobretudo, não sentia a música. Era o mais grave, tudo se tornava mecânico, impessoal, ela não dançava, apenas o seu cazumbi” (Pepetela, 2015, p. 31). A personagem encontrou respostas para esse fato, durante sua viagem para Beguela, ao ser chamada por conta da doença que estava atormentando a avó. Momento em que a bailarina descrevera para a avó e para a tia Augusta o projeto de dançar a história de Lueji. Nesse mesmo instante, Lu é surpreendida por uma mensagem de um antepassado, dita por meio de tia Augusta, traduzida pela avó:

- Augusta diz que pode ser um espírito raivoso, porque tu estás a falar dele duma maneira que ele não gosta. Deve se respeitar os antigos, mas às vezes os antigos não foram o que as pessoas dizem. Mas eles querem se diz assim, ficam vaidosos. Se tu falas outra coisa ou pensas, dá no mesmo, eles acordam zangados. Também pode ser porque tu falaste no Tchinguri duma maneira que Augusta não gostou – a avó interrompeu a fala para cuspir no chão ao mencionar o nome do monstro sanguinário que ao sentar e levantar enterrava dois punhais nas costas de dois escravos. – Não falaste com raiva dele, como se deve. Algum espírito maligno do feiticeiro se zangou por isso talvez. (Pepetela, 2015, p. 296)

A ancestral alerta que Lu, ao buscar coisas muito antigas, acabara por acordar um espírito muito velho, um homem forte, que devia ser o chefe, sendo o responsável pela doença da avó. Nesse momento, Lu é aconselhada por tia Augusta a seguir a tradição dos lundas que desprezavam o nome e a memória daquele que era o inimigo da etnia. Caso não o fizesse, ficaria prisioneira de um “cazumbi”, espírito que a rondava e que, segundo a tia, era responsável por tudo de ruim que havia acontecido com a bailarina desde que esta passara a se lembrar da centavó Lueji.

Tia Augusta incentiva Lu a continuar a realização do projeto do bailado e alerta sobre a necessidade de acalmar o cazumbi, sendo a única maneira acordando um outro, um espírito de

mulher (Pepetela, 2015). O elo Lueji-Lu se estabelece, quando Lu recebe o amuleto da avó e, com isso, o animismo se materializa no amuleto e representa a força feminina e a possibilidade de inversão da ordem patriarcal, ao acalmar o espírito masculino. Tia Augusta fala por meio da avó:

Deves andar com esse colar. Nas abras, lá dentro tem forças muito grandes, fechadas desde os tempos. Era do tio dela, da própria Lunda. Para dançar, para tomar banho, tudo, dever ter esse colar. [...] Augusta agora está a chamar um espírito feminino, ela disse podes pensar é o de Lueji. Tens de pensar nela. Vai acalmar o outro, o raivoso. Só mulher para pôr o homem direito, não é mesmo? (Pepetela, 2015, p. 296).

Esse elemento relaciona-se com a ideia proposta por Garuba (2012) de que a crença animista se baseia no fato de que as coisas possuem vida própria e que as almas podem migrar para outros objetos: “Lu pensou em Lueji, espírito da centavó mítica vem me ajudar, tantas vezes te pedi e não te manifestaste, mostra agora que és. E colocou o colar no pescoço” (Pepetela, 2015, p. 296). Por meio do amuleto, Lu evocava a centavó a cada dificuldade encontrada durante a realização do bailado: “ora, apesar do Lueji ser um bailado moderno a partir da dança tradicional, precisava da base clássica para a dança de pares. Aí estava o mambo e já a Diretora se arrependia da sua ideia. E Lu apertava o amuleto e invocava a centavó, ajuda-me que isto é o mais difícil de tudo” (Pepetela, 2015, p. 407).

Assim, a técnica ou a estratégia da narrativa consistem em “dar uma dimensão concreta a ideias abstratas” (Garuba, 2012, p. 244), ou seja, representar uma ideia por meio de elementos materiais, de espíritos ou entidades ancestrais, dando a dimensão espiritual aos objetos materiais que o animismo impõe. Outros elementos compõem essa ideia, como, por exemplo, a música pelos sons das marimbas que não saíam do cérebro de Lu. Segundo a explicação de Tia Augusta, “a musicalidade da língua acariciava cordas escondidas dentro dela, provocava ritmos desconhecidos, trazia imagens de movimentos de labaredas em chamas ressequidas” (Pepetela, 2015, p. 295).

As relações com o animismo se realizam pela direção que gerou novos sentidos para a criação do bailado após o encontro de Lu com a avó, ao buscar, no fundo do tempo, para firmar suas raízes e ampará-la no pensamento de dançar, o mito da rainha Lueji influenciada pela música de marimbas, e do lago que criara enquanto sonhara acordada. Nesse encontro com sua ancestral, tomada num impulso, Lu “se despiu toda e dançou para elas a secreta rosa de porcelana, o meu talismã, o meu uanga” (Pepetela, 2015, p. 295), tendo a aprovação da

ancestral. A bailarina costumava dançar, secretamente, o seu uanga profissional, no intuito de invocar a rosa de porcelana, a qual, conforme a lenda, simboliza a flor preferida da rainha Lueji.

Anterior a esse encontro, durante os ensaios, ao dançar, a bailarina suspirava para se libertar da ansiedade, o coração batia, doía e sentia falta de ar. Ela afirmava:

esta cena me mata. Mas é essencial, não dá pra fugir. Sou eu ou Lueji? Se a vou dançar, ela sou eu, pois é minha criação. Não é peso demais criar uma Lueji? Eu? Tão fraca e sem espíritos protetores? Inútil tentar escapar, só na minha fraqueza posso encontrar a força. E nela (Pepetela, 2015, p. 161).

Após o encontro com a avó, recebera aconselhamentos de que deveria ter como costume dançar antes de dormir, pois pensar na flor seria pensar em Lueji. Para a idosa, a neta não deveria duvidar e, sim, acreditar, acalmar os nervos e obter coragem para continuar, uma vez que “segredos antigos não dão para desprezar” (Pepetela, 2015, p. 297).

Dentre os elementos simbólicos em *Lueji*: o nascimento de um império, destacamos o amuleto, a água e a rosa de porcelana, que simbolizam a força feminina de Lu ao invocar o espírito de Lueji para a realização do mito da rainha de Lueji. O elemento água que, segundo Chevallier e Gheerbrant (1991), simboliza o centro de regeneração, expressa-se, pelo narrador, ao descrever a rainha Lueji, no início do romance, demonstrando o gosto pelo lago, por parte da personagem, em sua mocidade, como um lugar de renovação e refúgio nos momentos de angústia. Ele é descrito no fragmento abaixo:

Lueji voltou ao lago da sua infância. Era elíptico, grande, só os bons nadadores o podiam atravessar no sentido de comprimento. As margens estavam cobertas de fetos compridos e também dos mais pequenos, de folhas em palma todas recortadas, os fetos da Lunda. Brincavam a se mascarar com estes, através dos quais tudo podiam ver. Além de muitas outras variedades, o lago era rodeado de plantas com caniços compridos e de folha grande, que davam estranhas flores cor-de-rosa na ponta de hastes estreitas, as rosas de porcelana. (Pepetela, 2015, p. 11)

Esse fragmento dispõe elementos que permeiam a narrativa. O primeiro são as rosas de porcelana que seriam denominadas pelo povo como cetros de Lueji. Esse elemento se materializa na trajetória de Lu representando um amuleto em forma de movimento de dança. Segundo Lopes (2007), em África, predomina a flor rosa de porcelana. Em suas pesquisas, identifica que, segundo os africanos, essa flor só existe lá e se assemelha a um ceptro real, também denominada pelo povo como bastão-do-imperador. Sendo assim, a preferência de Lueji pela colheita de rosas de porcelana sugere a sua predestinação para se tornar rainha. O segundo

é a presença do lago, local de refúgio para Lueji desde a infância, onde conseguia ordenar as ideias e os sentimentos. Em um desses momentos de apreciação do lago, ela teve uma visão, a do homem que saíra da Lua e que representaria um dos presságios da rainha:

Escureceu e a Lua subiu, inteira Lua de prata se refletindo no lago, azul escuro ao luar de Lunda. Lueji nela viu a silhueta do homem eterno, elástico e firme. E foi sonho ou ilusão, foi pressentimentos ou magia, mas do outro lado da margem, banhado pelo luar, estava o homem que saiu da Lua, alto e quase nu, um machadinho de chefe na mão esquerda e um longo arco na direita. (Pepetela, 2015, p. 13)

Essa imagem acompanhava a personagem durante sua trajetória, até o encontro com o homem pressentido naquela noite de luar. Ela simbolizava, posteriormente, a sua união, pelo casamento com Ilunga, estabelecendo um elo entre os costumes lundas e lubas, formalizando a tradição entre etnias formadas a partir dos mitos de origem. Essa concepção está presente no romance, uma vez que, na narrativa ficcional, ao acompanhar a trajetória de Lu, percebe-se que ela se considerava descendente dos lundas e, no encontro com a avó, fora aconselhada por tia Augusta a ter como referência a tradição dos lundas para a realização do bailado, devendo seguir o que restara da tradição de sua etnia. O elemento lago materializava a ligação da personagem pela tradição com sua comunidade de origem.

Lu invoca o espírito da rainha ancestral, Lueji, durante o bailado da rosa de porcelana, ou quando utiliza o amuleto junto ao pescoço. Esses elementos que acompanham Lu simbolizam o pensamento animista, uma vez que detêm uma força espiritual capaz de animar, compondo o inconsciente animista proposto por Garuba (2012). O bailado de Lu corrobora o pensamento desse autor segundo o qual “o modo animista de pensamento é incorporado ao âmbito dos processos de atividades materiais e econômicas e, em seguida, se reproduz na esfera da cultura e da vida social” (Garuba, 2012, p. 241).

Na reconstrução da história, o animismo se concretiza na simbologia dos elementos que compunham o palco onde Lu realiza a dança: a rosa de porcelana que representa o ceptro de Lueji e que rodeava o lago da infância da rainha; o lago azul-escuro ao luar de Lunda, de onde ela avistara a silhueta do homem eterno saindo da lua, além da representação do cesto de adivinhações onde “rosas de porcelana pintadas sobre fundo azul, e a luz também seria azul, dando dimensão da noite sobre o lago” (Pepetela, 2015, p. 443). Esse ambiente simbolizava as raízes propostas pela avó, perpetuando a tradição, que, associada ao uso do amuleto, presente da avó mais-velha, possibilitou que Lu obtivesse êxito no espetáculo, conforme descrito no trecho: “-E se triunfamos é graças ao amuleto que a Lu tem no pescoço. [...] Na Lunda então,

que é terra de mistérios... Não dá pra duvidar. E esse amuleto eu conheço, é dos mais velhos, não é?” (Pepetela, 2015, p. 428).

A realização da dança, segundo Cavacas, é “a passagem de um testemunho entre as duas mulheres, entre passado e futuro” (Cavacas, 2002, p. 38). No final da apresentação, a bailarina estava “luminosa no palco, segurando o lukano e uma rosa de porcelana, o cetro de Lueji também recuperado no esquecimento” (Pepetela, 2015, p. 448). Os elementos simbolizam a força dos ancestrais para tirar do esquecimento uma tradição, reavivando seu passado pelo mito de criação. Para Chevallier e Gheerbrant (1991), a rosa de porcelana simboliza o “apoio, defesa, guia, o bastão torna-se cetro, símbolo de soberania, de poder e de comando, tanto na ordem intelectual e espiritual, como na hierarquia social” (Chevallier; Gheerbrant, 1991, p.117). Esse simbolismo é expresso pelo movimento descrito no trecho: “e a festa está no fim, Lu-Lueji sabe, só lhe restava avançar, erguer os braços bem alto, mostrando o lukano e a rosa e ficar assim, majestática” (Pepetela, 2015, p. 448).

Nesse bailado, Lu “recupera” o cetro de Lueji, a rosa de porcelana, como símbolo dessa nova Lu-Lueji, entrelaçando o passado e futuro, além de direcionar para a formação de uma identidade angolana. De acordo com percepções de Vargas (2015), nesse contexto, o reencantamento acontece, quando a história da rainha da Lunda traz das raízes do significado animista, o sentimento de pertencer a um povo glorioso, “conectando” esse povo ao seu ambiente e à sua terra. A potência da ancestralidade torna-se evidente, pois embora a rainha Lueji tenha morrido, rendendo-se à força da Natureza, não deixou de existir, perpetuando-se em Lu como uma força espiritual. Assim, durante a dança, Lueji, representada pela figura de Lu, emergiu com toda a plenitude de sua história, viabilizando o reencantamento pelo mito, apropriando-se de crenças animistas, para reencantar o mundo e manter vivas as tradições de seu povo que encontrava, segundo Garuba (2012, p. 250), “as raízes do significado que o conecta ao ambiente e às pessoas”.

Na narrativa configuram-se as concepções de expressão pelo realismo animista, pela influência dos espíritos no cotidiano dos personagens, o que está relacionado à maneira como os africanos veem a morte. A seguir evidenciaremos, nessa narrativa, como os espíritos contribuem no direcionamento de ações dos personagens com base em raízes animistas do passado e se conectam com os elementos, incorporando-se aos objetos, que se materializam como uma técnica de representação do pensamento animista africano, que produz na escrita a palavra encantada e possibilita reencantar o mundo.

3.4 A PALAVRA ENCANTADA E O REENCANTAMENTO DE MUNDO EM *LUEJI*

Nas tradições ancestrais africanas, a palavra falada detém um valor sagrado associado à origem divina e às forças ocultas e se torna um importante agente mágico de materialização do pensamento mítico animista. Ela permite a transição entre as fronteiras e pode dar novos significados ao ser proferida, como, por exemplo, despertar representações de seres divinos e antepassados:

E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação. Na tradição africana, a fala, que tira do sagrado o seu poder criador e operativo, encontra-se em relação direta com a conservação ou com a ruptura da harmonia no homem e no mundo que o cerca. (Hampâté Bâ, 2010, p. 174)

A memória contribui para a função do mito proporcionando uma reorganização da história. Por meio dela, o pensamento mítico animista se expressa na formação e reconstrução das identidades, com concepções sobre o sagrado e profano, passando pela transmissão iniciática realizada pela oralidade. A palavra revela o imaginário do mito, expressando o básico sobre nossa humanidade mais profunda. De acordo com Nora (1993), “quanto menos a memória for vivida no interior, mais tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive por meio delas” (Nora, 1993, p. 14). Para ela, essa memória traz a possibilidade de uma volta que é realizada sem revolta, cujo esquecimento funciona como uma estratégia na reorganização do passado num paradoxo de não esquecimento. Ela produz uma reorganização do mundo circundante, além de gerar a compreensão do fenômeno da memória na dinâmica social e suas contribuições para outras possibilidades de reescrita de histórias.

Nas sociedades tradicionais africanas, os mais idosos detêm o poder sobre a herança ancestral, pois são anciãos que guardam na memória as histórias e são responsáveis por mantê-las vivas, rememora-las e reinterpretá-las, transmitindo-as aos mais jovens. A tradição oral e sua transmissão, por intermédio da memória pelos mais velhos, é descrita por Mesquita (2018) como uma tentativa de validar a tradição, um ponto de partida para mudanças que valorizam a pluralidade cultural, assim como a memória também o é, no intuito de afirmar essa condição nas próprias vivências cotidianas. Em *Lueji*: o nascimento de um império, Lunda se alicerça na tradição dos ancestrais para manter a tradição do grupo. Nesse contexto, Kondi estava preocupado com a sua sucessão, pois, pela tradição, representava o poder, conforme descrito no trecho:

- A tradição se torce quando é preciso – disse Chyniama.
- A tradição depende da força – reforçou Nandonge.
- E quem tem a força? Perguntou Lueji.
- Kondi – disse Tchinguri. – Ele tem o lukano (Pepetela, 2015, p.17).

Ao consultar a figura de Kandala, o mais velho, Kondi, nomeia Lueji, mesmo contra sua vontade. Entretanto, a rainha tem que se submeter à tradição e às orientações de Kandala, o qual é detentor da palavra decisiva, por ser “a figura veneranda do mais velho entre os velhos, chamado para ditar o destino do soba grande dos Tubungo” (Pepetela, 2015, p. 20), conforme descrito no trecho abaixo:

Ao tomar a palavra, Kandala só falava uma vez e era a última, Lueji será a nossa soberana e escolherá o marido que a ajudará a governar, até o neto de Kondi ter razão suficiente para tomar o lukano, assim está escrito no meu ngombo, único ngombo da Lunda que pode adivinhar o futuro, pois os outros só advinham o que passou e suas causas, mas quem quiser desafiar a escrita do ngombo que o faça mas não se queixe depois se sua família desaparecer numa noite, pois nada posso fazer contra os malefícios em que incorrem os descrentes (Pepetela, 2015, p. 25).

A tradição oral, forma de rememorar o passado, expressa-se na teoria literária para a escrita da história, compondo discursos. White (1991, p. 22) declara que o discurso histórico só é possível quando se pressupõe a existência do "passado" como algo sobre o qual se pode falar de maneira significativa. A existência do passado é uma pressuposição necessária do discurso histórico, sendo o fato de podermos realmente escrever histórias uma prova suficiente de que podemos conhecê-lo.

Ao pensar na tradição oral e na escrita literária, Jacques Le Goff (1990) destaca que o principal problema para qualquer teoria da escrita da história, portanto, não é o da possibilidade ou impossibilidade de uma abordagem científica do estudo do passado, mas, antes, de explicar a persistência da narrativa na historiografia. Em suas palavras:

Os eventos podem ser "dados", mas suas funções como elementos de uma história lhes são impostas. As histórias não são vividas; não existe uma história "real". As histórias são contadas ou escritas, não encontradas. E quanto à noção de uma história "verdadeira", ela é virtualmente uma contradição em termos. Todas as histórias são ficções. O que significa, é claro, que elas só podem ser "verdadeiras" num sentido metafórico e no sentido em que uma figura de linguagem pode ser verdadeira. (Le Goff, 1990, p. 8)

O conceito de discurso histórico de Le Goff (1990) corrobora com o pensamento de Cassirer (1992), segundo o qual o homem, ao ser colocado no estado de reflexão, elaborou a

linguagem para conceber e apreender o mundo. A linguagem emerge como instrumento da conquista de qualquer concepção espiritual do mundo, designando objetos e seres pela atividade espontânea de seu próprio espírito. Para o autor, com o vínculo entre a consciência linguística e a mítico-religiosa, a palavra adquire determinados poderes míticos, convertendo-se em arquipotência. Por isso, a história da palavra precisa ser investigada:

Este vínculo originário entre a consciência linguística e a mítico-religiosa expressa-se, sobretudo, no fato de que todas as formações verbais aparecem outrossim como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos, e de que a Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo acontecer. Em todas as cosmogonias míticas, por mais longe que remontemos em sua história, sempre volvemos a depara com esta posição suprema da Palavra. (Cassirer, 1992, p. 64).

O mito é a possibilidade de resolução de conflitos, de reescrita que elabora novos horizontes. A realização do bailado com base no Realismo Animista possibilita que casos importantes dignos duma soberana de tanta grandeza, como Lueji, seja realçada pelo bailado que a ia imortalizar,

Arrancada das cinzas da História e das falas locais dos mais-velhos para ser conhecida do grande-público, espantado com a revelação, afinal esse País teve gente assim e nós nem sabíamos, despojados que fomos da nossa História por obscurantismo, muitas vezes nos sonhando iguais aos outros mas sempre temerosos da comparação, nada igualava as tradições da Europa a que tínhamos de ficar para sempre agradecidos porque das trevas nos tirou, quando afinal as trevas vinham de lá e nos escondiam de nós próprios [...] (Pepetela, 2015, p. 447)

O encantamento poético, valendo-se da oralidade, segundo Couto (2012) possibilita resgatar vidas, histórias e sensibilidades não vivenciadas, pois, ao nos distanciar de nossas certezas, ensina a intimidade sonhável entre o chão e o olhar. Além disso, traduz a existência do seu mundo, permitindo a comunicação com esse território real e cotidiano e nos direciona na comunicação com nossos mortos e com os que, em nós, nunca tiveram vida (Couto 2012). Isso se traduz com o Realismo Animista, que possibilita, em *Lueji*, o nascimento de um império, essa comunicação por meio do bailado, conforme descrito no trecho:

[...] órfãos de passado, sem saber que também é glorioso, como o é essa música só feita de instrumentos locais, que enche a sala e ocupa a rua, sobe pelos prédios vizinhos, desperta as consciências e aquece os corações descrentes de tudo, essa música que nos aponta a possibilidade de futuro, porque renascida dum passado livre, embora também servil, como tudo que existe nesse Mundo no qual afinal nos inscrevemos por direito próprio, o direito de sermos nós,

redescobertos, maravilhados com a nossa existência de sempre, orgulhosos por sermos diferentes e tão iguais aos outros, orgulhosos por proclamarmos a nossa diferença entre iguais [...] (Pepetela, 2015, p. 448).

Esse trecho comprova que a percepção animista de mundo, viabiliza que as histórias africanas ressignifiquem os modos de vida dos antepassados e ampliem as relações entre a tradição e a modernidade. Nesse contexto, conforme descreve Garuba (2012), o contínuo reencantamento de mundo é a principal característica da lógica do pensamento animista. No mundo animista propicia a espiritualização do mundo físico dos fenômenos, na prática literária, a criação de uma estratégia de representação que implica dar ao abstrato ou metafórico uma realização material e, no mundo social de relação humana, as atividades econômicas e políticas (Garuba, 2012). Nessa concepção, o animismo é compreendido como uma maneira de reconhecer a literatura africana e a compreensão na elaboração de identidades que se harmonizam em uma cultura. Com a concretização do bailado nos moldes da cultura africana:

[...] e a sala explode em aplausos agradecidos e orgulhosos, o que por vezes perturba os bailarinos mas ninguém nota, só eles, se sentindo responsáveis pelo encantamento provocado, querendo dar cada vez mais de si próprios, porque não é um bailado, é uma festa, todos no palco, os que morreram e os que partiram, juntos no batuque final em que cada um dá um salto, ou faz um passo ou uma atitude, integrando o particular no coletivo, enquanto a música de Mabilia sai em torrentes... (Pepetela, 2015, p. 448)

O pensamento mítico animista, em *Lueji: o nascimento de um império*, imprime uma dimensão concreta a ideias abstratas na realização do bailado com bases no realismo animista. Nele, o reencantamento de mundo tem como base as crenças animistas, no qual a espiritualização do mundo dos objetos concede significação de uma nova vida. Lu se apodera do cetro de Lueji, a rosa de porcelana, como símbolo, que une o passado e o futuro na configuração de uma identidade angolana diversa dos padrões ocidentais, num reencantamento de mundo. Na narrativa, o animismo permite o diálogo entre dois mundos, representado nos espaços Luanda e Lunda, configurando-se na nomeação da personagem como Lu-Lueji, a emergência de novo mundo.

Essa emergência se conecta com a concepção de filosofia africana descrita por Machado (2014), delineada desde as concepções e os valores que regem a vida do africano, com base nos seus mitos, provérbios, rituais, religiosidades, bem como as questões políticas. Tem como característica a diversidade e encontra-se integrada nas suas diferentes culturas, assim como no seu modo particular de pensar os problemas locais, dentro do universal. Assim, Pepetela evidencia que o Realismo Animista viabiliza a recriação do mito e o reencantamento de mundo.

Indo ao encontro do pensamento desta autora, como uma filosofia que se abre para as possibilidades, não estando enquadrada nos moldes epistemológicos da filosofia ocidental, pois pensa na alteridade. A filosofia se elabora nos processos formativos que resultam do movimento próprio das experiências, das vivências. Em Lueji, o encantamento e re-encantamento se constituem em seu próprio tempo alicerçado pela ancestralidade, num tempo do aprendizado, com experiências e vivências que se fortalecem com construções e desconstruções constantes, engendrando sentido para a existência e para a emergência de novos sentidos, com reflexos em outras escritas.

4 CONCEIÇÃO EVARISTO E A ESCRITA FEMININA NEGRA

Cultura é lugar de sentido, é o que codifica o mundo, é um conceito de grande relevância para a construção de novas epistemologias. Na escrita de Conceição Evaristo, a cultura se alicerça no tempo da ancestralidade que é o passado, o presente e um futuro próximo. A busca da reterritorialização encontra-se no culto à tradição, assim como na possibilidade de continuidade do seu espaço e seu tempo histórico. Os acontecimentos insólitos se expressam na tradição que não é algo parado, estático, que é movimento, é o que sustenta os princípios históricos produzidos por seu povo, num movimento dinâmico, trazendo novidades dos antepassados para o mundo contemporâneo. Os Estudos Culturais produzem reflexos e novas configurações no campo social e possibilitam o surgimento de novos sujeitos no panorama político e cultural, almejando uma alteração do equilíbrio de poder nas relações interculturais.

Nesse campo da cultura e, particularmente, pensando as questões que competem às pessoas negras, Hall (2006) destaca as experiências, ressaltando que

não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios [...] as experiências que estão por trás delas (Hall, 2006, p. 323).

O autor se refere à expressividade, à musicalidade, à oralidade, às contra-narrativas e ao uso metafórico do vocabulário musical em que a cultura popular negra tem feito emergir outras formas de vida e outras tradições de representação. Enfim, no ato de significar a partir de um espólio cultural ocidental recodificado e transcodificado ou, em suma, híbrido, o sujeito e a identidade cultural são definidos de modo diferente no pensamento contemporâneo. Para ele, “em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação e vê-la como um processo em andamento e a identidade é algo que se constitui ao longo do tempo, por meio de processos inconscientes” (Hall, 2006, p. 39).

Nesse contexto, a questão da experiência tem uma relação indissociável com a memória, a qual é entendida como veículo de reconstrução de aspectos experienciados via rememoração, sinalizando uma estreita relação do narrador de tal produção literária com o narrador benjaminiano, visto ser a característica desse narrador a de um contador de histórias experienciadas não só por ele, como também por terceiros. A arte de contar histórias, que tem como pressuposto a palavra como elemento indispensável da condição humana, foi reduzida em uma sociedade cada vez mais voltada à técnica instrumental e utilitária. Essa perspectiva

acerca da palavra como constituinte de uma experiência se sustenta na abordagem de Benjamin (1987a), em uma interpretação que examina o momento histórico vivido, refletindo sobre as contradições e os paradoxos do homem e da cultura. A perda da habilidade de narrar, de transmitir a experiência através da palavra reflete um dos problemas que o desenvolvimento científico e tecnológico, desligado da condição humana, ocasionou.

Nas teses sobre o conceito de história, Benjamin (1987b) afirma que é na associação da história e da cultura que as relações se estabelecem, formando a tradição, deixando rastros e registros, como um acervo cultural. Isso possibilita fixar “uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso” (Benjamin, 1987b, p. 224). O conceito de história, para esse autor, vem no sentido de que somos marcados pela época de nossa existência e não só pelo tempo, mas também pelo contexto em que estão inseridos nossas tradições e costumes.

Sabendo-se que a história aos poucos nos foi sendo revelada como forma de experiência narrada por outros e, hoje, somos o que nos constituiu o passado, torna-se essencial o retorno sobre aquilo que foi realizado e vivido, no intuito de reviver as memórias que constituíram o nosso modo de pensar, olhar, sentir, agir e expressar. Isso equivale a entrecruzar o atual e antigo como uma forma de enfrentarmos as dificuldades do presente, com a arte de narrar os fatos com os quais construímos nossa história.

Para narrar os fatos, segundo Benjamin (1987a), temos de observar o mundo nos seus mais brilhantes momentos, mas, principalmente, construímos uma narrativa que estabeleça uma relação conosco mesmos. Tal narrativa, que já era restrita, parece cada vez mais diluída em um processo formativo subordinado à informação e à velocidade. Nesse contexto, as informações não ocasionam reflexões mais profundas, uma vez que as notícias chegam prontas e só têm valor enquanto novidade, o que contraria o conceito benjaminiano de narrativa. O narrador, ao interpretar a história, dá sentido a ela e, com isso, o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação, como a criação, a invenção e a novidade.

A oralidade é um dos aspectos fundamentais da narração, vez que, de acordo com Benjamin (1987a), “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (Benjamin, 1987a, p. 198). Ele salienta ainda que, “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (Benjamin, 1987a, p. 198). A narração tem como referência a poesia épica e os contos de fada. Diz respeito, portanto e necessariamente, à tradição oral, às histórias que se contam de pais para filhos, à memória dos ancestrais, à história de indivíduos que desempenham, em suas respectivas comunidades, papéis simbólicos fundamentais.

Além de retomarmos Benjamin, sabemos também que alguns desdobramentos do mundo pós-colonial contribuíram para que o discurso colonial classificasse ideologicamente o sujeito pós-colonial. Jameson (1997) salienta uma imagem de literatura do terceiro mundo derivada, inferior esteticamente e atrasada em relação à do primeiro mundo. Ele defende que o romance de terceiro mundo parece já lido ao leitor de primeiro mundo, presumindo que a percepção precisa da novidade, do produto mais recente. Conceição Evaristo, na escrita literária de *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016a), traz novas reflexões ao estabelecer a memória como elo entre o passado e presente com elementos insólitos, como estratégia na escrita, atestando ser necessário que o leitor vá além daquilo pertencente a um procedimento literário anterior. Isso permite o contato com o novo, ao se valer de elementos e eventos sobrenaturais que provocam o estranhamento no leitor em relação a procedimentos cristalizados.

Evaristo incube-se, enquanto intelectual negra, do propósito de refletir sobre o “ato de fazer, pensar e veicular o texto literário negro” (Evaristo, 2009, p. 133). Ela cunha o termo “escrevivência”, ou seja, a escrita fundamentada na experiência histórica do negro no contexto brasileiro. Em conformidade com as afirmações de Souza (2007), as memórias dos afrodescendentes foram forjadas em tensões constantes, apropriações e reapropriações espontâneas ou obrigatórias, e utilizadas como marcas de um passado. No subcapítulo seguinte, veremos como Conceição Evaristo constrói outros discursos por meio de narrativas com base nas memórias e na ancestralidade, a qual é tida como enunciadora de vozes narrativas em seus romances, questionando a existência de apenas uma entidade geradora de significados.

4.1 A ANCESTRALIDADE NA PROSA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Os traços de animismo salientam-se na escrita de Conceição Evaristo e se conectam com a ancestralidade pela sabedoria dos mais velhos, que, em suas narrativas, possibilita o acesso dos personagens aos mitos animistas de seu povo, tendo a memória como elemento fundamental. Nesse contexto, tendo como base a vivência como mulher e negra, suas produções se conectam com a teoria de Wittmann (2012) de que a natureza dos acontecimentos nas literaturas africanas está alicerçada nas crenças religiosas animistas, nos antepassados e em poderes que existem na natureza, no sobrenatural (Wittmann, 2012, p. 33).

Na escrita do conto *Olhos d'água* (2010b), Conceição Evaristo, elaborada com base na descrição de experiências, em que há a presença de elementos que nos remetem ao pensamento mítico animista. Nesse conto, a narradora-personagem rememora as experiências que marcaram

sua infância e, nesse espaço de recordações, acaba por reelaborar suas próprias memórias com as lembranças de sua mãe: [...] “Às vezes, as histórias da infância de minha mãe confundiam-se com as de minha própria infância. Lembro-me de que muitas vezes, quando a mãe cozinhava, da panela subia cheiro algum. Era como se cozinhasse, ali, apenas o nosso desesperado desejo de alimento” (Evaristo, 2010b, p.172). Ponce e Godoy (2014) atentam para as características que nos remetem à análise de uma voz autoral afrodescendente nesse conto, explícita ou não no discurso, visto, sobretudo, “como um ponto de vista ou lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo” (Ponce; Godoy, 2014, p. 165).

No conto, a valorização da figura do mais velho, detentor de uma sabedoria ancestral, que mantém as tradições e perpetua a ancestralidade. Além de manter, ao mesmo tempo, proximidade “dos homens, dos deuses e do ser supremo, cujas linguagens dominam” (Padilha, 2007, p. 10). Em *Olhos d'água*, a ancestralidade ligada à voz autoral também se manifesta na relação com os orixás e com as Yabás ainda em África:

Havia anos que eu estava fora de minha cidade natal. Saíra de minha casa em busca de melhor condição de vida para mim e para minha família: ela e minhas irmãs tinham ficado para trás. Mas eu nunca esquecera a minha mãe. Reconhecia a importância dela na minha vida, não só dela, mas de minhas tias e todas as mulheres de minha família. E também, já naquela época, eu entoava cantos de louvor a todas as nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com suas próprias mãos, palavras e sangue. Não, eu não esqueço essas senhoras, nossas Yabás, donas de tantas sabedorias (Evaristo, 2010b, p. 173-174).

Na tradição iorubá, as Yabás são orixás femininas, mais conhecidas no Brasil como Iemanjá, Oxum, Oiá-Iansã, Nanã. Essa conexão com os orixás nos remete ao animismo, pois cada uma delas representa uma força da natureza e detém poderes, características e instrumentos individuais. A relação ancestral que se estabelece entre o passado e o futuro se concretiza no trecho: “hoje, quando já alcancei a cor dos olhos de minha mãe, tento descobrir a cor dos olhos de minha filha. Faço a brincadeira em que os olhos de uma são o espelho dos olhos da outra” (Evaristo, 2010b, p. 174-175). Esse trecho, segundo Santana (2020), traz conexões com duas dos orixás que possuem espelhos: Oxum, considerada a senhora das águas doces, dona da vaidade e da fertilidade do ouro, e Iemanjá, referenciada aos mares e oceanos, mãe dos orixás e dos homens e regente das emoções. O animismo emerge na descrição das lágrimas nos olhos da personagem propiciando contemplação, percepção e reconhecimento.

A relação com as Yabás concretiza uma ancestralidade forte na escrita de Conceição Evaristo, uma vez que elas possuem um elo com o Orixá feminino Oiá, no Brasil também conhecido pelo nome de Iansã, que, segundo Berkenbrock (1999), é apresentada como “uma mulher corajosa, teimosa, ciente de sua autoridade, guerreira, poderosa e fiel” (Berkenbrock, 1999, p. 239). Além disso, a referência a esse Orixá fortalece a ancestralidade e o animismo no texto, pois, consoante esse autor, a característica em Oiá que a diferencia fortemente de Xangô é a sua relação com os mortos. Ela é o único Orixá que tem um relacionamento com a morte. Esse pensamento se efetiva na mitologia dos orixás em *Oiá ganha de Obaluaê o reino dos mortos*:

[...] Só Oiá, corajosa, atirou-se na dança com o Senhor da Terra.
Tanto girava Óia na sua dança que provocava o vento.
E o vento de Óia levantou as palhas e descobriu o corpo de Obaluaê.
[...] Obaluaê ficou mais que contente com a festa, ficou grato.
E, em recompensa, dividiu com ela o seu reino.
Fez de Oiá a rainha dos espíritos dos mortos. (Prandi, 2001, p. 308)

O reconhecimento dessas mulheres, destacando a relevância de sua formação, significa reconhecer a si mesma e redescobrir-se, de forma que a ancestralidade permite validar a própria identidade. A ancestralidade, o mito e o animismo, nessa escrita, contribuem para o pensamento de Wittmann (2012) segundo o qual a religiosidade não está ligada diretamente a uma doutrina teológica e se aproxima de um imaginário social que compõe as práticas culturais.

Na escrita literária, na junção da linguagem e o mito, este recebe da linguagem vivificação e enriquecimento interior, tal como, reciprocamente, a linguagem recebe do mito. Nessa constante cooperação e interação, a palavra instaura a metáfora, relacionando o mito e a linguagem, proporcionando a ressignificação. De acordo com Cassirer (1992), o mito, a linguagem e a arte têm a mesma animação e ficção real mítica experimentada pela palavra, partilhada pela imagem e por toda forma de representação artística. Para ele, “na perspectiva mítica do mundo, o encantamento verbal é sempre acompanhado pelo encantamento imagético” (Cassirer, 1992, p. 114). Assim, a literatura transforma-se em auxiliar mágico, memorando símbolos e temas que nos identificam como sujeitos nas práticas sociais.

Esse traço é notório na obra *Ponciá Vicêncio*, ao apresentar a memória de seus antepassados, a qual é atravessada pela ancestralidade nas recordações da figura do Vô Vicêncio. Ponciá reteve na memória a imagem do seu avô e com ele era pura parença, “como ainda as feições do velho que se faziam reconhecer no semblante jovem da moça” (Evaristo, 2003, p. 63). No dia em que aprendera a andar, a menina que se recusara a engatinhar, desce do

colo da mãe e, para total surpresa de todos, reproduz a forma de andar do Vô Vicêncio, como mostra o trecho a seguir:

Andava com um dos braços escondidos às costas e tinha a mãozinha fechada como se fosse cotó. Fazia quase um ano que Vô Vicêncio tinha morrido. Todos deram de perguntar por que ela andava assim. Quando o avô morreu, a menina era tão pequena! Como agora imitava o avô? Todos se assustavam. A mãe e a madrinha benziam-se quando olhavam para Ponciá Vicêncio. Só o pai aceitava. Só ele não espantou ao ver o braço quase cotó da menina. Só ele tomou como natural a aparência dela com o pai dele. (Evaristo, 2003, p.16).

Esse traço da narrativa expressa, no corpo-negro brasileiro, os mitos de matrizes africanas, através do desenho de Ponciá menina. É um corpo que retrata a memória, relacionando-a com o seu território, com a sua ancestralidade. Para Martins (2003), o corpo é local de inscrição da ancestralidade, visto que, “nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, corpo em performance, o corpo que é performance” (Martins, 2003, p. 78).

O movimento de Ponciá não representa um simples gesto e, sim, uma expressão anímica que, ao reproduzir os trejeitos do avô, personifica as características ancestrais de um Preto-Velho. Os Pretos velhos, no Brasil, são conhecidos, mesmo por leigos, que têm pouco conhecimento das religiões afro-brasileiras, estando, na Umbanda, relacionados aos ancestrais africanos. As tradições negro-africanas se reproduzem no corpo de Ponciá, ao se espelhar nos traços do avô, nas costas curvadas, nos gestos das mãos e no jeito de andar. O corpo conectado com sua terra e com sua família se entrelaça com sua ancestralidade. A memória é ordenada com a ancestralidade na trajetória da construção identitária de Ponciá Vicêncio, como bem sugere Santos (1986) para quem

o ser humano, como todos os seres, é constituído por elementos coletivos, representações deslocadas das entidades genitoras, míticas ou divinas e ancestrais ou antepassados (de linhagem ou família) e por uma combinação de elementos que constituem sua especificidade, ou seja, sua unidade individual (Santos, 1986, p. 203).

A escrita de Conceição Evaristo estabelece um retorno ao passado ancestral e introduz nas narrativas elementos que para ela se traduzem como naturais, por fazerem parte de sua cultura. A proximidade com a natureza traduz características que trazem o animismo como parte dessa cultura, na qual ocorrem fenômenos que modificam a ordem espontânea das coisas,

além de facilitarem a crença em entidades capazes de intervir na rotina das personagens, conforme descrito no trecho em que Ponciá

divertia-se brincando com as bonecas de milho ainda no pé. Elas eram altas e, quando dava o vento, dançavam. Ponciá corria e brincava entre elas. O tempo corria também. Ela nem via. O vento soprava no milharal, as bonecas dobravam até o chão. Ponciá Vicêncio ria. Tudo era tão bom. Um dia, nessa brincadeira, ela viu uma mulher alta, muito alta que chegava até o céu. Primeiro ela viu os pés da mulher, depois as pernas, que eram longas e finas, depois o corpo que era transparente e vazio. Sorriu para a mulher que lhe correspondeu o sorriso. (Evaristo, 2003, p. 13-14).

A ancestralidade se presentifica na relação de Ponciá criança com Oiá, representada pelo vento, conforme narrado no mito *Iansã foge ligeira e transforma-se no vento*:

Iansã tinha muitas joias, que usava com orgulho.
Uma ocasião resolveu sair de casa,
Mas foi interpelada por seus pais.
Disseram que era perigoso sair com tantas joias
e a impediram de satisfazer seu desejo.
Óia, furiosa, entregou suas joias a Oxum
e fugiu voando, rápida, pelo teto da casa,
arrasando tudo o que atravessasse seu caminho.
Óia tinha se transformado no vento. (Prandi, 2001, p. 301)

O vento promovia, em Ponciá, a dança, a brincadeira, a alegria e a certeza, ao ser correspondida com um sorriso do acolhimento por parte de seus ancestrais de seu passado mítico. Ponciá explana o fato ocorrido para sua mãe, que se assusta um pouco, e, ao contrário de Ponciá, expressa desconforto com essa presença ancestral, talvez pelas tristes marcas que ela carrega em seu interior. Posteriormente, a mãe solicita ao marido o corte do milharal, mesmo sabendo não ser época de colheita:

E, quando Ponciá Vicêncio acordou no outro dia, o milharal estava derrubado. As bonecas mortas pelo chão. Ela ainda olhou para os lados com esperança de ver a mulher alta e transparente. Não viu. Tudo era um só vazio. Ponciá chorou. Nunca mais ela viu a mulher alta, transparente e vazia, que um dia sorrira para ela entre as espigas de milho. (Evaristo, 2003, p. 13-14).

Logo após, na narrativa, a personagem, por sentir um vazio, novamente se conecta com os Orixás, o que se demonstra na referência do arco-íris, característica de Oxumaré. Segundo Berkenbrock (1999), ele é o Orixá do arco-íris e, com isso, representa a ligação entre a terra e o firmamento. Essa conexão permanece na trajetória de Ponciá, que, após estar há um certo

tempo na cidade, já adulta, lembrara-se de contemplar o céu e, ao acordar com a costureira angústia no peito, sem querer, olhou o céu como se pedisse ajuda a Deus: “Um arco-íris bonito, inteiro, bipartia a morada das águas suspensas” (Evaristo, 2003, p. 14). A influência de Angorô é vista na obra de Evaristo, quando, desde a infância, Ponciá acreditava que, ao passar debaixo de um arco-íris, poderia virar menino:

Quando Ponciá Vicêncio viu o arco-íris no céu, sentiu um calafrio. Recordou o medo que tivera durante toda a infância. Diziam que menina que passasse por debaixo do arco-íris virara menino. [...] Como passar para o outro lado? Às vezes ficava horas e horas na beira do rio esperando a colorida cobra do ar desaparecer. Qual nada! O arco-íris era teimosos! [...] Juntava, então, as saias entre as pernas tampando o sexo e, num pulo, com o coração aos saltos, passava por debaixo do angorô. Depois se apalpava toda. Lá estava o púbis bem plano, sem nenhuma saliência, a não ser os pelos. Ponciá sentia um alívio imenso. Continuava menina. (Evaristo, 2003, p. 13).

O elo se estabelece na imagem desse Orixá que se apresenta tanto na figura masculina como também feminina, pois a protagonista comprova a possibilidade de inversão de conceitos ocidentais pré-estabelecidos, em que a ação promove a mudança de uma ordem. Fortalece a tradição ancestral com base em elementos da natureza, o que relaciona o animismo e ao mito do Oxumarê: *Oxumaré desenha o arco-íris no céu para estancar a chuva:*

Conta-se que Oxumaré não tinha simpatia pela Chuva.
Toda vez que ela reunia suas nuvens
E molhava a terra por muito tempo
Oxumaré apontava para o céu ameaçadoramente
com sua faca de bronze
e fazia com que Chuva desaparecesse, dando lugar ao arco-íris. [...]
Enquanto Oxumaré não vem à Terra,
Todos podem vê-lo no céu com sua faca de bronze,
Sempre se fazendo no arco-íris para estancar a Chuva.
(Prandi, 2001, p. 224)

A conexão com os Orixás, no desfecho da história, possibilita que a personagem se conecte com sua ancestralidade, ao encontrar com Luandi, com a sensação de que havia “uma distância de séculos se impunha entre ele e a mulher miragem” (Evaristo, 2003, p. 106), como se nela habitassem os ancestrais mais distantes. Assim como sua mãe, Maria Vicêncio, ao admirar a beleza da menina, considerando-a bela, com feições de mulher, embora com rosto sofrido, percebe que “por alguns momentos, outras faces, não só a de vô Vicêncio, visitaram o rosto de Ponciá. A mãe reconheceu todas, mesmo aquelas que chegavam de um outro tempo-espço. Lá estava sua menina única e múltipla” (Evaristo, 2003, p. 108). A força dos Orixás se

expressa na relação com Oxum, quando “Ponciá voltaria ao lugar das águas e lá encontraria a sustância, o húmus para o seu viver” (Evaristo, 2003, p. 108).

Nesse momento, a herança ancestral se concretiza e se realiza. Com suporte nos mitos, Ponciá atinge sua plenitude, adentra-se no mistério, sem descobrir ou explicá-lo, pois as culturas tradicionais africanas têm como base o pensamento mítico animista. Esse modo de ver o mundo se une ao encantamento e à ancestralidade como conceitos que dialogam com múltiplas experiências e se expressam na identidade individual, relacionando-se com os modos de uma identidade coletiva. Segundo Fontes (2010), a proposta de análise da categoria ancestralidade como fator constitutivo da identidade gera reflexões sobre a ancestralidade na cultura negro-brasileira, na sua coletividade regulada pelo sistema de trocas. O homem ou a mulher negra que experimenta as vivências nas comunidades de matrizes africanas revela uma nova identidade de si e passa a conhecer as relações entre os vivos e os mortos, o real e o sagrado.

As maneiras de trocas na cultura negro-brasileira, segundo Sodré (1988), diferem da cultura ocidental pois, nela, a troca não é dominada pela acumulação, “porque é sempre simbólica e, portanto, reversível: a obrigação (de dar) e a reciprocidade (receber e restituir) são as regras básicas” (Sodré, 1988, p. 127). Na cultura africana, os seres vivos e objetos, como animais, plantas, minerais, homens vivos e homens mortos possuem significados, diferentemente do ocidente em que a vida é separada da morte. Nesse contexto, as trocas simbólicas existentes na cultura negra seriam uma projeção fantasiosa da vida.

Para o povo negro, cuja cultura se alicerça nos iorubás, a morte não é uma finalização de vida e, sim, do ciclo aqui na Terra (*Aie*). Nas tradições africanas, ao ser finalizado esse período, o espírito é encaminhado para o Céu (*Orun*). Esse ancestral presentifica-se no grupo como um aliado, parceiro essencial da troca. Segundo Sodré (1988, p. 128), “ele é dado e recebido pelo vivo no ritual de iniciação, ela dá a terra (donde vem a alimentação), que é simbolicamente restituída através do sacrifício”. Os conhecimentos advindos da iniciação passam pelo corpo e dependem do contato concreto dos indivíduos, através do qual o axé é transmitido. Ele simboliza dinâmica, força de realização e vitalidade.

O autor caracteriza que os bantos também têm o axé como princípio essencial, mas designado pela palavra muntu. O muntu vai partir do mesmo princípio do axé, existindo nos seres humanos (vivos e mortos) e, “sendo força, mantém-se, cresce, diminui, transmite-se em função da relação (ontológica) do indivíduo com os princípios cósmicos (orixás), com os irmãos de linhagem, com os ancestrais, com os descendentes” (Sodré, 1988, p. 129).

Esses princípios nos conduzem a refletir sobre uma filosofia africana desde a ancestralidade como geradora de sentidos desde as experiências, relacionando-as com objetos,

pedras, árvores, rios, deuses e espíritos animistas. Esse é um movimento permanente de potencialização das ações cotidianas em que o outro não é um conceito abstrato, mas uma extensão de mim mesmo. As relações com o animismo, na escrita literária, oportunizam, segundo afirma Machado (2014), ter a ancestralidade e o encantamento como inspirações formativas destacando o homem que recria, que cria, que encanta e se encanta. Essa pesquisadora destaca que a filosofia africana pode mediar a História e Cultura Africana e Afro-brasileira, “compreendendo que a ancestralidade e o encantamento estão continuamente circundando essas vivências / experiências / aprendizagens, ou seja, são as inspirações formativas que se apresentam como sustentação desse processo” (Machado, 2014, p. 19).

Esse encantamento propicia uma atitude de alteridade, pois, de acordo com Oliveira (2007, p. 258), “ninguém se encanta sozinho, ninguém encanta ninguém, encanta-se sempre em coletividade”. Em Conceição Evaristo, nota-se que os traços de animismo estão presentes em diversas obras, tornando-se explícito em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016a). Dentre os elementos simbólicos presentes nas narrativas, destacamos a seguir, o elemento água, que simboliza a vida e pode adquirir diversos significados como, por exemplo, as lágrimas, que salientam as dores.

4.2 A SIMBOLOGIA DA ÁGUA EM CONCEIÇÃO EVARISTO

Na escrita de Conceição Evaristo, a presença de elementos insólitos aproxima-se de uma caracterização da denominação de realismo animista. Em uma entrevista a Amaro (2018a), Evaristo, ao ser questionada sobre o uso do realismo mágico ou animista em uma perspectiva africana, na obra *Histórias de leves enganos e parecenças*, e em como surgiu a ideia de usar esses elementos na sua literatura, relata que uma história que marcou muito a sua infância foi a do negrinho do pastoreio. Ela descreve que quis aproveitar todas aquelas histórias que escutara quando era criança e todas as outras que conseguiu criar para trabalhar com essas ideias: o elemento mágico, o mistério, a fé. Segundo Conceição Evaristo (2018a):

Escrevi muito contaminada pelas histórias com elementos mágicos que ouvi a vida inteira. Em Ponciá Vicêncio, eu utilizei um pouco desta fantasia. Em *Histórias de leves enganos e parecenças*, eu quis dar valor a estes elementos mágicos, a esta fantasia, ou até mesmo à fé, de que os povos subjugados têm necessidade, o que, por exemplo, em um dado momento a gente poderia chamar de alienação (Evaristo, [entrevista cedida a] Amaro, 2018a).

A escritora ressalta que, em determinados momentos, se os grupos subalternizados, os grupos oprimidos não contarem com isso, eles não contam com mais nada. Assim, a importância de se reconhecer o valor dessas histórias até como suporte emocional para as horas de sofrimento. Compreende-se que Conceição Evaristo não se utiliza do realismo animista tal qual se manifesta nas literaturas africanas, especificamente nas de língua portuguesa. Porém, é possível pensar que, na prosa evaristiana, manifestam-se alguns traços que remetem a essa estética literária os quais partem da incorporação do elemento lido como sobrenatural em uma tradição ocidental europeia.

Com uma narrativa repleta de lembranças e simbologias da religiosidade negro-brasileira, Conceição Evaristo busca afirmar seu lugar na literatura contemporânea. Numa entrevista concedida ao jornal *O Globo*, a autora fala da construção estética de sua escrita que marca não apenas uma crítica social forte, mas também aspectos ancestrais da cultura e religiosidade negro-brasileira: “Eu sempre tenho dito que a minha condição de mulher negra marca a minha escrita, de forma consciente inclusive. Faço opção por esses temas, por escrever dessa forma. Isso me marca como cidadã e me marca como escritora também” (Evaristo, 2016b).

O conceito de “escrevivência”, que marca a obra da escritora, traduz-se pelo ato de reescrever o cotidiano com novos discursos e ressignificar as experiências, suplementando e rasurando a história e o cânone da literatura brasileira. Sua representação no espaço literário dialoga com esse conceito cunhado pela autora. Em suas palavras:

Essas escritoras buscam na história mal contada pelas linhas oficiais, na literatura mutiladora da cultura e dos corpos negros, assim como em outros discursos sociais, elementos para comporem as suas escritas. Debruçam-se sobre as tradições afro-brasileiras, lembram e bem lembram as histórias de dispersão que os mares contam, se postam atentas diante da miséria e da riqueza que o cotidiano oferece, assim como escrevem as suas dores e alegrias íntimas. (Evaristo, 2005, p. 204)

Em alguns momentos das narrativas, pensamos estar diante de textos classificados como pertencentes ao maravilhoso ou fantástico. Na definição de Todorov (2010a), a classificação do texto literário como fantástico ou maravilhoso dependerá da atitude do leitor. Por meio de uma visão de mundo africana, entende-se que os acontecimentos narrados pela autora não são considerados fora da realidade, o que permite partilhar com a narrativa sua verdade e a possibilidade de os eventos narrados serem passíveis de acontecer, o que caracteriza que não estamos diante do fantástico.

Essa estratégia que representa o pensamento animista incorporado às práticas materiais e econômicas reproduz, na cultura e na vida social, esse pensamento, tornando-se um produtor de efeitos nas práticas sociais e nos diversos campos de conhecimento, como na literatura. Na escrita de Conceição Evaristo, os traços de animismo nos permitem examinar elementos míticos na ficção contemporânea, considerando-os em um universo específico em que funcionam com significações, símbolos e valores próprios.

Essa forma de escrita relaciona o mito e o sagrado evidenciando a opressão social, como vemos na dificuldade em criar os filhos em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016a), no conto, *Os guris de Dolores Feliciano*, a personagem Dolores representa uma das tantas mães brasileiras em luto pelo assassinato dos seus filhos: “quando Dolores Feliciano falava dos filhos, os olhos dela vertiam sangue. Sempre falava deles com a voz entrecortada de sangue também” (Evaristo, 2016a, p. 46). Nessa passagem, a personagem tem a sua dor comparada à de Mãe de Cristo, Nossa Senhora, e relata: “A Mater Dolorosa sofreu pela morte do filho que veio para salvar a humanidade. Essa mãe qualquer chora por um filho que simboliza a perdição da humanidade” (Evaristo, 2016a, p. 47). Essa relação com o sagrado ocorre no trecho em que a Mater Dolorosa, que possui uma dor semelhante, por ter perdido um filho, aparece para Dolores e a consola. “E desde então a Mater Dolorosa acolhe minha dor e minhas lágrimas de sangue” (Evaristo, 2016a, p. 47). A *Mater dolorosa*, para os católicos, é Nossa Senhora e a *Mater dolorosa*, para essas comunidades, são as muitas mães negras que estão aí perdendo os filhos. Essa relação se estabelece com o Orixá Oxum, o qual é retratado, sincreticamente, nas diversas figuras de Maria.

A simbologia das águas está presente nas obras de Conceição Evaristo em que o mito desvendará caminhos possíveis de compreensão do conflito, do mal-estar e da tensão em que uma pessoa possa se encontrar, utilizando a literatura como recurso para viagens pela diversidade. A conexão da literatura e mitologia proporciona os infinitos intertravessamentos para a humanização. Em *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), o conto *Maria do Rosário Imaculada dos Santos*, da autora, descreve o movimento das águas compondo a trajetória da vida dessa personagem que relata ter namorado, casado, descasado, algumas vezes. Nunca teve filhos, evitando-os e, nas vezes em que engravidou, não deixando chegar ao término. Não queria ter família, por medo de perder os seus (Evaristo, 2011, p. 45). O movimento anímico pelo mover das águas descreve a sua trajetória: “Muitas águas rolaram e, de muitas, nem a misteriosa nascente eu conhecia. [...] E, apesar de me sentir, o tempo todo, me movendo sobre um rio de desconhecidas e perigosas águas, continuei nadando, para continuar vivendo” (Evaristo, 2011, p. 46).

A importância do elemento água nas concepções do filósofo Bachelard (1998) se fundamenta nos estudos que a dividem em diferentes tipos: claras, primaveris e correntes; profundas e dormentes; calmas e violentas, dentre outros. O autor classifica as águas claras e brilhantes como mais fáceis de serem percebidas por estarem junto à superfície. Entretanto, diante do olhar mais perspicaz de águas substanciosas, requer-se uma visão profunda e apurada para que se revelem “águas vivas”, representantes da capacidade criativa e regenerativa que se configuram como elemento característico do mundo primordial. Apesar de densas, essas águas têm sua beleza e sedução. Para ele, a origem dos diversos rios, segundo as lendas populares, seria resultante da micção de gigantes, seres de grande estatura e também de metáfora para tudo aquilo que o homem tem de vencer para libertar e expandir sua personalidade.

A simbologia das águas está presente também no conto de Conceição Evaristo, *Olhos d'água*, que abre a coletânea, no qual a narradora quer saber a cor dos olhos da sua mãe, pois os olhos cheios de águas impedem a revelação da sua cor. O questionamento acerca dos olhos da mãe atravessa a narrativa e a faz buscá-la, para descobrir a cor dos seus olhos:

Vi só lágrimas e lágrimas. Entretanto, ela sorria feliz. Mas eram tantas lágrimas, que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos ou rios caudalosos sobre a face. E só então compreendi. Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar seu rosto. A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. Sim, águas de Mamãe Oxum (Evaristo, 2010b, p. 18).

O elemento água emerge na coincidência entre mar e lágrima, relacionando o ser diaspórico e o sofrimento. A água, em muitas civilizações, é matéria perfeita capaz de curar, purificar e proporcionar harmonia entre os planos físico e espiritual. A referência ao Orixá Mamãe Oxum nos remete à África. Segundo Berkenbrock (1999), ela é o Orixá da fertilidade e da reprodução. Na África, do rio com o mesmo nome, e no Brasil, não identificada com um rio determinado, mas com os rios e a água doce em geral (Berkenbrock, 1999). As águas representadas nos olhos da mãe expressam as marcas ancestrais trazidas pelas águas de geração em geração. O movimento e o fluir das águas expressam os traços de animismo pela força da natureza, que permite contemplar da herança ancestral em suas águas calmas e profundas ao mesmo tempo.

A água somatiza uma sequência de significações e simbologias para a humanidade. Para Chevalier e Gheerbrant (1991, p. 19), “[...] a água simboliza a vida [...]. a água primeira, a água nascente, que brota da terra e da aurora branca é feminina [...], terra grávida, de onde a água sai

para que seja desencadeada a fecundação, a germinação se faça”. Ela pode identificar a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regeneração (Chevalier; Gheerbrant, 1991). Na produção literária, é notório que a importância da mitologia das águas não se restringe à capacidade de revelação puramente existencial. Isso porque, de acordo com Pessanha (1988), abrem possibilidade para que as vozes dos escritores “reintegrem o tempo humano na periodicidade cósmica e na eternidade divina” (Pessanha, 1988, p. 288).

No conto *Olhos d'água*, ao contemplar os olhos de sua mãe, a personagem perpassa pela sua herança ancestral, sendo os olhos como espelhos que atuam como emissários do Oceano e trazem, para o presente, traços identitários do passado. Dutra (2004), destaca que os traços atualizados restabelecem toda a relação entre o homem e o seu meio na composição das histórias de gerações que perpassam Portugal, África e Brasil e se entrecruzam nas conexões entre o passado, presente e na perspectiva de futuro. Essas histórias têm a figuração da mulher mais velha como sabedoria que prevalece nas narrativas numa perspectiva de tempo que não pode ser quantificado, de memórias afetivas de um outro tempo e espaço, de memórias e lugares ancestrais, guardados na experiência da diáspora negra.

Como podemos observar, a água é simbólica e pode adquirir múltiplos significados na narrativa, pois é um elemento da natureza que significa a força vital para a manutenção da vida. Conforme descrevem Chevalier e Gheerbrant (1991, p. 781),

[...] seja a descer as montanhas ou a percorrer sinuosas trajetórias através dos vales, escoando-se nos lagos ou nos mares, o rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios.

No dilúvio da novela *Sabela*, em *Histórias de leves enganos e parecenças*, a água transita entre o real e o imaginário de Conceição Evaristo, uma vez que, se, por um lado, a água ameaçava destruir tudo, por outro, traduzia-se em esperança e renovação. A protagonista, ao narrar suas memórias, enuncia-se envolta em água, seja ela em forma de lágrimas pelo sofrimento, metaforizada pela enchente, ou como base para as autorreflexões filosóficas.

O elemento água identifica a relação com o pensamento animista na novela *Sabela*, quando, a cada geração, mulheres “sabelas” nasciam com uma força vital ligada à magia da natureza. Dessa forma, um dos elementos da natureza que simboliza essa força é a água, seja dando vida ou tirando-a. Assim, a novela *Sabela* se compõe de tradição oral, de religiosidade e de crenças no espírito dos ancestrais. Esse acontecimento do dilúvio em *Sabela* com prenúncio

pelo corpo feminino de Sabela estabelece um elo com o mito da Orixá Iemanjá, que destrói a primeira humanidade, diante da ira por perder um filho, utilizando o elemento água:

Iemanjá disse que os homens
só habitariam a Terra enquanto ela quisesse.
[...] suas águas salgadas invadiram a terra.
E da água doce a humanidade não mais provaria.
Assim fez Iemanjá.
E a primeira humanidade foi destruída. (Prandi, 2001, p. 386)

Em *Sabela*, o dilúvio foi previsto e, literalmente, sentido por uma sábia senhora-mãe, que dá nome à história, por sua vez reconstruída pela filha, também Sabela, e pelos sobreviventes da singular tragédia, na qual vemos “grandes e pequenos se igualando no insulto das águas” (Evaristo, 2016a, p. 97). A novela, de maneira mística, apresenta personagens experienciando o sobrenatural, aliado às materialidades culturais, que se manifestam no dilúvio e nas histórias, que se conectam por sua linhagem e comunidade. Os relatos se unem interligando as reminiscências do ocorrido, no intuito de preservar e perpetuar, por meio da escrita, as recordações vividas na enchente.

Os acontecimentos do dilúvio narrados por Sabela e pelos sobreviventes sugerem e simbolizam o curso d’água, que se funde ou se confunde com o curso da vida. O rastro desse elemento vital à vida e essencial aos seus rememorados vai ao encontro do pensamento da escritora ao afirmar que

histórias orais, ditados, provérbios, assim como uma gama de personagens de folclore brasileiro, são heranças das várias culturas africanas, aqui aportadas e podem ser entendidas como ícones de resistência das memórias africanas incorporadas à cultura geral brasileira, notadamente a vivida pelo povo (Evaristo, 2009, p. 19).

Em *Sabela*, novos significados são relacionados à tradição oral, evocando a memória étnica, os ancestrais negros, as divindades, os Orixás africanos, os ritos de passagens para construir sua identidade em terras fora da África. Na geração de Sabelas, Conceição Evaristo evidencia vozes diaspóricas como símbolo de resistência, as quais legitimam histórias de outras mulheres negras que enfrentaram dores, sofrimentos e preconceito ao longo da escravização. Na novela, o mito se utiliza de elementos da natureza, como a fecundidade e o simbolismo das águas. A imagem de Iansã, deusa do panteão mitológico de matriz africana, que representa a deusa das tempestades, dos ventos, raios e trovões, sincretizada como Santa Bárbara, está relacionada à luta e às conquistas das mulheres negras no Brasil. Destacamos que essa

caracterização dada ao corpo de Sabela, ao prever o dilúvio, remete-nos a conexões desde a África.

Iansã ou Òyá é uma divindade cujo culto iniciou-se nas margens do Níger, mais imponente e importante rio da Nigéria, que se espalha pelas principais cidades através de seus afluentes. Por esse motivo, tornou-se conhecido pelo nome Odòya, já que yàa, em Iorubá, significa rasgar, espalhar. Esse rio é a morada da deusa mais poderosa da África negra, a mãe dos nove céus, dos nove filhos, do rio de nove braços, a mãe dos nove, ÌyáMésàn, Iansã (Yánsàn). Embora seja saudada como a deusa do rio Níger, Iansã começou a ser aos poucos relacionada ao elemento fogo. A tempestade é o poder manifesto desta Orixá, rainha dos raios, das ventanias, do tempo que se fecha sem chover, uma guerreira por vocação, que sabe ir à luta e defender o que é seu. Ela sabe conquistar, seja no fervor das guerras, seja na arte do amor. Iansã, por ser guerreira, leva consigo uma espada, da mesma forma que Santa Bárbara a carrega como símbolo do seu martírio. Ambas têm o raio como símbolo votivo (Paradiso, 2010, p. 5).

Essa conexão entre África e Brasil se estabelece quando Sabela buscava salvar o mundo, quando, durante o dilúvio, lembrou-se do ritual católico de Domingo de Ramos, que acompanhava todos os anos, e sabia que, ao balançar as ramagens sagradas de dentro para fora da casa ou queimá-la em algum cantinho, seria capaz de tranquilizar a chuva. Entre clamores a Cristo e a Santa Bárbara, o tom da oração mudava e uma fé engrandecida se estendia em preces a outras regiões divinas: “E então o nosso clamor terminava em canto e dança. Entoávamos cantigas para Iansã, pois é ela quem comanda os ventos, os raios, as tempestades e poderia, caso quisesse, aplacar o furor das águas que ameaçava a cidade” (Evaristo, 2016a, p. 62). A dança, para a maioria dos africanos, é uma fonte de conexão religiosa, sendo o corpo um instrumento de ligação com o mundo dos espíritos.

Depois do grande evento da chuva, a narrativa se concentra nas histórias que se relacionam com o fluxo das grandes águas, que, para muitos, representou a esperança de retorno às suas origens, quando muitas pessoas se entregaram às caudalosas correntezas. Acreditavam estar empreendendo uma viagem de volta, “esses arrancavam todas as vestes do corpo, tanto os adultos como as crianças, e se davam às águas” (Evaristo, 2016a p.74). A nudez simboliza a intenção de apagar e de não levar consigo qualquer lembrança do território em que estavam vivendo até então. Outras personagens encontram alívio para apaziguar as dores e serem purificadas ao entoarem “canções de júbilo afirmavam, uns aos outros, que estavam prestes a atingir a terra da salvação, pois estavam retornando para a casa materna” (Evaristo, 2016a, p. 74). O texto recupera as narrativas da tradição dos ancestrais para preservar a memória e afirmar a identidade negra.

A novela *Sabela* é dividida em três partes, que se interligam por meio de uma narrativa cíclica configurada pelo momento do dilúvio, que se torna infinito e circular, visto que a narrativa se inicia e termina com o mesmo enredo. Assim, é possível apreender a simbologia das águas com o modelo mítico de criação da vida, tendo em vista que a água, para as mulheres Sabelas, está ligada ao seu corpo através dos tempos. Essa relação permitiu que Sabela previsse o grande dilúvio. Dessa forma, o enredo se interliga por três gerações de mulheres Sabelas: “Vovó Sabela era filha de outra Sabela, que por sua vez era descendente de uma anterior Sabela, que havia chegado ali pequenininha. [...] Povos que tinham vindo pelos caminhos das águas” (Evaristo, 2016a, p. 66).

A primeira, que emerge dos navios tumbeiros para as terras das Américas, simboliza a guardiã da memória ancestral e transmissora dos saberes mágicos; a segunda é a herdeira de conhecimento e de saberes ancestrais que perpassam por seu legado para sua filha mais nova; e, por último, Sabela a narradora-personagem, a qual, desde pequena, aprendeu a observar a palavra e interpretar suas origens ancestrais imbuídas de mistérios. Assim, essa ligação de renovação com as águas vem desde as terras de além-mar, com as ancestrais de Sabela, expressando-se quando vó Sabela derramou as águas do parto dentro do rio, fazendo-a reviver. A partir daquele dia, as águas do rio se tornaram sagradas e férteis.

A memória e a oralidade compõem a trajetória ancestral da história da família Sabela, o que possibilita que as lembranças dolorosas das mulheres negras sabelas não caíam no esquecimento. O animismo se conecta com suas experiências de vida, que lidam com “[...] os mistérios, os da natureza-natureza, os da natureza humana e da natureza divina” (Evaristo, 2016a, p. 61) cuja linhagem conduz no corpo traços pertencentes a dois mundos. A narrativa traduz a linguagem corporal por suas raízes ancestrais e se expressa na forma de se relacionar com o sagrado, na sua gestualidade, nos cânticos e nas danças, viabilizando a renovação dos laços com a história da comunidade. Assim, dá-se a concretização de uma nova ordem social na qual a figura da matriarca constitui-se como um elemento essencial que favorece todo o ensinamento necessário para que valores, tradições e rituais se perpetuem com as novas gerações.

É do encantamento pela tradição oral advinda da sabedoria dos ancestrais associados à vida que nasce a filosofia africana, uma filosofia tradicional que permite a criação, posto que aprender as novidades dos antigos é sempre uma sabedoria atualizada. Trata-se uma filosofia que se abre para todas as possibilidades, é filosofia do sentido, da alteridade, da diversidade, tomando a diferença como atitude, buscando diversidade na subjetividade, reflexões e ações para o bem-viver, uma formação crítica e autocrítica. É uma filosofia que intenta compreender

a complexidade existente no concreto, em vez de desvendar os complexos códigos que compõem a realidade. Oliveira (2006) afirma que

da cosmovisão de matriz africana nasce a filosofia de matiz africana. Pensamento que se re-pensa, é certo, mas também vai além de seus domínios. Transborda as fronteiras do Si-Mesmo para encontrar a Alteridade. Reconhece que a filosofia é antes de tudo uma atitude. Uma Ética. Uma atitude ética baseada na sabedoria dos ancestrais. Por isso mescla racionalidade com encantamento; logos com mito; magia com ciência. A filosofia de matizes africanas é criativa e dinâmica. Cria seus próprios princípios e dinamiza sua experiência civilizatória para além do eterno retorno da tradição, para manter, atualizar e re-inventar sua forma cultural, para implementar seus projetos políticos (Oliveira, 2006, p. 160).

A água na narrativa ganha uma força simbólica, pois se torna personificação, instituindo dramaticidade à narrativa, entretanto, a amplitude do pensamento animista é descrita na definição de Garuba, pois compreende a crença em objetos, pedras, árvores, cabelos, rios, na concepção de que “ali deuses e espíritos animistas estão incorporados” (Garuba, 2012, p. 239). Nesse pensamento, vimos como as águas, em *Histórias de leves enganos e parecenças*, no dilúvio, adquirem significado espiritual e social da cultura afro-brasileira, como reiteração de uma perspectiva animista, religiosa em sua concepção, entretanto deslocados, numa reapropriação do material simbólico da cultura ancestral africana. No subcapítulo a seguir, ressaltaremos a ampliação do pensamento animista, nesta obra, por meio da simbologia.

4.3 O ANIMISMO EM HISTÓRIAS DE LEVES ENGANOS E PARECENÇAS

Neste capítulo, destacamos a obra *Histórias de leves enganos e parecenças*, com sua primeira edição em 2016, pela Malê Editora e Produtora Cultural Ltda., embora os traços de animismo perpassem em outras escritas da autora, especificaremos com maior detalhes a simbologia, pois podemos atribuir, a esta obra um caráter inovador. É nítido, em várias passagens nas narrativas, a decisão da autora em percorrer a seara do insólito, do estranho, do imprevisível. Os traços de realismo animista emergem numa proposta composta por 12 contos e uma novela, que transitam entre os mistérios e o insólito. Tal percurso é reiterado pela professora Assunção (2016).

Nessa comunhão de vozes-mulheres que percorrem a obra de Conceição, numa dimensão que agora tende para o “realismo animista”, as figuras feministas dão o tom da feitura do universo criado. Elas estão despertas e, ao contarem suas histórias de leves enganos, fazem ressoar parecenças. Nesse ato

que não há espaço para emudecimento, contrapondo-se à violência de todos os modos, multiplicam forças e revigoram a existência na tessitura da solidariedade e da resistência (Assunção, 2016, p. 298).

Essas vozes-mulheres fazem com que o leitor se envolva na trama, reconhecendo-se, algumas vezes, como parte da narrativa. Assunção afirma que essa obra de Conceição Evaristo “[...] é um livro inovador no limiar de suas obras, pois percorre a seara do estranho, do “mágico” e do imprevisível que caracteriza um pensamento animista” (Assunção, 2016, p. 295). As narrativas do livro com traços de animismo, construídas por meio da memória afetiva da escritora, apresentam-nos uma cosmovisão da ancestralidade negra a partir representação das personagens e dos episódios protagonizados na obra.

A ocorrência do imprevisível nos contos e na novela estabelece uma conexão com os elementos da natureza e com os Orixás, os quais se conectam com o mundo religioso africano, no qual homens são deuses, deuses são homens, objetos são vivos, humanos viram animais. No prefácio dessa obra, Assunção (2016) ressalta as estratégias apontadas nos contos e na novela em discussão que redimensionam o fazer literário de teor inclusivo quanto ao que não está na “ordem natural das coisas” que conduz a um pensamento animista, caracterizado não meramente por uma “representação”, mas como forma de “apreensão do mundo” (Soyinka, 1976). Esse modo de apreensão dos mitos, rituais e valores ancestrais tende a recusar uma nova colonização e validar um modo de ser e existir revigorado no ato da “escrevivência” evaristiana.

Na textualidade, incluem-se as problemáticas da sociedade contemporânea, valorizando a cultura e a religiosidade afro-brasileiras. A presença de narrativas míticas de ancestralidade africana vivifica os elementos de informação e preservação da memória, nas quais as práticas presentes no texto literário ocidental relacionam-se com a literatura oral de matriz africana. A obra reafirma tais estratégias e as retrata por meio dos contos sobre as culturas de matrizes africanas, que vão ao encontro ao pensamento de Rooney (2000), sobre o animismo, como movimento, com a harmonia com natureza ou com as forças vivas da natureza, utilizando o insólito e o alegórico.

Esse aspecto é evidenciado por Conceição Evaristo, em *Mansões e puxadinhos*, no qual a paisagem retrata a desigualdade entre os grandes casarões que “abrigavam luxuosamente famílias com histórias de poder e abuso em seus círculos” (Evaristo, 2016a, p. 53) e os barracos do morro com “um odor maléfico desconsertando a todos. Festas foram muitas vezes interrompidas, pois os convidados, apesar das regras de etiqueta, se retiravam antes mesmo dos banquetes serem servidos, em estado de quase sufocamento pela podridão do ar” (Evaristo, 2016a, p. 53).

Nesse conto, a estrutura de desigualdade da sociedade é descrita no trecho: “do alto do morro, os moradores tinham uma visão privilegiada de uma parte da cidade. O mar brincava lá embaixo” (Evaristo, 2016a, p.53). Há a referência ao morador que, diante de uma paisagem de área verdejante com o patriotismo e o saudosismo em relação à sua terra natal, compôs mil canções de exílio, pois se sentia “filho sem pátria, dentro da própria pátria” (Evaristo, 2016a, p. 55). Muitos moradores sentiam o desejo de navegar, não naquelas águas pertencentes ao novo território, mas naquelas outras experienciadas em vidas passadas.

Nessa narrativa, as forças vivas da natureza desorganizam, de maneira sobrenatural, a estrutura da sociedade, quando os donos das mansões mobilizaram repórteres, políticos, cientistas, no intuito de descobrirem a origem do odor fétido. Diante do medo, os moradores dos puxadinhos do alto do morro movimentaram seus santos com orações de fé e resolveram lavar exageradamente o ambiente, seus corpos e seus pertences. O insólito acontece durante o soterramento das mansões e de seus habitantes pelas espumas que desciam do banhar das pessoas e coisas dos puxadinhos, em que os moradores deslizaram nas espumas, como crianças brincando e caíram direto no mar (Evaristo, 2016a, p.58).

O animismo emerge na relação desses moradores dos puxadinhos com a natureza, como um ato de renovação e libertação descrita nos trechos que relatam “[...] até hoje, de dia brincam no mar e de noite voltam para o morro” (Evaristo, 2016a, p. 58). Pelas águas de Oxum, Oxumarê, Iansã, Nanã, os orixás banham os moradores da cidade nos ciclos-giras das águas-demandas. Com isso, os moradores encontram paz ao se relacionarem com sua origem, conforme descrito no trecho: “são eles cantando e dançando diante da visão das longínquas águas marítimas. Água que, vistas de longe, pode-se supor para elas, lagoa, tal é a aparente calma” (Evaristo, 2016a, p. 58).

O insólito também se encontra presente no conto *Inguitinha*, a personagem homônima, uma frágil moça que está cansada de tanta zombaria por causa de seu nome. Um dia decide revidar e enfrenta, com toda sua força, aqueles que a afrontam. O imprevisível acontece quando, diante de uma zombaria referindo-se ao seu nome, uma parede imensa repentinamente desaba, tão misteriosamente como havia surgido entre a personagem e o zombador, jogando-o no chão. O domínio de forças sobrenaturais por parte suas protagonistas simboliza a inversão de uma ordem preestabelecida, por parte das figuras femininas, no intuito de reivindicação dos injustiçados para além dos limites da trama enredada.

Na novela *Sabela*, o imprevisível potencializa a inversão da ordem social por meio do personagem Rouxinol. Embora tenha sofrido discriminação por nascer com uma deformidade nos lábios, considerada como uma maldição, foi condenado à morte. Pela intervenção de Mãe

Sabela é salvo e, posteriormente, sobrevive ao evento da enchente. Logo após, o menino emerge com a potência e encontra a força da palavra: “cada vez mais se capacitou na nomeação do visível e do invisível do mundo. Quando muitos queriam descansar do silêncio, era ele que lhes trazia a lembrança do falar, da palavra que laça, enlaça e desenlaça os homens (Evaristo, 2016a, p. 73). Essa força se relaciona com a natureza. Segundo rememora Barbosa (2019), o menino possui o nome semelhante ao de um passarinho que possui variáveis entonações em seu canto, com dupla função, ou seja, à noite, para sedução, durante o dia, para marcar e preservar seu espaço. Diante dessa ligação, o menino preserva sua memória, soltando a voz, cantando o deslumbramento da fala, narrando o que seus olhos testemunharam no ocorrido nas águas:

Na fala naveguei, na fala, minha salvação. [...] Lembro-me da água penetrando em minha boca rasgada, em meus lábios partidos. Da boca para dentro um rio se formava em mim. Falando, palavrando, cantando, gritando, gesticulando, a cada movimento. [...] A cada palavra-movimento que eu executava, me livrara recentemente do meu afogamento interior, a antiga mudez em que estive condenado. Por isso, eu, ser falante, respeito e agradeço o dom da palavra (Evaristo, 2016a, p. 89).

Rouxinol apresenta, na passagem acima, a renovação no elo com os Orixás e pela natureza nas águas de Oxum, que possibilitaram a libertação pelo dom da palavra por parte de lábios que compunham uma voz reprimida anteriormente. O personagem recebe o poder da fala, tornando-se suas palavras o canto que conta os fatos. Os traços pelos quais era marginalizado se compõem em poesia ao narrar para Sabela filha a história do dilúvio. A palavra funciona como fio condutor da memória, quando, referindo-se à Sabela como “mais do que minha mãe, Madrinha é o princípio de minha memória” (Evaristo, 2016a, p. 89), simboliza a plenitude de identificação consigo mesmo e com o outro. A tempestade surge como o elemento imprevisível do realismo animista, assim como norteia toda a narrativa e traz à tona a transformação das personagens.

Os traços de animismo na obra *Histórias de leves enganos e pareências* (2016a) vinculam-se com a ancestralidade, nas relações com os elementos da natureza e com as divindades. Assunção (2016) atenta para a concepção de uma cosmogonia híbrida e plural, em que os contatos culturais são mediados pelo sincretismo em meio ao conflito, fazendo com que a ordem hierárquica seja subvertida. O insólito aparece no conto *Nossa Senhora das Luminescências*, quando a virgem, vendo uma criança sufocada com um espinho agarrado na garganta, surge de repente trazendo alívio. Com uma cuia plena de luzes, ilumina a boca da criança e o motivo do engasgo é expelido repentinamente. Ainda no conto, a santa opera outros

milagres, quando salva a vida de uma mãe grávida de trigêmeas. No momento de parir, o terceiro bebê se negava a nascer, preferindo continuar em sua primeira morada. Talvez amedrontada com os sofrimentos que rondam o mundo, parara no meio do nascimento. Entretanto, “foi só Nossa Senhora das Luminescências chegar ao quarto e iluminar o interior da parturiente, que o terceiro rebento perdeu a covardia diante do mundo que o esperava. Destemidamente encontrou o caminho da saída e se juntou aos seus” (Evaristo, 2016a, p. 36).

Nessas narrativas, os idosos são os sábios da comunidade, aqueles que possuem o conhecimento e podem garantir a continuidade do grupo. Os ancestrais influenciam diretamente a vida de seus descendentes por meio das tradições, dos costumes, dos valores e das marcas identitárias das comunidades africanas. Estas são definidas de acordo com a relação que o grupo estabelece com seus antepassados, assim como no conto *Fios de ouro*, que evidencia a sabedoria dos mais velhos e a ancestralidade na descrição da vivência de escravidão da personagem Halima. Essa personagem, após o desembarque, teve sua cabeça raspada, sendo colocada para venda no mercado de escravidão. Escravizada durante anos, ao ficar mais velha, torna-se sem importância para a casa-grande. O imprevisível acontece, quando, um dia, Halima acorda e vê seus cabelos surgirem imensos, tão imensos que pisava sobre eles. Depois de um tempo, os fios começaram a tomar um brilho de ouro que se relaciona à Oxum. De tempos em tempos, uma pessoa do clã de Halima nascia com cabelos de ouro, que só apareciam depois de longo tempo de maturação da pessoa, quando o tempo começasse a lhe oferecer a dádiva do sábio envelhecimento.

Para o filósofo Kabwasa (1982), o homem africano é considerado idoso quando seus cabelos embranquecem, independentemente de sua idade cronológica, passando a ser considerado sábio, verdadeiro alicerce de suas comunidades. Antes de nascer, o homem já está integralmente ligado ao seu grupo por laços exteriores a ele e à sua vontade. Isso significa que chegar à velhice implica estar pronto para dar continuidade ao ciclo de atribuições que lhe são pertinentes, sendo a última delas cruzar o rio metafórico que divide o mundo dos vivos, o dito mundo visível, e o invisível, que é onde estão os seus antepassados, de onde ele proveio e onde passará a habitar. Assim como as águas que saem do mar e a ele retornam sob a forma da chuva, completando e alimentando o ciclo da existência, o homem africano cumpre o ciclo de sua vida, oscilando entre esses dois universos.

Esse filósofo ainda afirma que tal como a criança está destinada a ser adulta, o adulto velho, o velho antepassado, o antepassado, como força vital, renascerá para completar o círculo de vida do universo. Convém ressaltar que a fase da infância e a da velhice são pontos limítrofes entre esses dois hemisférios, já que iniciam e concluem o ciclo de vida na terra. Nesse sentido,

a aproximação com o simbolismo das águas de Oxum é feita, já que, assim como as águas dos mares, rios e lagoas vão e voltam a eles através das chuvas, o homem completa o seu ciclo de vida, abrangendo nele céus e terra, passado e presente, morte e vida. Na estratégia desse tipo de narrativa, o realismo animista se relaciona com o modo de pensar e viver a realidade, num contexto que Garuba (2012) denomina de “inconsciente animista”. Nesse contexto, a produção literária está inserida numa esfera maior, que é a da produção material da qual se manifesta o pensamento animista – “o materialismo animista”.

Delimita-se a significação das águas à cultura das diversas Áfricas, como um elemento característico entre os tipos de mundos, o visível e o invisível, e culturas encontrados nesse continente, tendo em vista ainda as diversas acepções que tanto as palavras “mundo” quanto “água” possuem, conforme o animismo próprio das religiões africanas. Nesse ciclo de existência, na cultura africana, assim como as águas do mar retornam em forma de chuva, o homem africano realiza as etapas vitais, num movimento anímico de eterno retorno.

Para explicar sobre a materialização de ideias no contexto animista, que Garuba (2012) define como uma prática usual na cultura africana, destacamos o conto de Evaristo, *Rosa Maria Rosa*, no qual a personagem título vive uma espécie de “trancamento do corpo”, ao manter os braços cruzados como grades de ferro. A maneira de ser da moça não assustava as pessoas que conviviam com ela, pois se sentiam atraídas pelo carisma e pelo perfume que exalava. A descrição da sexualidade e beleza de seu corpo com que muitos ficavam sonhando a aproximam da figura de Pomba gira. Essa é uma entidade da umbanda ou do candomblé, tida como um Exu feminino que intermedeia o mundo dos Orixás e a terra.

Essa possibilidade se concretiza quando o narrador associa a personagem à rosa negra, ao questionar se “seria ela a legendária rosa negra” (Evaristo, 2016a, p.17). Segundo Brasil (2022), o nome rosa se refere à falange das Pombas Giras que trabalham com rosas. O termo negra possui duas versões. A primeira refere-se a uma escrava de uma fazenda na Bahia que utilizou esse nome em menção à cor de sua pele. A outra se refere ao vazio, em que o negro é quem retira a energia negativa, que destrói para construir, representa a cor negra do fundo do solo e da terra, a cor que rege Omolu e Obaluaê. A narrativa descreve a sensação de aconchego por todos que conseguiram o abraço da moça. Até que,

certo dia, por descuido, ela levanta os braços como se fosse uma ave em ensaio de voo. Todas as pessoas que estavam por perto viram e a cada gota de suor que pingava das axilas de Rosa, pétalas de flores voavam ao vento. Foi descoberto seu segredo (Evaristo, 2016a, p. 18).

Os elementos simbolizados pelas gotas de pétalas de flores materializam as ideias no conto, quando, nesse ato, simbolizam-se a solidariedade e a esperança das divindades em espalhar o amor às pessoas que estavam tristes. Nele, podemos perceber a presença do insólito, pois o perfume que Rosa Maria Rosa exalava de suas axilas se misturava ao vento, elemento associado ao Orixá Iansã, que provocava uma sensação de amorosidade. Evidencia-se que o modo de representação animista na estrutura dos textos africanos não é apenas um modo de representação e, sim, uma “estrutura profunda”, tendo o inconsciente animista em sua base. Na representação animista, em vez de ‘desencantamento’, um persistente ‘reencantamento’ ocorre, portanto, o racional e o científico são apropriados e transformados no místico e no mágico. Assim, o inconsciente animista opera por meio de um processo que envolve o reencantamento contínuo de mundo proposto por Garuba (2012).

Cada pessoa é um ponto de relação da comunidade com os Orixás. Berkenbrock (1999) afirma que a relação entre cada pessoa e o Orixá nunca é uma relação que diz respeito apenas à pessoa. Por meio da pessoa, o Orixá entra em contato com toda a comunidade humana e com a natureza, o que se torna decisivo tanto para a pessoa como para a comunidade, pois o Axé liberado nessa relação reverte tanto em favor da dinâmica individual como na comunitária. Nessa ligação do indivíduo com os Orixás, apoia-se a comunidade e, com isso, cada qual tem uma certa responsabilidade pelo bem de todos.

O conto *A moça de vestido amarelo* evidencia o realismo animista pela exploração da religiosidade sincrética e pelo recurso do fantástico, que sinaliza a sobreposição de elementos associados a figuras distintas no passado, convergentes, porém, no sincretismo do presente. Nele, a personagem questiona a cor do manto sagrado da virgem na fé católica. Para ela, um detalhe não se ajustava bem, ao observar que a Senhora Católica nunca havia aparecido de amarelo como em seus sonhos. Um padre é chamado para o diagnóstico da protagonista e evidencia que cada qual sonha com o que está guardado no inconsciente. Ele afirma que, no inconsciente, nem a força do catecismo, da pregação e nem as do castigo apagam tudo.

No momento em que a piedosa é solicitada, esta aparece com uma cuia e uma infinidade de velas que nunca se apagam para ajudar e trazer o alívio aos que estão oprimidos. Numa noite, a protagonista, perdendo a visão e não conseguindo encontrar o caminho de casa, clama por Nossa Senhora das Luminescências e tem seu pedido atendido: “Certa noite, estava eu buscando a direção da minha casa, em cegueira que às vezes me ataca, quando clamei por pela dona das Luminescências e ela surgiu para me guiar” (Evaristo, 2016a, p. 35). Nesse conto, a cor amarela simboliza o Orixá Oxum, que emerge de maneira imprevisível diante do clamor, e confirma, por meio da influência do relacionamento do fiel com o Orixá, a possibilidade de interpretação

da própria vida. Conforme descreve Berkenbrock (1999), o amarelo é uma das cores de Oxum que, na representação sincrética, é identificada com diversas figuras de Maria.

Como fora mencionado, outros manifestos do imprevisível tomam forma na novela intitulada *Sabela* em que a ancestralidade se destaca nas protagonistas, ambas recebem o nome de Sabela - Sabela mãe e Sabela filha. O mundo dos familiares e antepassados, com seus nomes sugestivos à vida de cada um fluxo de consciência através de vozes, precisa ser reencantado:

A identidade essencial entre a palavra e o que ela designa torna-se ainda mais evidente se, em lugar de considerar tal conexão do ponto de vista objetivo, a tomamos de um ângulo subjetivo. Pois também o eu do homem, sua mesmidade e personalidade, estão indissolavelmente unidos com seu nome, para o pensamento mítico. O nome não é nunca um mero símbolo, sendo parte da personalidade de seu portador; é uma propriedade que deve ser resguardada com o maior cuidado e cujo uso exclusivo deve ser ciosamente reservado. (Cassirer, 1992, p. 68)

Sendo assim, o nome é essencial. Como aponta descreve Giddens (2002, p. 57), “o nome de uma pessoa é um elemento primário em sua biografia”, ao mesmo tempo, detém o poder como índice de pertencimento a determinado grupo, assim como a novela que narra a saga de mulheres “sabelas” que carregam uma tradição de saberes mágicos que são passados de geração a geração. Nela, Conceição Evaristo compõe uma ancestralidade de matriz africana, enfatizando o fluxo do imaginário popular e da tradição oral presentes na narrativa. A escrita vai possibilitando uma educação para transformação de identidades que atravessem os mundos da tradição e da modernidade.

Conceição Evaristo une o mito cristão com o mito africano, interligando crenças e culturas. O sincretismo entre as duas religiões está presente na cultura afro-brasileira desde a chegada do africano no Brasil. É por meio da visão que a narradora encanta o leitor-ouvinte, com o enredo transcendendo a imaginação. Os episódios são narrados em torno de um grande dilúvio, o qual fora previsto por Sabela. Numa tarde, a força da natureza se apresenta de forma voraz e, não fosse pela interferência da mãe de Sabela, todos da cidade teriam sido engolidos pelo grande temporal que devastou quase toda cidade e a maioria da população.

O animismo, na narrativa, emerge pelo corpo da Sabela mãe, que sinaliza seu estado de sapiência incomum sobre os mistérios da natureza e prenuncia todas as vezes em que vai chover. Sendo assim, a protagonista tem a visão de um dilúvio que virá como uma tormenta abater a população e o lugar. Imediatamente, Sabela mãe avisa sobre o temporal ao prefeito da cidade, levando-o a tomar algumas precauções. Sobretudo, mesmo assim, muitos moradores sentem-se revoltados com Sabela mãe, pois, tendo ficado prejudicados pelo resultado das chuvas, decidem

queimar viva a Sabela filha. Desde pequena, Sabela carregava os saberes da natureza. Algumas pessoas da cidade decidiram levar a menina ao sacrifício da fogueira em praça pública.

Nesse momento, a Sabela mãe recebe a ajuda dos intelectuais da cidade, para que a menina não vá para a fogueira, ao fazerem um casulo de proteção com suas barbas, no intuito de esconder a menina Sabela das pessoas da cidade. Contudo, ninguém tivera a coragem de atear fogo naquela criança. Então, em consenso, decidiram que ela seria lançada à

[...] morte por afogamento. Ela deveria ser lançada no fundo do rio. Da morte pelo sufoco das águas, os mais velhos ficaram encarregados. Seriam eles os algozes. Justo eles que pediam pela vida de Sabela (Evaristo, 2016a, p. 63).

O insólito acontece quando os mais velhos da cidade, herdeiros dos milenares tempos, em reunião, decidiram guardar a criança em suas barbas.

Então, os anciãos, herdeiros dos milenares tempos, com as barbas brancas luzindo, em contraste com seus rostos em aconchego, aproximam-se de Sabela, cada qual emaranhando os fios de suas barbas nas barbas do outro. Juntos, teceram um grande casulo em forma de um útero e ali guardaram a menina para que ela acabasse de crescer. Quando ela caiu em esquecimento de todos, os homens-mães puderam expelir Sabela do fundo de suas barbas. Depois, então, inebriados, quedaram-se por terra entoando canções de bendizer. Felizes entregavam-se à invisibilidade dos olhos dos que estão vivos, regressando para o lugar de onde vieram. Voltaram felizes dizendo que tinham cumprido o maior feito da vida deles. Tinham se assemelhado às mulheres, guardando a vida de outra pessoa dentro deles (Evaristo, 2016a, p. 63-64). Esse foi o segundo nascimento de Sabela, atrelado sempre ao fluxo da natureza, ao realismo animista, o qual se alimenta do imaginário ancestral e invoca as tradições e a magia para transcender a cosmovisão africana.

Enquanto isso, a Sabela mãe se esconde na periferia junto ao povo palavi que sempre a ajudara com suas previsões. Nesse local, mais uma vez, o imprevisível acontece, ao receber um olho de cada uma das mulheres. Como forma de ajuda, “essas mulheres tomaram, cada qual, um de seus próprios olhos, o mais enxergador, colocando no corpo da Vovó, para que ela se tornasse a mulher de mil olhos. Assim ela poderia ver tudo, até a essência do invisível” (Evaristo, 2016a, p. 67), com os quais se reveste a fim de que nunca possa ser encontrada pelos moradores da cidade que a perseguiram. É possível relacionar tal passagem com o desenho dos vários olhos na capa da obra, remetendo-nos à simbolização dos povos negros e das mulheres na obra de Conceição Evaristo. Há constituição de uma nova ordem: “seu olhar, chama

incandescente, força coletiva das outras mulheres, queimava todo inimigo que atentava contra ela, pelos caminhos” (Evaristo, 2016a, p. 67).

A narrativa descreve a proteção ancestral e a configuração em que a natureza protege Sabela e todos os seus, descrito no trecho “em casa sabíamos da chuva lá fora e adivinhávamos todo o estrago que estava acontecendo para além do nosso terreno” (Evaristo, 2016 a, p. 84). Com isso, a água estabelece o movimento anímico em círculos da vida dos sujeitos, diante da cultura africana e a continuidade da herança ancestral, no dilúvio em *Sabela*, pois, embora tenham sido muitos os que pereceram, “muitos escaparam por cima das águas. [...] Muitos aparentemente frágeis, se salvaram como várias crianças e vários velhos” (Evaristo, 2016a, p. 80), enquanto outras pessoas se esqueceram, totalmente do dilúvio e tinham o conhecimento da história ao ouvirem falar ou ler o relato em algum lugar. Apesar de a água ter atingido a casa das Sabelas, a enchente não a destruiu: “nem um pinga respingava em nosso teto. Todo movimento do dilúvio nos era dado a conhecer por meio da enxurrada que corria debaixo da cama de Sabela” (Evaristo, 2016a, p. 84). Esse fato nos remete à narrativa do dilúvio na Bíblia Sagrada, em que a arca de Noé e todos os seus foram preservados. Assim, a mãe natureza fora piedosa com Sabela, pois o lugar dos seus fora protegido por forças que só Sabela compreendia.

Sabela com sua força para-raios nos livrou do mal da água, assim como nos livrou do mal do fogo, do frio, da fome. Entretanto, mesmo assim, nunca esqueci aquela chuva. Horas depois, os que tinham sobrevivido experimentavam a sensação de estar principiando o mundo. À medida que a água baixava, corpos iam ressurgindo. A cidade ficou desolada. Bairros e bairros sumiram por completo. Aqueles que estavam não sabiam se cantavam e dançavam a alegria ou se lamentavam a morte dos que não retornaram, para continuar visivelmente entre os seus (Evaristo, 2016a, p. 84-85).

Toda essa caracterização de Sabela nos remete à simbologia da chuva, que transmite a ideia de renovação e fertilização, conforme identificam Chevalier e Gheerbrant (1991, p. 192): “a chuva é universalmente considerada como o símbolo das influências celestes recebidas pela terra”. Enquanto as águas diluviais caíam, “além das rezas cantadas de palavras ditas, vocalizava sons tentando aplacar a fúria da chuva e dos ventos. [...] sua voz parecia reorganizar o meu mundo, secando o medo que me escorria dos olhos (Evaristo, 2016a, p. 68). Portanto, Sabela representa a fertilidade, a purificação, a inspiração e o poder espiritual. Esse pensamento contribui para a identificação de traços de animismo na narrativa, como argumenta Garuba (2012) quando afirma que o elemento água e toda natureza ganham um significado espiritual dentro da sociedade, assumindo uma existência própria.

Todas as personagens da trama, em algum momento de suas vidas, sofrem uma interferência de Sabela, o que, muitas vezes, altera suas trajetórias. Na obra de Conceição Evaristo, a ancestralidade africana manifesta-se como mais um fio que se alinhava à narrativa pela presença de aspectos do realismo animista. Na voz da narradora da novela *Sabela*, tecer uma diversidade de fios é uma atividade laboriosa, mas, assim como a narradora recolhe relatos e vozes para o seu narrar, alinhando-os como uma aranha, Conceição Evaristo, por meio de sua prosa poética, tece sua narrativa com os mais diversos fios:

Como uma laboriosa aranha, tento tecer essa diversidade de fios. Não, meu labor é menor, os fios já me foram dados, me falta somente entretecê-los, cruzá-los e assim chegar à teia final. Tento apreender a história e seus sentidos. O sentido primeiro veio de Sabela, pois com mamãe, vivi o evento. (Evaristo, 2016a, p. 103).

Um outro símbolo a ser observado é a teia de aranha, que pode realizar conexões entre pessoas, situações e coisas que não se aproximam de maneira natural, assim como pode simbolizar proteção, conforme identificamos no mito de quando Orunmilá estava em situação difícil: “ao avistar um buraco, se meteu, imediatamente, dentro dele. Foi quando uma aranha começou a tecer sua teia, fechando com ela a entrada do esconderijo de Orunmilá” (Prandi, 2001, p. 456). A proteção contra os inimigos que não o encontraram e foram embora se relaciona com a proteção dos mais velhos sobre os mais novos no conto *Teias de aranha*, no qual se descreve uma mãe com cinco filhos, que possuía somente quatro redes para dormir. Pelas regras, como a criança maior deveria ceder a rede para os menores dormirem, foi se acostumando a dormir enroscada no chão. O insólito acontece todas as noites, quando as aranhas teciam fios, formando redes para acalantar o corpo sofrido do maiorzinho. A narrativa descreve a lei da proteção, em que os maiores, mesmo desprotegidos, deverão acolher o menor desamparado.

Segundo Assunção (2016), os elementos água e fogo modalizam as ambiências narrativas como empreendimentos vivificadores. Nos contos e, mais precisamente, na novela *Sabela*, a água constitui o corpo físico e o corpo social. Por vezes, passa a ser símile ou metonímia do universo urdido. Nesse aspecto, as narrativas de Conceição Evaristo compartilham com procedimentos da tradição e da contemporaneidade da arte. Nessa narrativa, o elemento água se instala referido como fonte da vida ou como provocador da destruição, ao mesmo tempo, como fonte de desequilíbrio e emerge preponderante como elemento de mudança na iconografia do dilúvio. Ao se relacionar com a perspectiva das narrativas tradicionais, a metáfora da água remete ao “princípio de todas as coisas”, “elemento primordial”

(Aristóteles) ou “espelhamento do mundo” (Narciso) e, quando ligada ao corpo feminino, traz o sentido da fertilidade, flexibilidade e instabilidade. Assim, o elemento água, especialmente nas produções de artistas femininas, remete à continuidade da vida, extensão do corpo humano, dentre outras perspectivas, quando se faz necessário evidenciar e amenizar as dores femininas no mundo.

Essa obra apropria-se dos elementos imprevisíveis e os coloca em lugar de destaque, salientando a retomada de uma ancestralidade africana não apenas temática, mas no tratamento dado ao tema por meio da apropriação de traços de um modo animista de compreensão de mundo e de construção narrativa. A ancestralidade confirma a presença do animismo na narrativa, que se faz presente através da repetição da palavra Sabela, forma pela qual se fixa a identidade negra. A mulher que nasce com o nome de Sabela está herdando uma forma de louvar a ancestralidade. Quem carrega esse nome leva no corpo os saberes de toda uma geração de mulheres sábias e encantadoras. Percebe-se a subversão da autoridade da ciência ocidental, em que a lógica cartesiana se torna insuficiente, ao reinscrever a autoridade da magia nos interstícios do racional / secular / moderno. A cultura animista, abre, portanto, segundo Garuba (2012), um mundo completamente novo de grandes possibilidades, influenciando o futuro, por assim dizer, pela reivindicação daquilo que, no presente, ainda está para ser inventado.

4.4 ESTRATÉGIAS DE SUBVERSÃO DA ORDEM OCIDENTAL NA ESCRITA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Os contos e a novela de Conceição Evaristo em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016a) compõem uma estratégia discursiva que parece remeter-nos para uma desconstrução de paradigmas provenientes do pensamento binário das culturas hierarquizantes. Max Weber (2010) utiliza a expressão “desencantamento de mundo”, no qual o processo de racionalização está associado ao processo de desenvolvimento da civilização ocidental e às maneiras como as instituições se formaram.

A história religiosa da humanidade emerge de um mundo sagrado, no qual tudo era elucidado de forma transcendental e se prolonga até o que Max Weber intitulou de “desencantamento de mundo.” Esse tema conecta-se com o conceito de racionalidade pelo qual, o autor defende a configuração da sociedade ocidental como num processo contínuo de racionalização da vida social, produzindo estruturas características de contextos da modernidade. Ele qualifica o racionalismo ocidental como racionalismo de dominação do

mundo, onde a religião, que é tida como fonte de concepções do mundo, regula os comportamentos individuais na vida social. Com isso, o autor ressalta a importância da religião no processo de racionalização do ocidente, ou, na consumação de um racionalismo ocidental.

Sendo um teórico pensador do método das ciências histórico-sociais, Max Weber (2010), trata do tema desencantamento de mundo numa época em que a humanidade era encantada pelas credences, que conduziam suas vidas. O autor, desperta o pensamento de que o homem possui uma capacidade intelectual e enfatiza a reflexão racional, conseqüentemente, diminuindo o encantamento que dominava o mundo. Com isso, há uma racionalização, na qual, devido ao progresso científico, o homem não tinha a necessidade de recorrer a forças externas, de magia, de divindades, de encanto para configurar e transformar o seu espaço na sociedade. Num processo de intelectualização conectado com a racionalização insere-se na consciência ou na fé de que é suficiente querer para poder, pois, tudo pode ser determinada pela razão.

Por outro lado, a lógica do pensamento animista fornece uma abertura para se pensar em outras histórias da modernidade, além da trajetória linear e teleológica da narrativa histórica convencional. Esse processo nos remete à expressão “reencantamento de mundo”, cunhada por Harry Garuba (2018), que propõe para o reverso do processo descrito por Max Weber (2010). Na tradição ancestral africana, o mito animista é um elemento fundamental, pois, além de repositório de sabedoria e de memória, desempenha os ritos de reinterpretação e rememoração da história sagrada.

A evolução do mito se dá pelas condições históricas e étnicas concatenadas a uma determinada cultura que intenta elucidar e afirmar, por meio das práticas sociais e do comportamento das personagens, a origem do mundo, num tempo e espaço definido. Isso comprova a força significativa dos mitos de origem. A concepção de mito abrange múltiplos significados. Nas reflexões sobre a escrita literária produzida por autores negros, evidencia-se a legitimidade do mito como integrante de experiência e entendemo-la, em geral, como uma narrativa que engloba símbolos fundamentais, constitutivos de existência humana.

Os elementos do mito, como a terra, um pomar verdejante e fértil, uma árvore, um fruto, um homem e uma mulher, uma serpente ou a nudez humana, por exemplo, são insignificantes em si, se não forem compreendidos na sua relação com outros elementos dentro de um determinado contexto social ou literário. No mito, a experiência se associa aos fatos, imagens, personagens e realidades dentro da narração. Por isso, no mito, exige-se que compreendamos cada um dos elementos literários em função e em relação a todos os outros.

Isso é identificado por Vaz (2007) como uma religação⁴ que nos remete para uma totalidade harmônica de significações e referências. O autor defende que o mito descreve as origens de realidades de forma metafórica que, a despeito de, para a fé, ser verdadeira e significativa, é considerada como falsa para uma análise científica, confirmando que uma afirmação pode ser verdadeira num domínio da linguagem e não o ser noutra. Com isso, o pensamento mítico mantém a tensão entre o objeto de fé e o veículo que atribui significado ao divino, entendido, dentro do seu registro literário, como verdadeiro e significativo.

Essa compreensão de mundo africana direciona para o reencantamento definido por Garuba (2012) como um processo pelo qual elementos do pensamento mágico não são deslocados, mas, pelo contrário, continuamente assimilam os novos desenvolvimentos em ciência, tecnologia e organização dentro de uma visão de mundo “mágica”. Ao invés de “desencantamento”, ocorre um persistente reencantamento, em que o racional e científico são apropriados e transformam-se no mágico e no místico. No interior dessa transformação, a ancestralidade renegocia identidades anteriormente esquecidas pelo cânone e pela narrativa oficial da nação. O animismo, no modo de apreensão de mundo, relaciona o mito com a verdade da vida, que está incorporada nos elementos da natureza, nos objetos e nas ações dos personagens da narração.

O encantamento poético elucida a existência do seu mundo, permitindo a comunicação com esse território real e cotidiano. Na cultura de tradição africana, segundo Couto (2012), o encantamento poético, com a oralidade, resgata vidas, histórias e sensibilidades não vividas, pois, “ao nos afastar de nossas certezas, ensina a intimidade sonhável entre o chão e o olhar” (Couto, 2012, p. 26). O pensamento animista, numa fusão material e metafórica, espiritualiza o mundo fenomênico, no qual a natureza e seus objetos são dotados de uma vida espiritual simultânea, coincidindo com as suas propriedades naturais.

Como forma de contínuo reencantamento do mundo, o animismo, como objeto acadêmico de pesquisa, auxilia a contestar a epistemologia dualista da modernidade. Isso porque a visão animista de mundo era entendida como a presença do passado no presente, isto é, um caso de retrocesso em vários sentidos. Assim, as ideias preconceituosas sobre essas culturas do enorme continente africano são geradas, desencantando toda sua visão anímica da vida.

⁴ O verbo *religare* conecta-se ao vocábulo *religião* no sentido de “religar, atar, apertar, ligar bem”. A ideia de que caberia à *religião* atar os laços que unem a humanidade à esfera divina com sua força poética. *Relegere ou religare? Entenda os dois verbos latinos!* (eusemfronteiras.com.br).

Embora seja notório que as teorias ocidentais permaneçam como centro das reflexões, nas literaturas que apresentam o pensamento mítico animista, uma temática recorrente é a do encontro entre maneiras de vida tradicional e de modernidade. Nessas narrativas, esses dois pontos de vista são apresentados como uma estrutura binária num campo angustiante delineado nas trajetórias das personagens. Nesse espaço de choque entre culturas, a tensão vivida pelo protagonista é assinalada no instante máximo de conflito entre as concepções da vida em sociedade.

Em Conceição Evaristo, o conto *Lumbiá*, inserido na obra *Olhos d'água* (2010b), retrata a trajetória de um menino, proveniente de uma família carente, que vendia chicletes nas ruas com a sua irmã Beba. Ele não gostava da época em que se comemorava o Natal nem das decorações das vitrines, que se compunham de caixas vazias, tendo vontade de apanhá-los e amassá-los (Evaristo, 2010b). Entretanto, a única coisa que encantava os olhos do menino era um presépio na loja Casarão Iluminado.

Esse desejo da criança ver de perto o Deus-menino nos remete à imagem de Nanã, Orixá, visto que o presépio simboliza a construção de figuras que representam as cenas seguintes ao nascimento de Jesus num estábulo. É provável a sua constituição em barro, uma vez que o menino se identificava naquela família, na pobreza de todos, que parecia a sua. “[...] A casinha simples e a caminha de palha do Deus-menino, pobre, só faltava ser negro como ele” (Evaristo, 2010b, p.84). No entanto, para que pudesse entrar na loja, o menino precisava ir acompanhado e “para ele era quase impossível esperar pelo dia em que a mãe pudesse levá-lo, acompanhá-lo até lá” (Evaristo, 2010b, p. 84).

A autora associa a figura de Lumbiá ao *Erê*, o que nos direciona para uma crítica social, pois, segundo Beniste (2014), esse termo origem iorubá, na cultura afro-brasileira, significa “brincar”. A palavra *iré* em iorubá significa “boa ação ou favor”. Na ideia de transfigurar da imagem pessoal de Lumbiá ao Deus-menino do presépio, estabelece-se a conexão entre as imagens de Jesus-cristão criança com a simbologia do *Erê* afro-iorubá-brasileiro na reciprocidade do amor e do fazer a boa ação. O menino, diante de sua condição social trabalhando nas ruas, resolve entrar escondido na loja para ver o presépio:

Lá estava o Deus-menino de braços abertos. Nu, pobre, vazio e friorento como ele. Nem as luzes da loja, nem as falsas estrelas conseguiam esconder a sua pobreza e solidão. Lumbiá olhava. De braços abertos, o Deus-menino pedia por ele. Erê queria sair dali. Estava nu, sentia frio. Lumbiá tocou na imagem, à sua semelhança. Deus-menino, Deus-menino! (Evaristo, 2010b, p. 85)

No desfecho da narrativa, Lumbiá entra na loja, pega o Deus-menino nos braços e sai correndo: “saiu da loja levando o Deus-menino. O segurança voltou. Tentou agarrar Lumbiá. O menino escorregou ágil, pulando na rua. O sinal! O carro! Lumbiá! Pivete! Criança! Erê, Jesus Menino. Amassados, massacrados, quebrados! Deus-menino, Lumbiá morreu!” (Evaristo, 2010b, p. 85-86).

A simbologia do Deus-menino modelado no barro, material original pelo qual o ser humano foi modelado e que no final deve ser devolvido à terra, estabelece a semelhança entre Lumbiá e o Deus-menino do presépio. O elo entre os princípios judaicos cristãos e a cultura africana se estabelece pela Orixá Nanã, que está ligada ao princípio e ao fim e na passagem descrita na Bíblia Sagrada (2013, Gênesis 3:19): “porquanto é pó, e ao pó retornarás”. A junção de elementos culturais, ao sofrerem o atropelamento, Deus-menino-cristão-erê, demonstra que a autora tem a consciência de que é preciso reconhecer a cultura africana, sem desconsiderar a ocidental. Essa consciência vai de acordo com a compreensão de Bessiere (2012) de que, mesmo na literatura ocidental, os personagens do texto fantástico conhecem também as leis do sobrenatural, possibilitando introduzir uma segunda ordem possível.

Para o autor Hampâté Bâ (2010), na tradição da África, há uma associação entre o espiritual e o material, sendo ao mesmo tempo religião, conhecimento e ciência natural (Hampâté Bâ, 2010, p.169). A relação com os Orixás permite o contínuo reencantamento sobre as atividades do homem do mundo moderno, no qual o pensamento mítico animista reinscreve, na modernidade, a autoridade animista dentro do plano racional, científico, tecnológico. O contínuo reencantamento do mundo abre um tempo e espaço distintos, fora do habitual, linear e cartesiano. Nesse tempo e espaço fronteiriços, a oposição binária entre circular e linear é rasurada ao emergir um tipo diferente de consciência histórica.

Na concepção mitológica, de acordo com Eliade (1994, p. 164), a repetição dos ritos paradigmáticos ocorre na anulação ou saída do tempo. Ainda assim, para a fusão entre tradição e modernidade, a consciência é histórica. Carmo (2019) aponta que, nas narrativas legítimas, em que o sujeito da enunciação se refere à visibilidade da literatura afro-brasileira, muitos desses textos são considerados contranarrativas ao desfazem paradigmas da literatura ocidental. Nelas, tudo o que é novo se relaciona com o pensamento mítico animista: nascer, viver, morrer, renascer, ou seja, na sabedoria do eterno retorno.

No conto *Grota funda* em *História de leves enganos e parecenças* (2016a), de Conceição Evaristo, na cosmicização do território sagrado, a palavra é o sopro do encantamento que atribui alma à Natureza e aos antepassados. Nessa narrativa, o personagem Alípio de Sá, considerado o mais forte dos fortes, teve a coragem de vasculhar o abismo. Na fala dos

habitantes daquela região, do abismo ecoavam múltiplos sons provenientes de várias histórias orais. Dentre elas, a de que havia desde lamentos de um padre que se matara por um amor que ele não podia viver, o choro de um bebê lançado no abismo pelo pai, visto como covarde, para alguns, e como sofredor desesperado, por outros, pois não se conformara com a morte da esposa na hora do parto. Outros achavam que os gemidos chorosos, vindos das entranhas da gruta, não eram lamentos de dores e, sim, de gozo de duas mulheres que, encantadas uma pela outra, porém, impedidas pelas famílias de ambas de viverem um amor julgado pecaminoso, optaram pelo abismo. A autora concede a palavra aos personagens de várias histórias que preenchem o vazio da gruta, conservando a lenda e dando um sentido político à narrativa.

Após a volta da gruta funda, não só o olhar de Alípio se esvaziou, mas também a fala, passando a ter um vocabulário resumido a quatro ou cinco palavras, num estado de letargia, do qual nunca mais saiu até o momento de sua morte. Quando indagado sobre que vida havia lá no fundo, respondia: “Desça lá para ver... Desça lá para ver...Desça lá para ver...” (Evaristo, 2016a, p. 33). O abismo é o espaço ancestral entre o céu e terra, onde não há morte, de maneira que os espíritos de pronunciam ao reunirem suas histórias e expressando sentimentos gemidos chorosos que poderiam ser de lamentos de dores ou de gozo.

Nesse espaço, a vida anímica, conforme descrito por Dilthey (1961), relaciona-se com a natureza humana, com as características universais do ser humano no seu contexto histórico. Nesse caso, toma como base a vivência, a experiência vivida por aqueles personagens que compõem a história do abismo. Os elementos anímicos se manifestam pela expressão de Alípio, que, ao retornar do abismo, associa às imagens do mundo real e “imprime a sua visão e as suas impressões, pois ele possui uma “enérgica animação das imagens” (Dilthey, 1961, p. 62). Nesse conto, de maneira sobrenatural, o animismo consolida-se na voz e na história dos excluídos pela sociedade veio à existência, tornando possível a movimentação das relações de poder.

A oralidade se apresenta como possibilidade de subversão constante, posto que é contingente, dinâmica. Essa tradição oral é mantida por meio de histórias e mitos recontados e que, muitas vezes, são alterados em função do bem comum e em acordo com a realidade de cada comunidade. Esse encantamento como inspiração formativa é sem começo e sem fim, é um movimento constante e movimento é conhecimento, é vida, é da ordem do acontecimento, é papel/ação da ancestralidade, aliás, esta é a forma enquanto o encantamento é o seu conteúdo, produtor de sentidos e criador de mundos. Ao falar do olhar encantado, Oliveira (2006) assim se manifesta:

O olhar encantado não cria o mundo das coisas. O mundo das coisas é o já dado. O olhar encantado re-cria o mundo. É uma matriz de diversidade dos mundos. Ele não inventa uma ficção. Ele constrói mundos. É que cada olhar constrói seu mundo. Mas isso não é aleatório. Isso não se dá no nada. Dá-se no interior da forma cultural. O encantamento é uma atitude diante do mundo. É uma das formas culturais, e talvez uma das mais importantes, dos descendentes de africanos e indígenas. O encantamento é uma atitude frente à vida. (Oliveira, 2006, p. 162).

O encantamento na obra *Histórias de leves enganos e parecenças (2016 a)* relaciona-se com a conexão dos personagens do conto e da novela com a mitologia iorubá. Nela, os Orixás são divindades africanas, que chegaram com os negros e negras, nos denominados navios negreiros ou tumbeiros, provenientes de regiões do continente africano, processo da diáspora forçada pela colonização. Berkenbrock (1999) pontua que, no Brasil, os Orixás foram cultuados como ancestrais, de maneira clandestina, no interior das senzalas, subvertendo as determinações dos colonizadores que engrandeciam um Deus único e branco.

As conexões entre os Orixás e o pensamento animista se estabelecem com as afirmações de Sant'Anna (2020) que nos apresenta os Orixás como ancestrais africanos divinizados pelas forças da natureza, tal como a água do mar, dos rios, das chuvas, dos raios, dos trovões, dos ventos, entre outros. São cultuados e sobrevivem, em nossa cultura, com os preceitos do Orixá como força, vida, sabedoria e epistemologia do presente, passado e do futuro e se presentificam nas religiões de matriz africana, tal como Umbanda e Candomblé. A Umbanda é uma religião brasileira que unifica vários elementos das religiões africanas e cristãs, como o espiritismo. Predomina o culto aos Orixás, Caboclos, Pretos velhos e Exus. Já o Candomblé, religião original da região das atuais Nigéria e Benin, veio para o Brasil por intermédio dos africanos escravizados. Nele, sacerdotes e seguidores encenam, em cerimônias públicas e privadas, uma harmonia com forças da natureza e ancestrais. Cultuam os Orixás, Inquices e Vodun, conforme a sua raiz.

As conexões com a matriz africana nos remetem a alguns dos objetivos da filosofia africana, identificados por Mesquita (2018), na significação da existência no mundo, que promove a consciência que leva à emergência de novas ideias e de perspectivas de outro mundo. Além disso, intenta-se formar indivíduos que agem em comunhão com a sociedade, respeitando a diversidade cultural, o universo e a natureza, que agem na motivação de mudanças das suas condições sociais e políticas, como um convite à emancipação. Compreende-se, ainda, que os africanos podem fazer uma filosofia capaz de formular correntes de pensamentos tão grandiosas quanto as filosofias europeias.

Ao pensar em uma filosofia africana contemporânea, sabemos dos obstáculos que as civilizações africanas enfrentam diante do domínio dos paradigmas que regulam os princípios nas práticas sociais, de construções epistemológicas racionais, relacionados com os povos do Ocidente, incluídos, segundo Flor do Nascimento (2012), num processo que

enfraquece a criatividade vinda da própria experiência de outros lugares que não aparecem como nucleares para a produção do conhecimento e da filosofia, além de invisibilizar a rica e multifacetada produção de pensamento filosófico fora do citado eixo (Flor do Nascimento, 2012, p. 80).

Para o autor, isso implica a necessidade urgente de descolonização do pensamento, da filosofia. Isso porque

uma filosofia descolonizada estaria comprometida em pensar não apenas o local, mas desde o local, pensando estratégias que, atentas ao modo eurocêntrico de produzir conhecimento e filosofia, teriam as filosofias produzidas na Europa e nos EUA como apenas algumas entre outras formas de produzir a filosofia, o que ampliaria o aspecto da discussão sobre modos de produção filosófica (Flor do Nascimento, 2012, p. 80).

Oyěwùmí (2007) considera a importância das reflexões sobre a criação das filosofias africanas e afroreferenciadas com relações inerentes em si mesmas e por si mesmas desde perspectivas afirmativas e não comparativas, reativas ao pensamento ocidental. É necessário ponderarmos desde as pluriversalidades, além da desconstrução da ideia de que foram os homens que construíram essa história, o conhecimento em geral, pois “o privilégio do gênero masculino como uma parte essencial do *ethos* europeu está consagrado na cultura da modernidade” (Oyěwùmí, 2007, p. 01).

Diante dessa perspectiva, Oluwole (2014) destaca o *Ifá* e a tradição oral iorubá, como ponto de referência para as concepções de uma cosmologia africana. Essa filósofa nigeriana foi pioneira na filosofia africana na tentativa de elaborar novos pressupostos diante do sistema de ensino colonial. Manby e Khorsandi (2019, n.p.) rememoram a fala dessa pensadora ao cineasta holandês Jull van der Laan, relatando que “a realidade contém matéria e não-matéria” e destacando a falha do oeste ao apontar que as duas não podem ir juntas, por estarem em oposição. Entretanto, Oluwole (2014) expressa que, conquanto, para o africano, a realidade contenha as duas características, não podem ser separadas, uma vez que não há nada que seja absolutamente material ou absolutamente não material, estando as duas, juntas, em todos os fenômenos do mundo. Essa pesquisadora teve como base a tradição oral *Ifá*, que representa um

oráculo africano, a religião e o sistema de adivinhação que tiveram origem na África Ocidental praticada pelos povos iorubá, na Nigéria. Ele expressa sabedoria, é o porta-voz de Orunmilá e dos outros Orixás, conforme descrito no mito de instituição do oráculo por Orunmilá:

Naquele tempo não havia separação entre o Céu e a Terra. [...] Orunmilá se enfureceu, arrancou o cetro das mãos do filho e o atirou longe. Orunmilá retirou-se para o Orum, o Céu, e a desgraça se abateu sobre o Aiê, a Terra: fome, caos, peste e confusão. Parou de chover, plantas não cresciam e animais não procriavam, todos estavam em desespero. Os homens ofereceram a Orunmilá toda sorte de sacrifícios, todos os cantos. Orunmilá aceitou as oferendas, mas a paz entre o Céu e a Terra estava definitivamente rompida. Os filhos de Orunmilá o procuraram no Orum e lhe pediram para retornar ao Aiê. Orunmilá entregou então a seus filhos dezesseis nozes de dendê e disse: “quando tiverem problemas e desejarem falar comigo, consultem este Ifá”. Orunmilá nunca mais veio ao Aiê, mas deixou o oráculo para que as pessoas possam recorrer a ele quando precisarem. (Prandi, 2001, p. 442-443)

Oluwole (2014) afirma que a adivinhação de Ifá era sustentada pela filosofia, pois, sem ela, não poderia existir nenhum sistema de religião. Ela toma como referência Sócrates, que é considerado o pai da filosofia ocidental, o qual, embora não tenha deixado escritos de sua sabedoria, gerou influências no desenvolvimento da filosofia ocidental, com base nos escritos de seus alunos após a sua morte. Isso contribui para que Oluwole (2014) trace paralelos entre Sócrates e Orunmilá, o grande sábio de Ifá, que também deixou um legado com referências no cânone oral.

A extensa pesquisa de Oluwole sobre Sócrates e Orunmilá descortina semelhanças, pois ambos viveram em épocas próximas, cerca de 500 a.C., e tiveram discípulos a quem transmitiram seus ensinamentos sobre virtudes como o ideal de vida plena ou vida boa. Habitavam em centros de vida intelectual e social de seus povos à época: Atenas, na Grécia antiga, e Ile-Ifé, respectivamente. A filósofa declara que “tudo o que sabemos sobre eles advém de fontes secundárias, o que dá a esses dois Mestres um certo caráter lendário ou mesmo, mítico” (Oluwole, 2014, p. 21-30).

As pesquisas dessa autora comprovam que Orunmilá elaborou, no sistema africano tradicional de pensamento, uma filosofia tão criteriosa quanto a desenvolvida por Sócrates, que engloba até mesmo as bases de álgebra e de geometria. Ela afirma que “a confrontação sobre as produções e ensinamentos desses Mestres, sinaliza um conjunto teórico, de visões e ideias muito similares” (Oluwole, 2014, p. 81-82). Desse modo, Oluwole contesta o posicionamento ocidental que nega a existência de critérios, racionalidade e conteúdo crítico e científicos na filosofia africana.

Essas proposições direcionam para a configuração de epistemologias, nas quais Sócrates e Orunmilá podem ser considerados dois grandes mestres da tradição ocidental e africana, respectivamente. O culto de Orunmilá-Ifá é originário da África Ocidental e, mais especificamente, da cultura iorubá que concebe o mundo composto por elementos físicos, humanos e espirituais.

O nigeriano Abimbola destaca que os elementos físicos são amplamente divididos em dois planos de existência: *Ayé* (terra) e *Òrun* (céu), sendo que, durante uma fase ancestral da mitologia, compartilhavam um território comum. Segundo o autor, a concepção de mundo pelos iorubá é constituída por elementos físicos, humanos e espirituais:

Ayé, que é também algumas vezes conhecido por *isálayé*, é o domínio da existência humana, das bruxas, dos animais, pássaros, insetos, rios, montanhas, entre outros. *Òrun*, que é outras vezes conhecido como *isálórun*, é o lugar de *Olódùmarè* (O Deus Todo Poderoso), que é também conhecido como *Òlórún* significando literalmente “o proprietário dos céus”; o *òrun* é também o domínio dos *Òrìsà* (divindades), que são reconhecidas como representantes de *Olódùmarè*; e dos ancestrais (Abimbola, 2011, p. 2-3).

O autor ressalta que *Òrúnmilà*, também conhecido como Ifá (deus da divinação), ficou responsável pelo uso da sabedoria para a interpretação do passado, presente e futuro e, também, para a organização geral da terra. Assim, para a compreensão da filosofia de Orunmilá-Ifá, é fundamental a análise interpretativa da cosmovisão própria, com estrutura complexa de divindades hierarquizadas a partir do Ser Supremo, *Olodumaré*, que lidera e organiza a estrutura e o movimento entre o céu e a terra. Ele se mobiliza pela harmonia que envolve as arquidivindades ancestrais, fenômenos da natureza. A sabedoria na cultura africana é identificada na figura do ancestral, representada por uma pessoa ou entidade reverenciada por suas virtudes e ensinamentos éticos, geralmente, anciãos que repassam valores de geração a geração. Eles perpetuam conexões com a tradição oral com princípios voltados para a formação do bom caráter, da convivência harmoniosa e de respeito ao outro e à natureza.

No trabalho de Oluwole (2014), é crucial o entendimento de que Orunmilá e as outras figuras do Corpus Literário Ifá não são deuses no significado ocidental do termo, mas também não apenas figuras mitológicas. A autora nos leva a entender Orunmilá como ser humano histórico, que foi reverenciado e divinizado após sua morte, por causa de sua contribuição para a filosofia, ciência, política e múltiplos conhecimentos que aperfeiçoaram o conjunto de saberes do povo. A filósofa, apresentando características valorosas de alicerce filosófico desse mestre e seus ensinamentos sobre a “vida plena” do indivíduo e sociedade, traça um paralelo com a

produção socrática sobre a “vida boa”. Ela testemunha que a contribuição socrática para a construção do conhecimento ético não se constitui como uma visão exclusiva no conhecimento ocidental.

Orunmilá, visto como o patrono da filosofia africana clássica, tem como premissa uma cosmovisão abrangente e interconectada, intitulada por Oluwole (2014) como “complementaridade binária”, vista como uma grande contribuição da filosofia africana para a humanidade. Esse modo de pensar e visão de mundo sem cisão, ou ainda, de dois mundos em permanente relação, proporciona perceber-se a si e o outro sem oposições, como uma condição necessária para a minha própria existência como ser humano, em uma forma ancestral de fraternidade universal que inclui todas as formas de vida e a própria natureza.

Em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016a), ressalta-se como traços de subversão de uma sociedade ocidental patriarcal, com a emergência da referência matrilinear, como organizadora da sociedade, que configura a novela *Sabela*, ao se denominar Mãe Sabela sempre com M maiúsculo, concretizando aquilo que já está impresso nos fatos narrados, no qual Sabela é quem os adverte e protege dos perigos dos obstáculos, tão recorrentes nos contextos, social, cultural e político.

A narrativa traduz a história de uma cidade que foi devastada por uma grande enchente, da qual restaram poucos sobreviventes. É a menina Sabela quem, inicialmente, narra os fatos que precedem e sucedem o fenômeno, focalizando a figura de sua mãe, outra Sabela, mulher detentora de grande sabedoria e que possui uma relação intensa com a natureza. O animismo emerge com as relações com a natureza, que é parte de Sabela, e vice-versa, o corpo dela prenuncia os estados da natureza. Por essa razão, Sabela filha conta:

O corpo de minha Mãe dava sinal do tempo. Em épocas de seca, ele também emitia avisos. A saliva ia rareando em sua boca e sua língua ficava fina, finíssima como uma folha desidratada. Durante quase todo o estio ela guardava silêncio, tornava-se meio muda. E quando ensaiava proferir alguma palavra, um hálito quente, incandescente, por mais que ela guardasse distância do interlocutor, se fazia sentir por todos. E naquele dia, apesar do tempo ser de seca, o corpo de Mamã anunciava chuva. (Evaristo, 2016a, p. 60).

Em *Sabela*, o corpo é sobrevivência. Para a mãe da protagonista, é pelo corpo que se dá o presságio. Sabela passa a ter a expressão úmida ao pressentir a grande tempestade. Anuncia o dilúvio e se entrega às orações para proteger a si mesma e sua família. Sabela representa a ancestral-mulher como matriz geradora da família, ligada à formulação do parentesco uterino originador da organização matrilinear constituindo as descendências de Sabelas. A figura de

Sabela simboliza os princípios matrilineares que definem a família e as descendências, representa o início e a continuidade, sintetiza a dimensão ancestral da comunidade na instância dos laços uterinos de parentesco, conforme descrito no trecho:

Quando vovó sentiu que a filha nadava dentro dela procurando o caminho de saída, se encaminhou para o leito de um rio que estava vazio havia anos e anos. Chuva alguma havia conseguido ressuscitar as águas daquele vale. Mas, quando as águas do parto começaram a vazar do meio das coxas de Vovó, antes mesmo de Sabela ser expelida, o rio começou a encher. E o sulco da terra, antes seco e cheio de rachadura plenificou-se com uma água avermelhada, lembradiça a sangue (Evaristo, 2016a, p. 64).

Em *Sabela*, há um jogo de palavras intenso, no intuito de que a própria escrita descrevesse a chuva. Uma chuva como essa do dilúvio necessita ser escrita por meio de um jogo de palavras com força para desenhar torrente e a literatura permite isso. Relacionando-se com as narrativas cosmogônicas africanas, ao pensar em Sabela fecundando um rio, pode-se pensar em Oxum, aquela que fecunda. A ideia, também, da imagem do sangue da mulher, tanto o sangue menstrual como o sangue do parto, como sangues sagrados.

O sangue que faz ressurgir as águas remete ao mito de criação sobre as divindades, o preexistente dos Iorubás é Olodumaré, senhor do *Orun* (Céu) e da *Aie* (Terra), como um princípio universal doador da vitalidade que anima tudo o que existe, o portador por excelência do sopro vital, massa infinita de ar a qual começando a respirar e, em se movendo, deu início aos primeiros processos engendradores da vida.

A possibilidade de criar uma nova ordem também é identificada na escrita de *Lueji*: o nascimento de um império, no qual a ascensão de Lueji ao poder marca a mudança na tradição, uma vez que não havia lembrança de uma mulher ter assumido o lukano, símbolo de poder máximo, uma pulseira feita de tendões humanos, de porte masculino entre os lundas. Lueji ascendeu ao trono do reino da Lunda contra a vontade de todo um Conselho de muatas Tubungo, homens velhos, e do irmão, Tchinguri. A personagem tinha consciência de que, por ser mulher, teria que adotar estratégias diferenciadas para exercer o poder:

Pensou, sentada na cadeira esculpida, tinha de inventar estratagemas nesses períodos se houvesse alguma maka e a sua intervenção fosse necessária. Os homens não têm destes problemas, podem usar todos os dias o lukano. É, o poder está concebido para os homens. Terei de ser mais esperta que eles (Pepetela, 2015, p. 36-37).

Ela assume o poder e, ao mesmo tempo, inicia a trajetória de se tornar um mito, pois, ao obedecer ao pai, acaba se envolvendo na disputa pelo poder, numa guerra contra o irmão. O irmão tentava sabotar as ações de Lueji por meio de boatos, entretanto, a rainha tinha como seu aliado, Kandala, o mais sábio e influente dos feiticeiros.

Pepetela simboliza duas mulheres angolanas, pelas personagens Lu e Lueji que retrataram, de maneira plena, sua sociedade. Embora estivessem experienciando épocas distintas, demonstram audácia e autonomia diante de uma sociedade dominada pelo patriarcalismo. Nesse contexto, a modernização da sociedade é identificada pela personagem Lueji, ao demonstrar que uma mulher também tem poder ou ainda mais do que um homem, no que compete ao governo de um reino. Ela comprova ser mais forte que o seu pai e obtém o respeito de seu povo. Mendes (2011) rememora que o entrelaçamento da ancestralidade na história de Lueji e Lu, em *Pepetela*, concretiza-se pela trajetória da rainha Lueji, uma jovem que ascendeu ao trono em uma sociedade em que a herança do poder é patrilinear, sendo a descendência matrilinear. Na obra, configuram-se a cultura e a tradição africanas da região de Angola, em que os mortos, os vivos e os que vão nascer são elementos presentes, que integram e se relacionam, entrelaçando os destinos e a ancestralidade enquanto centro ordenador da vida.

Nesse contexto, ao pensar e criar a filosofia africana valorizando os saberes ancestrais femininos, estabelece-se uma relação profunda com nossa humanidade ao reconhecer a potência que existe em cada ser humano. Lutar contra o epistemicídio é lutar por nossa memória. A filósofa Carneiro aponta que o epistemicídio é “um processo persistente de produção da inferioridade intelectual ou da negação da possibilidade de realizar as capacidades intelectuais” (Carneiro, 2005, p. 97), sabendo-se que, quando a referência são as mulheres negras, essa negação é dupla: por ser mulher e por ser negra. Essa autora denuncia e anuncia construções epistemológicas tecida por vozes, escritas, lutas de mulheres negras que tecem a história desse país, rememorando a fala de Conceição Evaristo (2018):

[...] se, para mulheres em geral, escrever se torna um ato político, para as mulheres negras, publicar se converte em um ato político também. Podemos ainda ampliar o sentido político de escrever e publicar, acrescentando o ato de ler. Promover os nossos textos entre nós mesmas, e para além de nós, investigar uma bibliografia não conhecida ou não recepcionada como objeto científico, mas que nos informa a partir de nosso universo cultural negro, insistir em apreender as informações contidas na obra, são atos de leitura que se transformam em atos políticos. (Evaristo, 2018b, p. 7-8).

Sobre a institucionalização de uma filosofia africana, Carneiro (2005) ressalta como possibilidade de potencialização das estéticas de sentidos do encantamento, na implicação com

mundos melhores, com o bem-viver. Ela enfatiza que nossos escritos devem ser reconhecidos como fontes para a filosofia africana e afrodiáspóricas. A conexão dos traços de animismo na escrita de Conceição Evaristo com o Realismo Animista proposto por Pepetela, em sua obra, nos remetem à afirmação de que “nossos passos vêm de longe” (Evaristo, 2018b, p. 09). Por meio dessas escritas, que têm como base o pensamento africano, objetiva-se que a ancestralidade africana e o encantamento reinventem nosso modo de ser, pensar, sentir e agir, de modo a se implicar com a construção de um mundo reencantado melhor demarcando conhecimentos afroreferenciados, por meio da literatura, reescrevendo a filosofia africana contemporânea. A seguir falaremos sobre a forma como a estética do Realismo Animista se configura na escrita desses autores e como elas se entrelaçam produzindo encantamentos de uma visão de mundo africana.

5 O ENTRELAÇAMENTO ENTRE PEPETELA E CONCEIÇÃO EVARISTO

Nos capítulos anteriores delineamos os traços do insólito na escrita de *Lueji: o nascimento de um império* (2015), de Pepetela e *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016a), de Conceição Evaristo. Entre as confluências na escrita literária produzidas na África e na literatura negra brasileira, destacamos, neste estudo, o animismo nessas narrativas. A compreensão do modo de pensar africano em seus atravessamentos com a diáspora e a repercussão da colonização, tendo como base o campo de produção cultural com o reconhecimento de epistemologias e geração de conhecimentos não hegemônicos, constituíram o cerne de nossas análises.

A seguir, falaremos sobre a conexão dessas narrativas que se entrelaçam por meio do mito, tendo como base o pensamento animista. Entre as duas obras perpassa a ideia de morte, que possui um caráter mágico, e sobretudo, exterior ao homem. Essa essência amplia a possibilidade de elaboração de outros discursos que transitam em movimentos de retorno à África, com natureza diversa daquela travessia realizada pelos africanos, na vinda para o Brasil, num imaginário de memórias e relações ancestrais.

Para compreender a relação iniciática entre as duas escritas, partimos da leitura da obra *Jamais fomos modernos* (1994), de Bruno Latour, um autor de grande importância das Ciências Sociais na contemporaneidade. Ele acentua as relações de assimetria, na separação entre o mundo natural e o social, despertada pela modernidade e produz relatos de que a modernidade nunca existiu na prática, pois ao invés de separar, ela hibridiza. Conseqüentemente, traduz a possibilidade do reestabelecimento da unidade do pensamento científico, redirecionando o objeto da Sociologia da Ciência e entende ser possível dar conta dos híbridos como objeto de estudo.

A reflexão das obras estudadas, conectam-se à proposta desse autor que defende a ideia de que as coisas e os não-humanos devem ter relevância nas análises científicas, uma vez que pertencem ao mundo social. No intuito de suprimir a oposição sujeito-objeto, propõe pelo princípio da simetria, a superação do abismo entre homens e coisas, seres humanos e não humanos, sociedade e natureza e entre ciências humanas e ciências naturais.

As leituras das obras de Pepetela e Conceição Evaristo corroboram com essa afirmação de que, a natureza e a sociedade não constituem algo totalmente purificado, além de não serem fenômenos que estão previamente dados, mas ao contrário, elas são resultado dos processos de trocas de propriedade entre elementos humanos e não-humanos, que estão interagindo frequentemente. Tal confirmação faz o antropólogo francês concluir que não existem nem

culturas, diferentes ou universais, nem uma natureza universal. “Existem naturezas-culturas, as quais constituem a única base possível para comparações” (Latour, 1994, p.96). Nas obras estudadas, as narrativas se relacionam com a declaração de Latour de que essas naturezas-culturas são ainda similares por construírem ao mesmo tempo os “seres humanos, divinos e não-humanos” (Latour, 1994, p. 104).

Nessa perspectiva, Natureza e Sociedade devem ser tratadas num mesmo plano, atribuindo importância aos híbridos e possibilitando reconciliar a separação dicotômica entre sujeitos e objetos. A simetria os tornam compatíveis socialmente, sofisticando o olhar sobre as materialidades, que eram desconsideradas pelas Ciências Sociais. Latour (1994) defende a inovação do modo de pensar sobre a maneira de construção do conhecimento científico, possibilitando reconfigurar a antropologia moderna. Ele defende a visibilidade dos processos que envolvem as coisas e o mundo social, ou seja, não considera como atores sociais apenas os humanos, mas sim, tudo aquilo que age, deixa traço e produz efeito no mundo. Sendo assim, os quase-objetos também traçam redes e por isso, “as coisas também têm direito à dignidade de serem textos” (Latour, 1994, p. 89). Nas narrativas estudadas, o animismo se conecta com as afirmações deste autor, de que se obtém êxito ao conseguir expressar a ideia de que nós utilizamos os objetos, que simbolizam e comunicam, assim como são capazes de produzirem ações que sustentam, cumprem e consolidam as relações sociais.

Neste estudo, a validação da proposta de Latour, ocorre por meio de um objeto, ou seja, o livro escrito por Pepetela, *Lueji: o nascimento de um império* (2015). A relação se estabelece com o termo realismo animista cunhado, nele, pelo autor, que direciona para o estudo das concepções do termo animismo. A semelhança com a obra *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016a), de Conceição Evaristo, emerge pela ocorrência do insólito, com elementos sobrenaturais que subvertem a realidade e introduzem uma nova ordem que contrasta com a vigente, desestabilizando as convenções aceitas ou defendidas pelo padrão social, em dado tempo e espaço. Nesse contexto, nessa obra, os traços de animismo a distanciam da padronização aos moldes ocidentais e aproximam-na da literatura africana, que requer uma análise que vá além das características estabelecidas pelos gêneros literários europeus e hispano-americanos.

Essas narrativas expõem características do realismo animista, que como vimos anteriormente, na perspectiva africana, diz respeito às manifestações do animismo. Inicialmente, a definição do termo é tida como um elemento constituinte do pensamento africano de língua portuguesa representado no texto literário, o que impossibilita sua

categorização dentro dos moldes literários europeus ou americanos. A presença dos mistérios da oralidade africana possibilita a ocorrência do animismo nas coisas com sentimentos, por meio de uma maneira peculiar na forma de considerar a realidade, a morte e a temporalidade. Nesse sentido, o animismo, o místico, o sagrado, a fantasia e o desconhecido se distribuem em ritmos da oralidade para instituírem parte da memória coletiva. O termo está vinculado à noção de alma (alma), de movimento, que se harmoniza com a natureza ou com as forças vivas da natureza e, conseqüentemente, com a vida.

Ao percorrer um caminho imaginário de retorno à África, repleto de memórias, a obra de Conceição Evaristo expõe os traços de animismo, refletindo a importância do termo proposto por Pepetela, reproduzindo-se nas relações intrínsecas nas questões das culturas e das identidades que se modificam desde o período colonial. Cada palavra ajustada poeticamente desajusta o mundo colonial escravista, de forma a recriar e a reinventar, produzindo encantamento. Essa cabaça de criação que gera um projeto literário, uma possibilidade de resistência, uma possibilidade de reconhecimento, um espelhamento de experiências, de beleza, de potência, de existência nesse mundo, produz reflexos de reencantamento de mundo.

A partir daí, surgem outras reflexões sobre a maneira como esses textos transitam nas memórias e trilham os cotidianos, alterando o momento dos sujeitos e de suas práticas sociais. É notório que essas produções extravasam os limites dos assim denominados gêneros textuais, uma vez que se experiencia como elas podem afetar e movimentar o contexto social. Em difusão, nesse processo aberto de interpretação, observam-se variáveis de interpretação que podem descentralizar essas angústias de ter que dizer as possíveis verdades sobre si e sobre os seus, diante da mecânica de uma interpretação ocidentalizada. O texto direciona para verdades possíveis também sobre o individual e do coletivo, numa compreensão como intérprete não só da cultura, mas da vida, ou seja, de uma vida que interpreta, que faz fluir. A escrita desses autores são esses vários fluxos, essas várias saídas, entradas e passagens também. O realismo animista proposto por Pepetela é um movimento de escrita que pode ser visto como o movimento da vida.

Ressaltamos, a materialidade da obra, *Lueji*: o nascimento de um império, ao propor o conceito de Realismo Animista, Pepetela dá origem a uma espécie de amuleto, como uma fórmula escrita que detém virtudes sobrenaturais. Tal fato valida a afirmação de Leite (2008) ao defender que as relações estabelecidas entre ancestrais e instituições ancestrais fazem supor que a ancestralidade negro-africana contém a materialidade própria do complexo social a ela referido (Leite, 2008, p. 380). Assim como o pensamento sobre a cultura africana, tratada pelo sul-africano Garuba (2012, p. 240), o qual defende a materialidade da produção cultural

animista. Essa materialidade acompanha os processos históricos e seus desdobramentos, o que lhe dá sua dinâmica e atualidade de valores originários, revelando a dimensão ancestral das sociedades e propondo uma materialidade experimentada nas práticas sociais.

Essa representação do termo se entrelaça nas duas obras de Pepetela e Conceição Evaristo pela crença em objetos, como pedras, árvores ou rios, em que deuses e espíritos animistas são localizados e incorporados em objetos. A simbologia nas narrativas identifica-se pela ocorrência dos objetos serem a manifestação material e física dos deuses e espíritos, tornando o pensamento animista espiritualizado no mundo do objeto. Nas referidas obras, o mundo fenomenológico, a natureza e seus objetos são providos de uma vida espiritual tanto simultânea quanto coextensiva com suas propriedades naturais.

Dentro da lógica da filosofia africana, tanto a criança quanto o mais velho são ancestrais, então, terão suas identidades moldadas por tudo o que fizeram deles, ou seja, da história ancestral. O eu é um eu que vocaliza um nós. As narrativas de Pepetela e Conceição Evaristo, através do trabalho de nossas memórias ancestrais, rearquitetam os tempos espiralares da memória da nossa existência. As escritas com base no realismo animista possibilitam a reorganização dessas possibilidades de reconhecimento em tempos que não são só o tempo presente, mas também em tempos que são tempo de ancestralidade. Portanto, reincorporam o futuro à forja do presente, bem como nossos passados para os quais olhamos e nos quais nos espelhamos. Nesse processo, os espaços geográficos atravessam os diversos corpos quilombos.

As obras identificam a importância da oralidade nas tradições ancestrais africanas que manifestam a palavra falada como detentora de um valor sagrado associado à origem divina e às forças ocultas e se torna um importante agente mágico de materialização do pensamento mítico animista. Nela, a memória contribui para a função do mito proporcionando uma reorganização da história, com concepções sobre o sagrado e profano e passa pela transmissão iniciática realizada pela oralidade. A concepção de divindade no pensamento negro africano passam pela transmissão iniciática realizada pela oralidade, em que a língua revela o imaginário do mito.

A conexão entre as narrativas de Pepetela e Conceição Evaristo possuem uma composição mítica com uma lógica interna, nas quais segundo Vaz (2007), o mito se coloca como repositório de sentido, reserva de significação, matriz de significações. Compostos com a trama de significações, remissões e referências religiosas, penetram nas entranhas da realidade histórica e dão sentido à vida. Assim, o pensamento mítico estabelece um elo entre o objeto de fé e o veículo que atribui significado ao divino, compreendido dentro do seu registro literário, como verdadeiro e significativo. O autor complementa que, na definição de um significado

como único, transforma-se a analogia em identidade, desvinculando-se da metáfora, o que atribui ao mito uma característica ampla e inesgotável. Entende-se que a linguagem não pode exprimir a profundidade da verdade da vida que, no mito, está incorporada nas cores e nas imagens da narração. O pensamento mítico, diante dos anseios dos sujeitos, elabora uma representação tangível do universo, de uma história que quer ser o sentido dele.

Em *Lueji*: o nascimento de um império, o mito entrelaça em um tempo comum, as personagens Lueji e Lu, que, embora separadas pelo tempo linear de séculos, permanecem unidas no reencantamento do mundo por intermédio dos mitos. Dessa forma, a sociedade moderna e a tradicional estabelecem um diálogo que reconstitui os seus modos de vida e amplia as possibilidades de significação existencial no atravessamento entre tradição e modernidade. O processo contínuo de reencantamento do mundo com a técnica do animismo subverte a autoridade da ciência Ocidental.

Os múltiplos aspectos concretos assumidos pela ancestralidade negro-africana direcionam, de maneira expressiva, que as ações históricas e os domínios sociais por ela assimilados são elementos essenciais de sua explicação. Na concretização do bailado nos moldes do Realismo Animista, em *Lueji*, o corpo de Lu em conexão com o espírito de Lueji, a sua “centavó”, por meio da dança, materializa a possibilidade de que a bailarina recrie a história da antiga Lunda e seu povo, mitificando a lendária rainha Lueji. Pepetela (2015) pretende criar história, uma nova história, pois “numa terra de muitas verdades, esta é tão verdadeira como as outras” (Pepetela, 2015, p. 76).

A concretização do mito pela dança sugere que os impactos mais visíveis da morte se manifestam nos corpos de seus indivíduos, no caso da bailarina Lu, pelo qual a sociedade dá continuidade ao ser em outro plano relacionando-a às práticas históricas. A visão animista pode ser compreendida, conforme aponta Leite (2008, p. 367), “pela natureza mágica da morte, um veículo de desagregação dos elementos vitais fazendo emergir o fim da existência visível e a materialização pelo princípio da imortalidade ao rearticular concretamente o homem a sociedade”.

Em Pepetela, a narrativa expressa a conexão com a natureza e com as divindades, assim como em Conceição Evaristo emerge a concepção de uma cosmogonia híbrida e plural, em que os contatos culturais são mediados pelo sincretismo em meio ao conflito, o que faz com que a ordem hierárquica seja subvertida. Nesse contexto, esta autora, embora tenha evidenciado traços de animismo em outras obras, entrelaça fortemente sua escrita com o realismo animista, proposto por Pepetela, em *Histórias de leves enganos e parecenças*. Anteriormente, delineamos esses traços nos 12 contos, desta obra, e, destacaremos suas relações com a reescrita do mito

cristão, o dilúvio, descrito em Gênesis, na Bíblia Sagrada. Esta inundação alagou toda a superfície da Terra, e é reescrito e reelaborado com evidências de um realismo animista, que criam e recriam o mito, por meio da inundação descrita na novela *Sabela*.

A relação com a definição de uma nova ordem na Terra, na Bíblia Sagrada, ocorre após um tempo da criação do mundo, no qual o homem fora criado para servir a Deus, entretanto, a Bíblia Sagrada relata a ocorrência do primeiro pecado de Adão e Eva. Logo após, o homem continua em desobediência ao Criador cometendo todo o tipo de pecado, como corrupção e violência. Sendo assim, é descrito em Gênesis, nos capítulos 7 e 8, o evento de um dilúvio, pelo qual Deus demonstra indignação ao estipular a purificação da Terra, livrando-a da raça ímpia. Nesse contexto, somente Noé, era considerado por Deus, como um homem justo e íntegro entre o povo de sua época; ele andava com Deus (Bíblia Sagrada, Gen. 6:9).

O personagem é, como um herói escolhido para ser salvo com sua família. Por isso, em obediência ao direcionamento de Deus, Noé constrói, num período de cento e vinte anos, uma arca de 135 metros de comprimento, 22,5 metros de largura e 13,5 metros de altura. (Bíblia Sagrada, Gen. 6:3). Nela, o personagem deveria carregar um casal de cada espécie de animal, no intuito de dar continuidade à vida após a catástrofe. Deus envia águas sobre a Terra, o dilúvio, que destrói debaixo do céu toda a criatura que tem fôlego de vida, em que tudo perecerá. (Bíblia Sagrada, Gen. 6:17). A narrativa bíblica expõe de maneira clara que, com relação à raça humana, o dilúvio teve caráter universal; que extingue todos os homens, com exceção de Noé e sua família, que foram preservados na arca. Com isso, a narrativa expressa que a raça humana atual é descendente daqueles que foram assim preservados. Ao final do dilúvio, a simbologia transcorre, quando Noé, o escolhido, solta uma pomba, para verificar se há terra firme por perto.

A relação do dilúvio descrito na Bíblia Sagrada com a novela *Sabela* de Conceição Evaristo se entrelaça quando, em ambas as escritas, a simbologia das águas é um modelo mítico de criação da vida possibilitando a emergência de uma nova ordem. Nesse sentido, na novela *Sabela*, observa-se o caráter político, cultural e revolucionário da chuva, que altera os percursos das personagens e desalinha as estruturas e sistemas de ordem da classe dominante, bem como impulsiona reflexões sobre suas experiências cotidianas e as relações que travam com as instituições de supremacia, e um jogo de palavras que é bem arquitetado, bem desenhado e feito em forma de flutuação de expressões poéticas na obra de Conceição Evaristo. A água é o elemento anímico que atua como uma forma de se aproximar do sagrado nessa obra, que transversaliza as estruturas, as instituições racistas e cria ferramentas de identificação de posições, que é uma posição de reconhecimento, de possibilidade de reinvenção e reencantamento desse mundo.

Com base nos conhecimentos científicos da meteorologia, inúmeras vezes o jornal noticia previsões de chuvas, entretanto, contrariando as previsões, avós declaram que não choverá e, de repente, deparamo-nos com o céu sem uma nuvem. Contudo, essa sabedoria de observação da natureza vem cada vez mais se perdendo. Hoje muitos jovens têm dificuldade de ter essa conexão com o tempo, pois estão totalmente influenciados por outras tecnologias que acabaram retaliando a sensibilidade do próprio corpo. O impacto disso na produção literária nos leva a refletir o quanto de nossa capacidade intelectual foi também corrompida, retaliada e removida desse corpo. O ocidentalismo não entende essa sabedoria cinestésica, a do sentir e não do provar. Sabela propõe essa sabedoria:

Via pedaços de medo em sua face, mas que logo desapareciam, em seu rosto, então ganhava o ar tranquilo, de quem tem plena convivência com os profundos segredos da vida e da morte. Sabela, desde pequena, era sábia. Tanta sapiência, para quem tinha pouco tempo de vida no mundo, fez com que a sua sabedoria fosse entendida como coisas de menina bruxa. (Evaristo, 2016a, p. 63)

As relações cinestésicas possibilitam recriar uma nova ordem estabelecida na narrativa, com personagens femininas por meio do animismo, interligam-se as três dimensões da natureza: natureza-natureza, natureza-humana e africana. Isso é feito, sobretudo, pelas personagens, as Sabelas, que também produzem origens de coisas que virão a ser. O medo coletivo, que une

todo mundo foi para a casa de todo mundo desesperada e desordenadamente. Casas houve que ficaram cheias do nada, cheias de ninguém, outras implodiram por conta mesmo do desamparo, da impotência, da solidão aglomerada de tanta gente. E as casas que ruíram foram justamente as que estavam cheias. O medo coletivo enfraquecia mais ainda o que já era fraco. E o forte intencionava ser, tinha a sua potência amainada, pela pouca coragem de muitos que esvaziava até o total a fortaleza de poucos. (Evaristo, 2016a, p. 68).

A narrativa descreve relações com o corpo, quando posteriormente ao parto da avó, “[...] após esse acontecimento, as mulheres do lugar, que antes haviam se tornado estéreis, começaram novamente a engravidar quando se banhavam nas águas do rio” (Evaristo, 2016a, p. 64). A imagem é da ancestralidade que fertiliza os rios que estavam secos e não tinham força para fazer nascer novamente outras pessoas. A água é como a representação de tudo o que é fluido e tudo o que se permite misturar nascer e crescer, pois é constituída por dois elementos atmosféricos que também são fluidos, ou seja, hidrogênio e oxigênio. O nascimento é a possibilidade de ampliar pessoas e ocupar outros territórios. A água, pelo movimento, permite

isso, essa fluidez. A relação do ciclo da vida como uma continuidade da vida e da morte expressa-se no mito de Obatalá:

Quando o mundo foi criado, coube a Obatalá a criação do homem. O homem foi criado e povoou a Terra. Cada natureza da Terra, cada mistério e segredo, foi tudo governado pelos orixás. Com atenção e oferendas aos orixás tudo o homem conquistava. Mas os seres humanos começaram a se imaginar com os poderes que eram próprios dos orixás. Os homens deixaram de alimentar as divindades. Os homens, imortais que eram, pensavam em si mesmos como deuses. Não precisavam de outros deuses.

Cansado dos desmandos dos humanos, a quem criara na origem do mundo, Obatalá decidiu viver com os orixás no espaço sagrado que fica entre o Aiê, a Terra, e o Orum, o Céu. E Obatalá decidiu que os homens deveriam morrer; cada um no seu tempo, numa certa hora. Então Obatalá criou Icu, a Morte. E a encarregou de fazer morrer todos os humanos. Obatalá impôs, contudo, à morte Icu uma condição: só Olodumare podia decidir a hora de morrer de cada homem. A Morte leva, mas a Morte não decide a hora de morrer. O mistério maior pertence a Olorum (Prandi, 2001, p. 506-507)

O animismo se estabelece nessas relações com a natureza e nas conexões com os orixás que são divindades, segundo Leite (2008), algumas relacionadas com diversas dimensões da natureza, aos sistemas genéricos de explicação do aparecimento do mundo e dos primeiros homens, inclusive aqueles relacionados com as práticas espirituais e iniciáticas referidas ao sagrado e que também se associam, de maneira evidente, às práticas históricas, sobretudo aquelas de natureza política. Sendo assim, a figura de Sabela se associa ao preexistente, detentora por excelência da energia primordial que engendrou os processos inaugurais de criação. Corroborando com a ideia de Leite (2008) que está relacionada a divindades, com a criação do mundo e do homem, participação essa que ocorre através de sua própria ação (Leite, 2008).

Em *Sabela*, diferentemente do mito cristão, não há explicação racional que justifique os que sobrevivem e os que não sobrevivem. A narrativa expõe que é preciso desapegar dessas linguagens do que é preestabelecido e do sentimento de medo para, assim, conseguir superá-lo, já que o medo é um sentimento constante. Nessa novela, temos a imagem de uma maioria dos que se entregaram às águas, representadas pelos descendentes dos ancestrais de Sabela, os quais não tiveram os corpos localizados após a enchente. O desejo por preservar a lembrança da enxurrada surge em Sabela filha assim que sua mãe morre. Dessa forma, vai colhendo os relatos dos sobreviventes e “quem sabe se, ajuntando pedaços das falas de uns, remendando com o contar dos outros” (Evaristo, 2016a, p. 84) podia-se compreender os sentidos configurados pelas águas, mesmo cientes de que “nem palavra, nem gesto dão conta do que deveras

aconteceu” (Evaristo, 2016a, p. 84). Nesse momento, os personagens transcendem os limites de suas vivências individuais e direcionam para o coletivo.

Para Leite (2008), outro aspecto mítico sobre as configurações das Divindades é que o relacionamento desses entes sobrenaturais com o mundo adquire características específicas, pode abarcar os elementos da natureza em suas mais variadas exteriorizações e estabelecer dinâmicas particulares. Isso explica a variedade de locais deles característicos, como montanhas, mar, lagunas, rios, fontes, árvores, terra, ar, fogo, entre outros, isto é, espaços generalizantes, com os quais, porém, o homem pode estabelecer interações.

Na narrativa de Sabela, por meio do dilúvio, as histórias se reconfiguram em uma outra ordem. As narrativas dos sobreviventes são por ela concatenadas e harmonizam o experienciado e o imaginado nas relações com as águas do dilúvio. Durante esse percurso, ela nos afirma: “das histórias, eu não sei qual é mais. Como uma laboriosa aranha, tento tecer essa diversidade de fios. [...] Tento aprender a história e seus sentidos” (Evaristo, 2016a, p. 103). A conexão de Sabela com a natureza estabelece um elo com as divindades, com característica mítica, a qual segundo Leite (2008), possibilitam fazer parte da própria constituição do homem, individualizando-se fortemente e apresentam caráter extensivo quando referidas a mandatários de notável importância social. A participação desses entes nas práticas sociais acontece de maneira mais ampla, integrando práticas sociais. Assim, seu caráter sagrado adquire dimensão eminentemente histórica, ocorrendo o que chamamos de humanização dos deuses. Nesse caso, os locais a eles destinados na sociedade, assim como suas representações, são diferenciados e geralmente impactados pela ação humana (Leite, 2008).

Esse caráter sagrado está descrito no entrelaçamento com a ancestralidade presente no trecho: “o sentido primeiro me veio de Sabela, pois, com Mamãe, vivi todo o evento. [...] na narração da chuva, está o corpo fundante de Mãe, depois como consequência, como elo, talvez o meu” (Evaristo, 2016a, p. 103). No relato de Sabela filha sobre o dilúvio, a relação com o mito de criação permite recontar a própria história e de tantas pessoas, entrelaçando vozes múltiplas e diversas que ajudam a ampliar e aprofundar o sentido da história:

Na sabedoria de um povo está dito que “o sopro que sai da boca do homem, a palavra, é a energia, é a potência que move o Universo”. No livro de outro povo está escrito: “No princípio era o Verbo”. Nas duas afirmativas é a palavra o princípio. E o princípio que me foi dado conhecer foi a palavra-corpo de Mãe. Das entranhas- mater a origem de minha fala e a compreensão primeira que tirei das águas (Evaristo, 2016a, p. 104)

Esse trecho configura a reescrita do mito cristão, com base no pensamento mítico animista, no qual Sabela possui caráter de divindade, como potência de criação, que une o palavra ao corpo de Mãe. A emergência de um discurso gerado pelo relato de Sabela filha, expõe a reconfiguração da trajetória individual e de um coletivo se concretiza também pelo silêncio, pois, segundo a personagem, muitos escolhem a silêncio para fabricar o esquecimento, visto que “o esquecimento também dá sentido à história” (Evaristo, 2016a, p. 103). Entretanto, Sabela relata que escolhera a fala ao considerar que a palavra é um direito e um dom, uma “palavra-vivência, é um relato constituído de nossos corpos, tanto os que foram salvos, como os que perdidos na água ficaram. Em nossos corpos, memória e água” (Evaristo, 2016a, p.104).

Em *Sabela*, os tempos da memória são tempos que vão atravessando as ações e os movimentos de cada figura imagem que aparece. São tempos, inclusive, da natureza. Não são os tempos da linearidade histórica de uma consciência que se quer humana e ocidentalizada. Os espaços imagéticos, que expressam esses processos de afetação sensorial que são produzidos pelo texto, não são especializados num sentido realista ou fantástico, que nos direcionam diante dos acontecimentos insólitos com traços de animismo. Não iremos encontrar processos de finalização, o tempo do narrado, visto que o tempo da narrativa é um par mínimo binário que não funciona para Sabela e nem para nenhuma história de *Histórias de leves enganos e parecenças*.

O animismo, representado pela configuração do elemento água, na escrita de do mito, em *Sabela*, atua como uma hidrografia, uma escrita das águas, do fluxo das águas com uma temporalidade que é de profundidade, de superfície e de beira. Nelas, o conhecimento das mais velhas, das sábias torna-se precioso para que se obtenham faróis que possibilitem que a beira e a profundidade abram um novo universo. Associa-se ao provérbio africano de que “a água sempre encontra um meio”, ou seja, por meio da escrita, essa água, farta, caudalosa encontra vários meios. Nessa novela, a ancestralidade, a religião e a arte emergem de Oxum, com o fluxo das águas, o fluxo do rio. Esse rio que vai fluindo, vai crescendo, chegando ao mar e criando um horizonte de possibilidades, que produzem reencantamento de mundo.

São múltiplas as temporalidades que se reorganizam de maneira anímica, não só a partir da subjetividade humana como centro, mas, principalmente, em harmonia e em conexão de forças de tensão também com a natureza: com as águas, com os ventos, com a terra, com o sol, com as marés, entre outros. Então, essa reorganização de fluxos vai recompor subjetividades outras, porque só a partir da descolonização da matriz de produção de subjetividade colonial e escravista, racista, sexista, permite-se reimaginar as novas formas de existência.

Essas novas formas de existência se expressam pelas personagens nas histórias de Conceição Evaristo, nas quais se relaciona o elemento água com renovação, desde o título e na composição do enredo nas obras *Olhos d'água* e *Insubmissas lágrimas de mulheres* e, também, com intensa relevância nas narrativas *Ponciá Vicêncio* e *Histórias de leves enganos e parecenças*. Na conexão com os elementos da natureza e com o Sagrado, nessas obras, o mito renasce para dar sustentação à vida das personagens, narrando fatos a partir do passado, do presente e, também, projetando o futuro. Além disso, o mito ativa a memória, personalizando e despersonalizando o personagem, para que ele aceite sua identidade hibridizada e possa transitar pelas fronteiras do espaço e tempo interditos.

Em *Sabela*, a reorganização de uma ordem por parte de personagens femininas, assim como ocorre na narrativa de Pepetela, na qual o animismo permite o diálogo entre dois mundos, pelo mito. A reescrita do mito, nessas narrativas, só foi possível com a materialização do pensamento animista, com base no realismo animista. Em *Lueji*, representado nos espaços Luanda e Lunda configura-se na nomeação da personagem como Lu-Lueji, a emergência de novo mundo. Conceição Evaristo, utiliza o animismo, como estratégia para recriar o mito cristão, que se concretiza por meio da palavra falada como agente mágico, pelo qual ocorre com o fluxo de palavras constituindo, por exemplo, as várias Sabelas, não a uma única constituinte personagem a que se possa chamar Sabela.

A literatura comparada, segundo Nitrini (2000, p. 188), existe no Brasil desde o início da reflexão sobre a formação da literatura brasileira e sobre a criação de um projeto de literatura nacional. Isso direciona para o momento em que os intelectuais e escritores da antiga colônia de Portugal começaram a tomar consciência da necessidade de se pôr em busca de sua identidade. Essa situação específica explica a indagação sobre o elemento “nacional” na produção literária e crítica brasileiras. A preocupação com o caráter “nacional”, isto é, com a identidade da literatura brasileira permanece, entre os grandes escritores brasileiros, incluindo-se os do século XX.

Tais aspectos são notórios na relevância da relação entre o realismo animista proposto por Pepetela em *Lueji*, o nascimento de um *império*, e a confluência na escrita de Conceição Evaristo, que se materializam com o fluxo do texto com traços de animismo em *Histórias de leves enganos e parecenças*, de Conceição Evaristo. Ele direciona para o deslocamento, a movimentação por esse lugar de mulher negra na sociedade brasileira, o qual desafia as concepções da crítica literária. Nesse sentido, não existe, na crítica literária brasileira, um mapa de leitura para essa obra, que direciona para um transitar e navegar por outras experiências corporais. Nela, não há composição dentro dos esquemas preestabelecidos da literatura

brasileira, em especial aqueles canonizados de personagem. As unidades discursivas, nas possíveis leituras nesses textos, em que o personagem, tempo, espaço, enredo são unidades de discurso, desafiam a interpretação categórica dessas ferramentas de produção narrativa.

Nesse contexto, torna-se necessária a emergência de outras epistemologias, devido, principalmente, aos sistemas produtores de discursos, das interpretações como uma filosofia, como percepção, uma possibilidade, uma cabaça de criação para diversos gestos que compõem as práticas sociais. Essa possibilidade direciona para a produção de conhecimento, de arte, de espaços políticos próprios, ou seja, de ocupação de novos espaços deslocando verdades eternas supostamente imutáveis e transcendentais.

As obras desses autores com estratégia de animismo permitem a reinvenção e possibilitam a inversão de uma ordem pré-estabelecida, vez que não somente desorganizam e reorganizam as matrizes dominantes, mas evidenciam forma de vida, pois são formas escrevíveis potentes. Tais escritas constituem uma possibilidade de reencantamento nesse mundo composto por tanta violência em que vivemos. As obras são um grande farol, uma grande referência ancestral e um grande elemento de dimensão reorganizadora da comunidade nesses espaços. Ao direcionar para o realismo animista como gênero literário, reivindica-se uma reflexão sobre a realidade encenada na enunciação literária africana, de modo particular e original, podendo ser considerado como um elemento constituinte da visão de mundo africana, que possibilitam o reencantar o mundo.

REFERÊNCIAS

- ABIMBOLA, Wande. **A concepção iorubá da personalidade humana**. Tradução Luiz L. Marins. 2011. Trabalho apresentado no Colóquio Internacional para A Noção de Pessoa na África Negra Paris, 1971. Centre National de la Recherche Scientifique Ed. n° 544 Paris, 1981. Disponível em: wande_abimbola_-_a_concepção_iorubá_da_personalidade_humana.pdf (weebly.com). Acesso em: 05 jan. 2023.
- ANTUNES, Gabriela. Reler Pepetela. *In*: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia (orgs.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê, 2009. p. 59-72.
- APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ARISTÓTELES. **De Anima**: livros I, II e III. Tradução Maria Cecília Gomes dos Reis. 2. ed. São Paulo: 34, 2012.
- ASSUNÇÃO, Maria Souza e Silva de. A fortuna de Conceição - Posfácio a Histórias de leves enganos e parencas *In*: EVARISTO, Conceição. **Histórias de leves enganos e parencas**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antônio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARBOSA, Roberta Tibúrcio. **Conceição Evaristo e a escrevivência: narrar a potência dos pobres na literatura brasileira contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande, 2019. Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/tede/3665/2/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20-%20ROBERTA%20TIBURCIO%20BARBOSA.pdf> Acesso em: 19 fev. 2022.
- BENISTE, José. **Dicionário yorubá-português**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987a. Obras escolhidas, v. 1. p. 197-221.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987b. Obras Escolhidas. v. 1, p. 222-232.
- BERKENBROCK, Volney J. **A experiência dos orixás: um estudo sobre a experiência religiosa no Candomblé**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **Revista Fronteira Z**, São Paulo, n. 9, p. 305-319, dez. 2012. Tradução Biagio D'Angelo. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12991/9481>. Acesso em: 22 mar. 2020.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BÍBLIA SAGRADA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2013.

BRASIL, Wemystic. Você conhece a Pomba gira Rosa Negra? **We Mystic**. 2022. Disponível em: <https://www.wemystic.com.br/voce-conhece-a-pomba-gira-rosa-negra-saiba-mais-sobre-ela/#:~:text=Ela%20utiliza%20o%20nome%20Rosa,Giras%20que%20trabalham%20com%20Rosas.&text=Uma%20delas%20diz%20que%20negra,%C3%A0%20cor%20de%20sua%20pele>. Acesso em: 21 fev. 2022.

CARMO, Wilany Alves Barros do. **Oralidade e ancestralidade: uma análise de Histórias de leves enganos e parencas, de Conceição Evaristo**. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras da Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2019. Disponível em: <http://sistemas2.uespi.br:8080/bitstream/tede/184/5/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20Completa>. Acesso em: 01 set. 2020.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundante do ser**. Tese (Doutorado em Educação), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2021.

CASSIRER, Ernest. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAVACAS, Fernanda. Lueji: o nascimento de um império. *In*: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia (org.). **Portanto... Pepetela**. Luanda: Chá de Caxinde, 2002. p. 307-310.

CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano: entre intenções e gestos**. São Paulo: Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa, 1999. (Coleção Via Atlântica, 1).

CHAVES, Rita. O passado presente na literatura angolana. *In*: CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. São Paulo: Ateliê, 2005.

CHAVES, Rita; MACEDO, Tanea. Caminhos da ficção da África Portuguesa. **Oceano de Letras**. 12 fev. 2008. Disponível em: <https://nuhtaradahab.wordpress.com/2008/02/12/caminhos-da-ficcao-da-africa-portuguesa-rita-chaves-e-tania-macedo/> Acesso em: 12 abr. 2021.

CHEVALLIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infanto/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil Contemporâneo**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

CONDE, Adriana Carvalho. **De Pinocchio a Harry Potter: faces do animismo e da metamorfose nos contos de fadas**. 2006. Disponível em: <https://www2.assis.unesp.br/cilbelc/jornal/agosto06/content10.html#:~:text=De%20Pinocc>

hio%20a%20Harry%20Potter%3A%20faces%20do%20animismo%20e%20da%20metamorfose%20nos%20contos%20de%20fadas. Acesso em: 23 jan. 2024.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano? e outras interinvenções**, de Mia Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1963105/mod_resource/content/1/E%20Se%20Obama%20Fosse%20Africano_%20-%20Mia%20Couto.pdf. Acesso em: 15 ago. 2020.

CUTI, Luiz Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010

DILTHEY, Wilhelm. **Poética: la imaginación del poeta**. las três épocas de la estética moderna y su problema actual. Buenos Aires: Losada, 1961.

DUTRA, Robson Lacerda. O universo mítico das águas e suas refrações na ficção contemporânea: uma leitura de narrativas de João de Melo, Lobo Antunes e Pepetela. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 11, out./dez. 2004. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/462/453>. Acesso em: 26 mar. 2020.

DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**. O sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Martins, 2003

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Tradução Rogério Fernandes. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo: a literatura como arte da “escrivência”. [Entrevista cedida a] Leonardo Cazes. **Jornal O Globo**. 11 jul. 2016b. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/conceicao-evaristo-literatura-como-arte-daescrivencia-19682928>. Acesso em: 30 mar. 2020.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo: uma escritora popular brasileira. [Entrevista cedida a] Vagner Amaro. **Revista biblioo**. ano 8, n. 2, 27 jun. 2018a. Disponível em: <http://biblioo.info/entrevista-conceicao-evaristo/>. Acesso em: 30 mar. 2020.

EVARISTO, Conceição. Em legítima defesa (Prefácio) In: CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. Belo Horizonte: Letramento, 2018b, p. 7-9

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) da dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Diane (eds.). **Mulheres no mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 201-212. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/177337990/Conceicao-Evaristo-Genero-e-etnia-umaescrivencia-de-dupla-face>. Acesso em: 20 abr. 2019.

EVARISTO, Conceição. **Histórias de leves enganos e parencças**. Rio de Janeiro: Malê, 2016a.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25. p. 17-31, jul./dez. 2009. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365/4510>. Acesso em: 15 maio 2020.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. *In*: PEREIRA, Edmilson de Almeida (org.). **Um tigre na floresta de signos**: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza, 2010a. p.132-142.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2010b.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FLOR DO NASCIMENTO, Wanderson. Outras vozes no ensino de filosofia: o pensamento africano e afro-brasileiro. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, n. 18, p. 74-89, mai./out. 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/4524/4126>. Acesso em: 22 abr. 2021.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literaturas africanas de língua portuguesa**: mobilidades e trânsitos diaspórico. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

FONTES, Maria Helena Sansão. Pós-modernismo e pós-colonialismo: questionamentos e interpretações. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 14, n. 27, p. 37-52, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4326/4473>. Acesso em: 09 jul. 2019.

FREUD, Sigmund. Animismo, magia e a onipotência dos pensamentos. *In*: FREUD, Sigmund. **Totem e tabu e outros trabalhos** (1913-1914). Edição Standard das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. 13.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.

GARCIA, Flávio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. *In*: GARCIA, Flávio, BATALHA, Maria Cristina. (orgs.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 13-29.

GARUBA, Harry. Explorações do realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução Elisângela da Silva Tarouco. **Nonada: Letras em Revista**, Porto Alegre, v. 2, n. 19, p. 235-256, out. 2012. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/5124/512451673021.pdf>. Acesso em: 02 dez. 2018.

GARUBA, Harry. **Reflexões provisórias sobre o animismo, modernidade/colonialismo e a ordem africana do conhecimento**. Tradução Alice Botelho Peixoto. CESPUC, Belo Horizonte, n. 32, p. 123-131, jan./jun. 2018. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/17021>. Acesso em: 14 mar. 2019.

GIDDENS, Antony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: a modernidade e a dupla consciência**. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: 34, 2012.

HALBWALCHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Lobo. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? *In*: SOVIK, Liv.(org.) **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2009.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. *In*: HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. **História geral da África: I metodologia e pré-história da África**. Edição Joseph Ki- Zerbo. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/345975/mod_forum/intro/hampate_ba_tradicao%20viva.pdf. Acesso em: 16 set. 2020.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. Palavra africana. **O Correio da Unesco**, Paris, Rio de Janeiro, ano 21, n. 11, p. 16-20, nov. 1993.

HARVEY, Graham. **Animism: respecting the living world**. New York: Columbia, 2006.

HELD, Jacqueline. **O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica**. São Paulo: Summus, 1980.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

KABWASA, Nsang O’Khan. O eterno retorno. **O Correio da Unesco**, Rio de Janeiro, ano 10, n. 12, p. 12-15, dez. 1982.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução Marques Rabelo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1971.

LARANJEIRA, Pires. **Ensaio afro-literários**. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: 34, 1994.

LEITE, Fábio Rubens da Rocha. **A questão ancestral: África negra**. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2008.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: UNICAMP, 1990.

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval**. Tradução Antônio José Pinto Ribeiro. Lisboa: 70, 2010.

LIMA, Mônica. O Brasil e a África do século XIX: relações políticas e sociais. A África na cultura europeia do século XIX. *In*: JORGE, Nedilson (org.). **História da África e relações com o Brasil**. Brasília: FUNAG, 2018. p. 159-203.

LOPES, Isabel Cristina Gonçalves. **Pepetela sob o signo da criação**. (Lueji: o nascimento de um império. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Fernando Pessoa, Porto, 2007. Disponível: <https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/683/1/IsabelLopes.pdf>. Acesso em: 09 fev. 2022.

MACHADO, Adilbênia Freire. **Ancestralidade e encantamento como inspirações formativas: filosofia africana mediando a história e cultura africana e afro-brasileira**. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/16155/1/Ancestralidade%20e%20Encantamento%20como%20inspira%20a%20filosofia%20africana%20mediando%20a%20HCAA.%20Adilb%20a%20Machado%20-%20Disserta%20a%203o.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2020.

MAGRIS, Cláudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? *In*: MORETTI, Franco Moretti (org.). **A cultura do romance**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MANBY Christine; KHORSANDI, Peyvand. Sophie Oluwole: filósofa nigeriana que ajudou a colocar o pensamento iorubá no mapa. **Portal Geledés**. 06 fev. 2019. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/sophie-oluwole-filosofa-nigeriana/> Acesso em: 03 fev. 2022.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Revista Letras**, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, jun. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 12 ago. 2020.

MENDES, Ana Cláudia Duarte. **A ancestralidade no centro da narrativa, em Lueji de Pepetela**. 2011. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000171938>. Acesso em: 01 set. 2020.

MESQUITA, Fábio Henrique Novais de. **Memória e resignificação da história em Lueji, o nascimento de um império: interlocução entre tradição e memória na Angola de Pepetela**. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018. Disponível em: <https://tedebc.ufma.br/jspui/handle/tede/2375>. Acesso em: 24 mar. 2020.

MIELIETINSKI, Eleazar M. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

NDAW, Alassane. **La pensee africaine**: recherche sur les fondements de la pensée négro-africaine. Sénégal: Les Nouvelles Editions Africaines, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia**. 7. ed. Tradução Luis Lourenço. Lisboa: Lisboa, 2001.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Khoury. **Revista Projeto História**, São Paulo, v. 10, n. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 16 ago. 2020.

OLIVEIRA, David Eduardo de. **Ancestralidade na encruzilhada**. Curitiba: Popular, 2007.

OLIVEIRA, David Eduardo de. **Cosmovisão africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. Curitiba: Popular, 2006.

OLUWOLE, Sophie Bosede. **Socrates and Orunmila**: two patron saints of classical philosophy. Lagos: Ark, 2014.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. Tradução Juliana Araújo Lopes. *In*: PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre a voz e a letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EdUFF, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre a voz e a letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EdUFF, 2007.

PARADISO, Silvio Ruiz. **O sincretismo em o pagador de promessas, de Dias Gomes**. Londrina: Diálogo e interação, 2010.

PARADISO, Silvio Ruiz. Religiosidade na literatura africana: a estética do realismo animista. **Estação Literária**, Londrina, v. 13. p. 268-281, jan. 2015. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL13-Art18.pdf>. Acesso em: 09 jul. 2019.

PARADISO, Silvio Ruiz. O realismo animista e as literaturas africanas: gênese e percursos. **Interfaces**. v. 11. n.2. p. 97-112, 2020. Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/6187/4464. Acesso em: 31 jul. 2022.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007. Disponível em: <file:///C:/Users/Windows%2010/Downloads/4119Texto%20do%20artigo-13097-1-10-20080916.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2020.

PEPETELA. **Lueji**: o nascimento de um império. São Paulo: Leya, 2015.

PENNA, Fábio Rodrigo. **Viagem em transe mítico**: reencantamento da vida. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) - Centro Federal de Educação Tecnológica Celso

Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em:
http://dippg.cefetrj.br/pprer/attachments/article/81/29_F%C3%A1bio%20Rodrigo%20Penna.pdf. Acesso em: 02 mar. 2020.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Panorama da literatura afro-brasileira. *Callaloo*, v. 18, n. 4. John Hopkins University Press, 1995.

PEREIRA, Edmilson de Almeida. Territórios cruzados: relações entre cânone literário e literatura negra e/ou afro-brasileira. **Literafro**, 28 fev. 2018. Disponível em:
<http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/1035-territorioscruzados-relacoes-entre-canone-literario-e-literatura-negra-e-ou-afro-brasileira1>. Acesso em: 04 set. 2020.

PESSANHA, José Américo. História e ficção: o sono e a vigília. *In*: RIEDEL, Dirce (org.) **Narrativa: ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

PIAGET, Jean. **A formação do símbolo na criança**. Tradução Álvaro Cabral e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em:
http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 07 abr. 2020.

PONCE, Eduardo Souza; GODOY, Maria Carolina de. Ancestralidade e identidade em “Olhos d’água” de Conceição Evaristo. *In*: Colóquio de Estudos Literários, 8., 2014. Londrina. FERREIRA Cláudia C.; JACICARLA, S.; BRANDINI, Laura T.(orgs.). **Anais [...]**. Londrina: UEL, 2014. p. 163-170. Disponível em:
http://www.uel.br/eventos/estudosliterarios/pages/arquivos/Eduardo%20Ponce%20e%20Maria%20Carolina%20Godoy_Texto%20Completo.pdf. Acesso em: 18 abr. 2019.

PORTUGAL, Francisco Salinas. **Pepetela**. Enciclopédia Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa. v. 4, Lisboa / São Paulo: Verbo, 2001. v. 4.

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

ROAS, David. **Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico**. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

RODRIGUES, Luciana de Oliveira. **Conceição Evaristo: um salto sobre o abismo**. Dissertação de mestrado. Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2010.

ROONEY, Caroline. **African literature, animism and politics**. Routledge Research in Postcolonial Literatures. London: Routledge, 2000.

ROSA, Frederico Delgado. Edward Tylor e a extraordinária evolução religiosa da humanidade. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 19, p. 297-308, 2010. Disponível em:
<https://run.unl.pt/bitstream/10362/5571/1/DELGADO%20ROSA%202010.pdf>. Acesso em: 03 set. 2020.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANT'ANNA, Cristiano; SILVA, Isadora da. Pensando diferença religiosa no combate ao racismo religioso. **Revista Plura**, v.11, n. 1, p. 128-143, 2020. Disponível em: <https://revistaplura.emnuvens.com.br/plura/article/view/1726/1358>. Acesso em: 02 fev. 2022.

SANTANA, Bianca. Espelho das Iabás. A literatura de Conceição Evaristo como defesa e processo de autorreconhecimento da mulher negra. **Itaú Cultural**. 2020. Disponível em: [Escrevivência - Ocupação Conceição Evaristo \(itaucultural.org.br\)](https://www.itaucultural.org.br/ocupacao-conceicao-evaristo) . Acesso em: 28 fev. 2022.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a morte: pàde, àsèsè e o culto Egun na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 1986.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

SOUZA, Florentina da Silva. Memória e performance nas culturas afro-brasileiras. *In*: ALEXANDRE, Marcos Antônio. **Representações performáticas brasileiras: teorias, prática e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza, 2007. p. 30-39.

SOYINKA, Wole. **Myth, literature and the African world**. Cambridge: Cambridge University, 1976.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. “Meus pensamentos são todos sensações”: corpo e voz nas narrativas orais africanas. **Boitatá Revista**, Londrina, v. 1, n. 2, p. 1-10, 2006. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/30694/21663>. Acesso em: 08 set. 2020.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. 4. ed., São Paulo: Perspectiva, 2010a.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Tradução Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

TUAN, Yi-fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução Livia Oliveira. São Paulo: DIFEL, 2013.

TYLOR, Edward Burnett. **La civilisation primitive**. Paris: C. Reinwald, [1871] 1876. 2 v.

VARGAS, Débora Jael Rodrigues. **O animismo em Lueji, o nascimento de um império**. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro Universitário Ritter dos Reis, Porto Alegre: 2015. Disponível em: <https://biblioteca.uniritter.edu.br/imagens/035UNR89/0000E5/0000E546.pdf>. Acesso em: 03 set. 2020.

VAZ, Armindo dos Santos. **No princípio da Bíblia está o mito: a espiritualidade dos mitos de criação**. *Didaskalia XXXVII*, Lisboa, 2007, p. 45-73. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/8769/1/V03701-045-073.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2022.

WEBER, Max. **Interpretação racional e causalidade histórica.** Tradução Artur Morão. Covilhã: Lusosofia, 2010. (Textos clássicos de filosofia)

WHITE, Hyden. Teoria literária e escrita da história. **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 21-48, 1991. Disponível em: <https://pesquisahistoricaurca.files.wordpress.com/2013/10/teoria-literc3a1ria-e-escrita-da-hisc3b3ria-hayden-white.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2020.

WITTMANN, Tábita. **O realismo animista presente nos contos africanos:** Angola, Moçambique e Cabo Verde. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/66293>. Acesso em: 05 jan. 2020.