

ESTEFÂNIA DE FRANCIS LOPES

**Entre encruzilhadas, elos e articulações:
a interseccionalidade na representação ficcional das
quitandeiras nas literaturas angolana e brasileira**

(Versão corrigida)

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Orientador: Prof. Dr. Thiago Mio Salla

São Paulo
2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L864e

Lopes, Estefânia de Francis Entre encruzilhadas,
elös e articulações: a interseccionalidade na
representação ficcional das quitandeiras nas
literaturas angolana e brasileira / Estefânia de
Francis Lopes; orientador Thiago Mio Salla - São
Paulo, 2024.
219 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos. Área
de concentração: Estudos Comparados de Literaturas
de Língua Portuguesa.

1. Personagens femininas. 2. Literatura angolana.
3. Literatura brasileira. 4. Literatura comparada.
5. Intertextualidade. I. Salla, Thiago Mio, orient.
II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Estefânia de Francis Lopes

Entre encruzilhadas, elos e articulações: a interseccionalidade na representação ficcional das quitandeiras nas literaturas angolana e brasileira

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito à obtenção de título de Doutora em Letras.

Aprovado em 16 de dezembro de 2024.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Thiago Mio Salla

Instituição: ECA - USP

Profa. Dra. Tania Celestino de Macêdo

Instituição: FFLCH - USP

Profa. Dra. Rosane da Silva Borges

Instituição: Sem vínculo – FFLCH - USP

Prof. Dr. Mateus Berger Kuschick

Instituição: UFMS - Externo

Dedico esta tese às minhas avós Maria e Afra [*in memoriam*] que, de diferentes maneiras, me acalentaram e fizeram brotar em mim o gosto por ouvir histórias e observar o mundo com olhos atentos.

AGRADECIMENTOS

À minha dupla de três, “música, letra e dança”, Sérgio Estephan e Heitor Francis Estephan, meus alicerces, parceiros e conselheiros.

À minha família, meu pai Antonio Heitor (*in memoriam*), minha mãe Francis, irmãs Alessandra e Maria Carolina, sobrinha(o)s Gabriela, Isabela, Pedro, Lucas, Davi e cunhado Fábio, que sempre me apoiaram e torceram por mim.

Ao professor Thiago Mio Salla pela orientação em meio ao desafio de um barco já em travessia.

Às professoras Rejane Vecchia e Tania Macêdo por todo carinho e apoio, desde sempre, em momentos fundamentais. Agradeço por comporem a banca de qualificação, período crucial para a finalização da pesquisa. Em especial, professora Tania, minha orientadora no Mestrado, que prosseguiu indicando textos, caminhos e segurando a minha mão até a banca de defesa.

Aos professores também participantes da banca de defesa Rosane Borges e Mateus Berger Kuschick pelo tempo dedicado à leitura, pelas preciosas observações e contribuição de melhorias para a tese final.

Ao professor Émerson da Cruz Inácio pelo período de orientação, quando seu entusiasmo pela presente pesquisa alimentava a minha certeza quanto às escolhas, meu fraterno abraço.

À Gargarejo Cia. Teatral por cederem o texto dramaturgico da peça “Bertoleza”, em especial à atriz Luana Campos, ao dramaturgo e diretor Anderson Claudir e à cenógrafa e figurinista Daniela Oliveira, pelas informações complementares.

À amiga de adolescência, que gentilmente me auxiliou com tradução do *abstract*, além de todo o carinho e atenção, Luciana D’Ávilla.

Aos amigos Luiz França e Larissa Lisboa, professores que muito admiro.

À Helena Wakim Moreno por, mesmo que indiretamente, ter me levado à poesia de Luandino Vieira.

Aos meus amigos do curso Práticas de Leitura e Escrita Acadêmicas (PLEA), entre professores, colegas e monitorandos, pelas trocas e aprendizados.

Não poderia deixar de agradecer aos funcionários da FFLCH, da secretaria do PPGECLLP, pelo fundamental auxílio, em especial ao Lucas Toriani, e aos bibliotecários da Florestan Fernandes.

Aos professores e à equipe gestora da EMEF Imperatriz Leopoldina por toda torcida e apoio.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Não podemos retornar a uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente através de seus efeitos, isto é, quando este é trazido para dentro da linguagem e de lá embarcamos numa (interminável) viagem. Diante da "floresta de signos" (Baudelaire), nos encontramos sempre na encruzilhada, com nossas histórias e memórias ("reliquias secularizadas", como Benjamin, o colecionador, as descreve) ao mesmo tempo em que esquadrimos a constelação cheia de tensão que se estende diante de nós, buscando a linguagem, o estilo, que vai dominar o movimento e dar-lhe forma.

CHAMBERS, Iain *apud* Hall

RESUMO

LOPES, E. F. **Entre encruzilhadas, elos e articulações:** a interseccionalidade na representação ficcional das quitandeiras nas literaturas angolana e brasileira. 2024. 218f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2024.

As quitandeiras, personagens do plano real, comercializam produtos diversos, em seus tabuleiros, transitando por ruas ou em mercados livres de diferentes cidades. Essas trabalhadoras foram registradas por cronistas e viajantes que passaram pelas antigas colônias angolana e brasileira, entre os séculos XVII e XIX, bem como, permaneceram retratadas de forma ficcional nessas literaturas até a atualidade. Partindo desses elementos, temos como objetivo instigar o reconhecimento do passado histórico das quitandeiras e apreender de que maneira elas se encontram representadas em obras pré-selecionadas, nas quais predominam as heranças coloniais no presente das narrativas, tais como nos contos angolanos “Nga Fefa Kajunvunda” (1977) de Boaventura Cardoso e “De como Nga Palassa dia Mbaxi, kitandeira do Xá-Mavu e devota conhecida desde Sant’ana até à Senhora da Muxima renegou todos seus santos e orações” (1977) de Jofre Rocha; nos poemas angolanos “Quitandeira” (1961) de Agostinho Neto e “Canção para Luanda” (1957-1958) de Luandino Vieira; nos romances brasileiros *O cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo e *A casa da água* (1969) de Antonio Olinto; nas letras das canções angolanas, “Makezu” (1961) de Ruy Mingas e “Velha Chica” (1980) de Waldemar Bastos, como também das brasileiras, “A preta do Acarajé” e “O que é que a baiana tem?” de Dorival Caymmi, ambas de 1939. Nosso recorte pautou-se por textos em que as quitandeiras têm papel central e nos quais predomina o percurso dessas personagens na luta diária pela sobrevivência, por meio da força do trabalho, levando em conta o fato de que tais figuras, muitas vezes, conquistaram independência econômica graças a seu ofício. Dessa maneira, temos como objetivo final fomentar reflexões a respeito da valorização e da autossuficiência dessas mulheres negras trabalhadoras, na perspectiva interseccional de gênero, raça e classe, com base em análises literárias, condizentes com os estudos comparados, considerando as especificidades de produção de cada país do lado de lá e de cá do Atlântico.

Palavras-chave: Quitandeiras; Literatura comparada; Interseccionalidade; Representação ficcional.

ABSTRACT

LOPES, E. F. Between crossroads, connections and articulations: intersectionality in the fictional representation of greengrocers in Angolan and Brazilian literature. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2024.

The greengrocers, real-life characters, sell various products, on their trays, transiting through streets or in free markets in different cities. These workers were recorded by chroniclers and travelers who passed through the former Angolan and Brazilian colonies, between the 17th and 19th centuries, and remain fictionally portrayed in these literatures until this day. Based on these elements, we aim to instigate the recognition of the historical past of the greengrocers and to understand how they are represented in pre-selected works, in which colonial heritages predominate, such as in the Angolan short stories "Nga Fefa Kajunvunda" (1977), by Boaventura Cardoso, and "De como Nga Palassa dia Mbaxi, kitandeira do Xá-Mavu e devota conhecida desde Sant'ana até à Senhora da Muxima renegou todos seus santos e orações" (1977), by Jofre Rocha; in the Angolan poems "Quitandeira" (1961), by Agostinho Neto, and "Canção para Luanda" (1957-1958), by Luandino Vieira; in the Brazilian novels *O cortiço* (1890), by Aluísio Azevedo, and *A casa da água* (1969), by Antonio Olinto; in the lyrics of the Angolan songs, "Makezu" (1961), by Ruy Mingas, and "Velha Chica" (1980), by Waldemar Bastos, as well as the Brazilian songs, "A preta do Acarajé" and "O que é que a baiana tem?", by Dorival Caymmi, both from 1939. Our focus was based on texts in which the greengrocers and their daily struggle for survival through the power of work, play a central role, taking into account the fact that these figures often achieved economic independence thanks to their occupation. In this way, our final objective is to foster reflections on the valorization and self-sufficiency of these black working women, from the intersectional perspective of gender, race and class, based on literary analyses, consistent with comparative studies, considering the specificities of production of each country on both sides of the Atlantic.

KEYWORDS: Greengrocers; Comparative literature; Intersectionality; Fictional representation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 11
1. NGA FEFA KAJINVUNDA E NGA PALASSA DIÁ MBAXI, QUITANDEIRAS DO MERCADO XAMAVO: ENTRE A CONFUSÃO E O LAMENTO, O PREDOMÍNIO DO TRÁGICO	p. 38
1.1. Contextualização sobre a publicação das obras e a produção literária angolana.....	p. 38
1.2. Análise literária comparada: As personagens e os espaços por elas percorridos e vivenciados	p. 48
1.2.1. Tensões sociais do período colonial angolano quanto ao gênero	p. 68
2. AS QUITANDEIRAS TÊM VOZ, GESTOS E AÇÕES, SENDO SUJEITOS DE SUAS TRAJETÓRIAS NAS NARRATIVAS POÉTICAS E CACIONAIS	p. 76
2.1. As quitandeiras nas narrativas poéticas de Agostinho Neto e Luandino Vieira	p. 77
2.2. As narrativas literárias nas canções “A preta do acarajé”, de Dorival Caymmi e “Velha Chica”, de Waldemar Bastos	p. 95
2.2.1. Do lado de cá do Atlântico	p. 100
2.2.2. Do lado de lá do Atlântico	p. 111
2.3. O pano da Costa e os balangandãs das quitandeiras na poesia cantada de Ruy Mingas e Dorival Caymmi	p. 119
2.3.1. “Makezu”: As cores dos panos da Vó Ximinha	p. 119
2.3.2. “O que é que a baiana tem?” – Os balangandãs	p. 125
3. BERTOLEZA E CATARINA: DIFERENTES TRAJETÓRIAS ENTRE A MORTE COMO RECUSA DO CATIVEIRO E O PERCURSO DE RETORNO À ÁFRICA .	p. 133
3.1. Rumores do passado no presente	p. 135
3.2. “Que fez e faz história, segurando esse país no braço” – desde os escravizados	p. 139
3.2.1. O cortiço como espaço de convívio e de exclusão	p. 145
3.2.2. “E o vingador é lento, mas muito bem-intencionado” - sobretudo diante do gênero feminino	p. 151
3.2.3. “Meu coração é a liberdade”: A morte como recusa de retorno ao cativeiro	p. 157
3.3. Catarina/Ainá: no percurso da volta, o encontro consigo mesma.....	p. 164

3.3.1. As viagens, as embarcações, o mar e a integridade readquirida.....	p. 178
3.4. “Gestos largos ou miúdos de resistência” das personagens do cotidiano urbano	p. 186
3.5. Na continuidade do tempo: À procura da valorização sem cair nas armadilhas da tipificação – o musical <i>Bertoleza</i>	p. 188
Considerações finais: Memórias, sons, cores e (dis)sabores do lado de lá e de cá do Atlântico	p. 203
Bibliografia	p. 207

INTRODUÇÃO

Ao iniciar uma pesquisa, partimos de um recorte previamente estabelecido, porém, com diversas possibilidades de abordagem que vão se delineando de acordo com o avanço e com o aprofundamento das leituras literárias, críticas e teóricas, como também, a partir do compartilhamento das análises em encontros e na produção de artigos. O tema central da presente tese surgiu ainda ao término da escrita da dissertação de mestrado (2016), em que ao analisar o conto “Nga Fefa Kajinvunda” (1982, p. 23-26), de Boaventura Cardoso, somado às leituras crítico-teóricas sobre as quitandeiras e o conto angolano (Afonso, 2004; Chaves, 2009; Macêdo, 2008; Santilli, 2007; Secco, 2003), percebemos, ainda que intuitivamente, algumas semelhanças com a representação das quitandeiras na produção cultural brasileira, como nas canções de Dorival Caymmi e em telas de Carybé.

Partimos, então, de algo preliminar, as personagens femininas configuradas pelo ofício de quitandeiras no imaginário artístico do lado de lá e de cá do Atlântico. A seguir, na busca por personagens literárias, a primeira hipótese levantada foi se essas personagens, mulheres negras trabalhadoras, eram comumente representadas por estereótipos de subalternidade, abnegação e/ou sedução, imagens essas fartamente veiculadas em telenovelas, no cinema e na publicidade (Borges, 2012). No decorrer da investigação, sentimos a necessidade de selecionar um *corpus* delimitado pelos seguintes aspectos, que consideramos de nosso interesse de aprofundamento: narrativas em que as quitandeiras têm papel de destaque; enfoque sobre o percurso dessas personagens na luta diária pela sobrevivência; seu ofício como elemento central.

Reiteramos acreditar que a delimitação do *corpus* é fundamental para um bom andamento e aprofundamento das análises literárias. Dessa forma, optamos por não abarcar uma vasta produção, mas sim, ater-se a determinados textos, que, ao mesmo tempo, oferecessem uma diversificação da representação ficcional das personagens anônimas do cotidiano, bem como possibilitassem uma reflexão de valorização, de autossuficiência e de reconhecimento do passado histórico dessas mulheres negras trabalhadoras a partir do ofício como quitandeiras.

Assim, foi necessário elidir de romances de relevante destaque em nossa produção literária, como *Um defeito de cor* (2006)¹ de Ana Maria Gonçalves, pelo seu caráter de abrangência histórica, em que a ilustre personagem Kehinde, inspirada em Luísa Mahin, exerce o seu ofício como “vendedora de comida” ou o seu “canto de quituteira” em breve passagem

¹GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2006.

do oitavo capítulo, dentro do todo de suas mais de 500 páginas. Mas, vale destacar que o premiado romance teve como inspiração inicial, segundo depoimento da autora em entrevistas, o romance *A casa da água* (1969)², de Antonio Olinto, selecionado para o nosso *corpus*. No romance do escritor mineiro, há uma tríade feminina que corrobora a análise quanto à representação das personagens que lutam pela sobrevivência diária por meio da venda de mercadorias: Catarina, a mais velha, que tem o desejo de voltar para Abeokutá, na Nigéria, com a sua família; sua filha Epifânia, que a auxilia nas vendas nos mercados e Mariana, neta e personagem principal do livro. Porém, vale referir que nosso enfoque é a personagem Catarina, que ao realizar o anseio de retornar à sua terra natal, no continente africano, junto com sua filha e netos, refaz o percurso, ao contrário de sua chegada como escravizada, no presente da narrativa, agora como liberta, partindo do interior de Minas Gerais, passando pelo Rio de Janeiro, permanecendo um período na Bahia até chegar a Abeokutá, um itinerário revelador de regiões brasileiras percorridas, inicialmente, por escravizados e, após a abolição, por libertos, em busca de novas formas de subsistência (Silva, 2003).

O mesmo critério de delimitação ocorreu com o romance *Mandingas da mulata velha na cidade nova* (2009)³, que apresenta Tia Ciata, outra ilustre figura histórica, ficcionalizada por Nei Lopes, como Honorata ou tia Amina, pelo enfoque da narrativa debruçar-se sobre relevantes momentos históricos do samba, da cidade do Rio de Janeiro e suas transformações espaciais, em que o ofício de quitandeira, embora mencionado, não é central para o percurso da personagem no romance. No entanto, selecionamos *O cortiço* (1890)⁴, de Aluísio Azevedo, em que a narrativa, ambientada no Brasil do segundo Império, revela os problemas de uma sociedade de herança colonial, que insistia em manter o regime escravocrata, mesmo ocorrendo movimentos abolicionistas. Dentre uma gama de personagens populares em convívio com os imigrantes, a quitandeira Bertoleza desempenha um papel central para a narrativa naturalista, juntamente com o português João Romão, o que se verifica na própria estrutura do livro, ao abrirem e encerrarem o romance. Bertoleza, na condição de escrava de ganho, tem por um lado a expectativa de conquistar a liberdade com a venda de produtos da sua quitanda, por outro, continua sob uma condição de exploração, quer pelo jornal que pagava ao seu “dono” ou, depois, por João Romão, ao lado de quem passa a representar “o papel tríplice de caixeiro, de

²O romance, publicado em 1969, é o primeiro tomo da trilogia *Alma da África*, composto também por *O rei do Keto* (1980) e *Trono de vidro* (1987). Usaremos na tese a 4ª edição: OLINTO, Antonio. *A casa da água*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1988.

³LOPES, Nei. *Mandingas da mulata velha na cidade nova*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

⁴Utilizaremos a 6ª edição: AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Editora Ática, 1978.

criada e de amante” (Azevedo, 1978, p. 14). Outro aspecto relevante que destacamos na obra, é o racismo estrutural e sexista revelado na distinção entre as personagens femininas, Bertoleza, Rita Baiana e Zulmira, sob imagens de controle (Collins, 2019) e como exemplificações do ditado racista, denunciado por Lélia Gonzalez: “Preta pra cozinhar, mulata pra fornicar e branca pra casar” (2020, p. 59).

Nem mesmo na ficção do escritor baiano Jorge Amado localizamos o enfoque ou o destaque correspondente a nossa delimitação. Conquanto, encontramos nas composições do seu conterrâneo Dorival Caymmi, sintetizado nas canções “A preta do acarajé” (1939) e “O que que a baiana tem?” (1939), na primeira, a ambientação espacial e sonora da quitandeira que, ao mercar pelas ruas, atrai os fregueses pelo seu pregão, e, na segunda, a caracterização pela vestimenta das *baianas*, outra denominação para as quitandeiras, que no século XIX, com a alta migração para o Rio de Janeiro de “mulheres vindas da Bahia, vestidas com roupas e turbantes brancos e enfeitadas com balangandãs [...] ganharam esse nome genérico” (Pantoja, 2008, p. 2).

Na literatura angolana, há diversas representações das quitandeiras, tanto na prosa quanto na poesia, inclusive na produção lírica de Agostinho Neto, da qual, selecionamos o poema “Quitandeira” (1961), entre tantos outros, por acreditarmos condensar elementos formais e contextuais para nossa proposta de análise, presente na coletânea intitulada *Sagrada Esperança* (1974)⁵. Assim, elidimos, por exemplo, dos poemas “Colar de missangas” (1959) de Aires de Almeida Santos e “Era no tempo dos tamarindos” (1962) de Ernesto Lara Filho; na prosa de Pepetela em *O cão e os caluandas* (1985), há referência às *kitandeiras*, mas não como personagem central, ou ainda, o conto “Bebiana” presente em *A cidade e a infância* (1960), de Luandino Vieira, do qual selecionamos a produção lírica “Canção para Luanda” (1957-58)⁶ por percebermos no poema um maior destaque ao ofício das quitandeiras ali representadas. Mantivemos o conto “Nga Fefa Kajinvunda” (1977), de Boaventura Cardoso⁷ e incluímos “De como Nga Palassa dia Mbaxi, kitandeira do Xá-Mavu e devota conhecida desde Sant’ana até à

⁵Referência bibliográfica utilizada na tese: NETO, Agostinho. *Sagrada esperança*. São Paulo: Editora Ática, 1985 (Coleção de Autores Africanos, 24).

⁶VIEIRA, Luandino. “Canção para Luanda”. In. *Antologias de Poesia da Casa de Estudantes do Império 1951-1963: Antologias de Poesia — Angola e S. Tomé e Príncipe — Volume I. União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA)*, 2014, p. 215-217. Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/19863>. Acesso em 23 set. 2023.

⁷A primeira edição da coletânea é de 1977, pelas Edições 70, tendo sua quarta edição publicada pela União dos Escritores Angolanos (UEA) em 1988. No Brasil, há uma publicação de 1982, da Editora Ática, na coleção Autores Africanos, edição que usaremos como referência nas análises.

Senhora da Muxima renegou todos seus santos e orações” (1977), de Jofre Rocha⁸, narrativas que mantêm aproximações, – como o espaço do mercado Xamavo, o peixe, como produto comercializado pelas personagens e a ambientação agitada e colaborativa entre os personagens populares, – e distanciamentos na forma de abordagem e de elaboração.

De modo análogo, inserimos duas canções angolanas, sendo uma delas originária do poema “Makezu” (1961), de Viriato da Cruz, adaptado pelo compositor e cantor angolano Ruy Mingas em 1974⁹, na qual, os versos musicados apresentam o pregão da quitandeira, anunciando em quimbundo: “Kuakié! [- amanheceu!] makezu [noz de cola]”, e acabam por denunciar o desinteresse pela noz de cola por parte dos trabalhadores angolanos, pois o seu pregão, segundo o eu lírico, “já não tem a cor berrante que tinha nos outros anos”. E a canção “Velha Chica” (1980) de Waldemar Bastos, também gravada por Martinho da Vila (1981), em que a quitandeira, igualmente vendedora de noz de cola e gengibre, ao ser questionada pelos miúdos [crianças] sobre os infortúnios sofridos pelos angolanos, responde com o cuidado que o período de repressão colonial exigia: “– Xê, menino, não fala política”.

Vale acrescentar que, ainda que a autoria das obras seja masculina, em alguns casos, de homens brancos, como Aluísio Azevedo, Luandino Vieira e Antonio Olinto, mas, na sua maioria, de homens negros, como Dorival Caymmi, Agostinho Neto, Boaventura Cardoso, Jofre Rocha, Ruy Mingas e Waldemar Bastos, consideramos relevantes essas perspectivas para melhor refletirmos sobre a representatividade, o falar *sobre* e não *por* alguém, e questionarmos, durante as análises, como esses autores criaram suas personagens: se reforçando um viés colonizador e de não pertencimento das mulheres negras na “partilha do comum”, conforme Rancière (2009) ou alargando o campo de representação como uma possibilidade de pertencimento ao mundo.

De acordo com Catarina Martins (2011), “o cânone da literatura africana é constituído maioritariamente por homens, o que significa que a representação dominante da mulher africana é uma construção masculina” (p. 1), o que muito aproxima-se da literatura brasileira, na qual, por um longo período, houve o predomínio de autoria masculina, sobretudo de homens brancos, sudestinos, heteronormativos definindo o comum (Borges, 2020)¹⁰. Na literatura angolana, publicada no pós-independência, como no caso das obras selecionadas para a pesquisa, percebemos a representação da “Mulher como corporização simbólica da Nação” (Martins,

⁸ ROCHA, Jofre. *Estórias do musseque*. São Paulo: Editora Ática, 1980 (Coleção de Autores Africanos, 5).

⁹ Ruy Mingas lançou “Makezu” no álbum *Temas angolanos*, de 1974, e depois regravou no CD *Memória*, 2011.

¹⁰ Curso “Representações, imaginário e imagens de mulheres negras”. 4 encontros realizados entre 2 a 23 maio 2020, no formato remoto pelo Centro Cultural b_arco.

2011, p. 1), o que, inicialmente, indica um enfoque de reconhecimento. No entanto, não podemos prescindir de que a idealização da mulher negra como uma mulher forte, que tudo suporta, muitas vezes, na tentativa de valorização, acaba por sobrecarregar ainda mais aquelas que têm diversos obstáculos a superar na intersecção de gênero, raça e classe, conforme a reflexão de pensadoras negras feministas, base teórica de nossa pesquisa, contrastante e somatória com os autores do *corpus* ficcional.

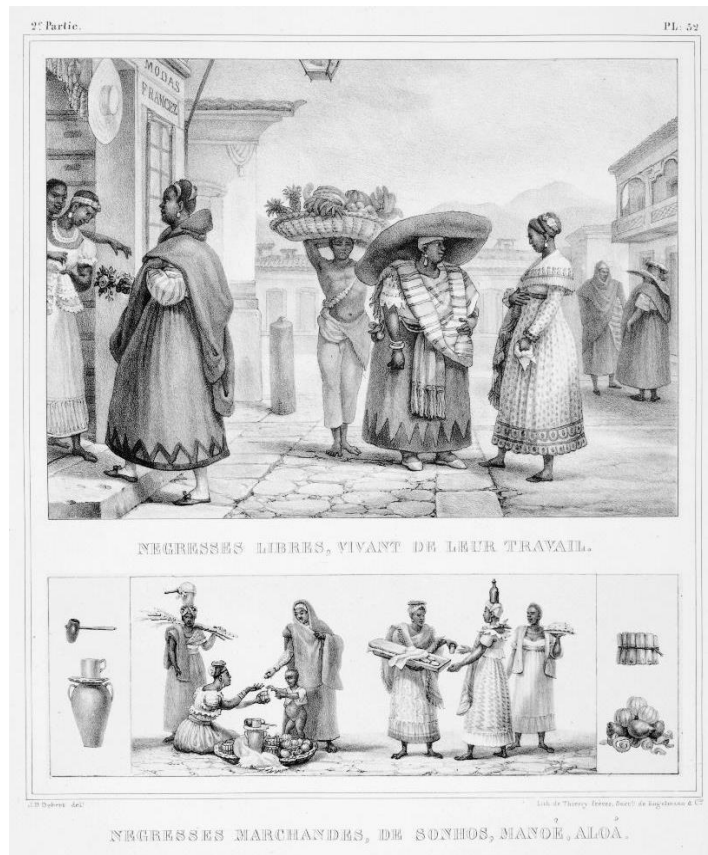
Desse modo, em nosso papel como leitora-crítica-pesquisadora acreditamos que “o horizonte de expectativas intervém na leitura de uma obra e é por ela alterado no tempo, em um movimento constante de ação e reação” (Santilli, 2007, p. 66). Assim, pela nossa perspectiva do presente “objetivou-se realizar um exercício de comparação, reduzido ao número mais restrito de obras que essa natureza de trabalho requer”, portanto, a um número circunscrito de narrativas previamente selecionadas, mediante o “desafio de serem cotejadas na medida em que seus índices de analogia davam relevo a outros, de diferença [e de aproximações], adequados a tratar do tema proposto” (Santilli, 2007, p. 65).

Contextualização e apresentação dos capítulos

*E se a baiana escondeu no
tabuleiro
O xadrez de estrelas de Vieira
E vai pondo em cada acarajé
A pimenta da fé
E o discurso engenhoso no tempero?
(Luiz Tatit/José Miguel Wisnik)*

Desde o século XVII, nas telas de Franz Post (1612-1680) em suas paisagens angolanas e brasileiras, e com maior frequência entre os séculos XVIII e XIX, os viajantes estrangeiros ao retratarem a vida cotidiana da colonização e do Império português no Brasil, como Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e Henry Chamberlain (1796-1844), registraram em desenhos e textos a presença de mulheres negras que comercializavam produtos diversos transportados e acomodados sobre cestarias pelas ruas de São Paulo, Rio de Janeiro ou Salvador, como verificamos abaixo em duas litografias de Debret (Figura 1) e na aquarela de Chamberlain (Figura 2):

Figura 1 – DEBRET, Jean-Baptiste. *Negresses libres, vivant de leur travail. Negresses marchandes, de sonhos, manóé, aloá*, 1835. Litografia pb.; dimensões originais: 28,2x 23,0 cm em f. 54,6 x 36,0 cm.



Fonte: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/3757/1/006245-2_IMAGEM_075.jpg
Acesso em: 16 out. 2024.

Figura 2 – CHAMBERLAIN, Henry. *Quitandeiras da Lapa*, 1819-1820. Aquarela, 15x22 cm – Acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo, Brasil.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henry_Chamberlain_-_Quitandeiras_da_Lapa.jpg
Acesso em: 16 out. 2024.

Em São Paulo, Saint-Hilaire registrou a presença dessas mulheres que traziam “mercadorias sobre a cabeça” ou se mantinham “acoradas na rua, que, por conta de tal comércio tomou o nome de *rua da Quitanda*” (s/d, p. 181, grifo do autor. Figura 3), bem como, os registros fotográficos do brasileiro Marc Ferrez (1843-1923) no Rio de Janeiro do século XX (Figura 4). Prática comum, no mesmo período, na cidade de Luanda, “à sombra do grande tráfico atlântico de escravos [...], o pequeno comércio de gêneros alimentícios [e de utensílios diversos] abastecia cidades litorâneas, portos e até mesmo os navios negreiros” (Pantoja, 2008, p. 1).

Figura 3 – Foto da placa da rua da Quitanda, São Paulo, fev. 2018.



Fonte: Foto de autoria própria.

Figura 4 – FERREZ, Marc. Vendedora ambulante, 1875. Cópia fotográfica de gelatina e prata, 17,8 x 24,3 cm. Coleção Brício de Abreu.



Fonte: https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1450895/icon1450895.jpg
Acesso em: 16 out. 2024.

Essas mulheres que chamaram a atenção de viajantes, pintores e fotógrafos eram comuns nas sociedades centro-ocidentais africanas, em que “a responsabilidade pela subsistência e o comércio de gêneros de primeira necessidade foram, desde os mais remotos tempos, encargos femininos” (Schumacher; Brazil, 2007, p. 61). Cronistas que passaram por aquela região também registraram a existência de feiras e mercados, como também a presença das quitandeiras, figuras que, segundo Pantoja, povoaram entre os séculos XVII e XIX, as ruas de Luanda, por exemplo,

A aparente confusão daquele agitado comércio urbano escondia uma atividade bastante organizada. As quitandeiras se dividiam conforme suas especialidades: havia mulheres que só vendiam peixe, outras que ofereciam apenas comidas prontas e as que se dedicavam aos chamados “produtos da terra”, como amuletos, pemba (argila branca usada em rituais religiosos), liamba (cânhamo) e macânha (tabaco). As peixeiras formavam uma espécie de cooperativa com profundos laços de solidariedade e conseguiam prestar auxílio às colegas menos afortunadas. (Pantoja, 2008, p. 1)

Nos contos angolanos de Boaventura Cardoso e Jofre Rocha, selecionados para a pesquisa, verificamos essa rede de organização e camaradagem entre as quitandeiras do Mercado Xamavo, conforme detalharemos adiante na análise. Quanto às especialidades comercializadas, as personagens principais dos contos, Nga Fefa Kajinvunda e Nga Palassa diá Mbaxi, são peixeiras; igualmente à quitandeira Rosa, da poesia de Luandino Vieira, enquanto Maria comercializa maboques, fruta originária de Angola; a quitandeira da lírica de Agostinho Neto vende laranjas. Na canção de Caymmi é revelado no título o produto comercializado pelas ruas, transportado em tabuleiro: “A preta do acarajé”, como na canção “Makezu” (noz de cola em quimbundo), de Ruy Mingas, um dos produtos em comum com a “Velha Chica”, da composição de Waldemar Bastos, que vende tanto noz de cola quanto gengibre. Catarina, do romance de Antonio Olinto, merca sobre caixotes nos mercados por onde passa (Rio de Janeiro, Bahia e Lagos) produtos alimentícios diversos, tais como farinha, peixes, e frutos, também com finalidades ritualísticas, como o obi (outra denominação para noz de cola) e o orobô (relacionado a Xangô). Bertoleza, dentre as quitandeiras do *corpus*, é a única que possui a sua própria quitanda, onde comercializa sardinhas.

As ruas e os mercados são os membros essenciais do corpo-cidade para a comercialização de variados produtos. Esses locais comportam o corpo da mulher negra trabalhadora, sendo este transformado, desde a ascensão das colonizações em terras africanas e americanas, em corpo-capital, corpo para o trabalho, ou ainda, corpo objetificado e

transformado em mercadoria (Mbembe, 2018; 2021), como veremos na poesia de Luandino Vieira, no corpo-cubata de Mana Zefa, ao abrigar aqueles que tiverem dinheiro para pagar. Ao refletir sobre as fabulações, as curiosidades e as fantasmagorias do Ocidente sobre o negro, Mbembe expõe o quanto “produzi-lo é gerar um vínculo social de sujeição e um *corpo de extração*, isto é, um corpo inteiramente exposto à vontade de um senhor e do qual nos esforçamos para obter o máximo de rendimento” (Mbembe, grifo do autor, 2021, p. 42).

De acordo com Mbembe, dentro desse “princípio racial” durante o “comércio negreiro” e depois com as colônias, “entre os séculos XIV e XIX, o horizonte espacial da Europa alargou-se consideravelmente. O Atlântico foi-se tornando o epicentro de uma nova concatenação de mundos, o lugar de onde emergiu uma nova consciência planetária” (Mbembe, 2021, p. 32 e 33). Como parte desse comércio transatlântico, “os povos de origem africana estavam no centro dessas novas dinâmicas” (Mbembe, 2021, p. 34), resultando “num intenso tráfego de religiões, línguas, tecnologias e culturas” (Mbembe, 2021, p. 35), como observado nas africanas transportadas para as Américas que levaram/trouxeram consigo lembranças e referências culturais. Entre o grande contingente de escravizados trazidos para o Brasil encontravam-se Congos, Angolas, Benguelas, Caçanjes e Minas, que, com sua riqueza cultural, penetraram com suas tradições de norte ao sul e do nordeste ao sudeste do país. Desse modo,

Influenciaram determinantemente a fé, o falar, o andar, o vestir, o comer, o festejar, assim como trouxeram sons, cores e sabores que moldaram a maneira de ser do Brasil. [...] Foram elas, as quitandeiras, tanto daqui como de Luanda, Angola, que imprimiram um jeito especial de fazer negócio caminhando, ou de montar um tabuleiro em cada esquina e vender toda sorte de produtos. Foram elas as ganhadeiras que, durante séculos, dominaram o comércio ambulante em diversas cidades dos dois continentes. (Schumacher; Brazil, 2007, p.16)

Nesse contexto, nossa pesquisa tem como elemento central as personagens ficcionais femininas e busca compreender a representação artístico-literária das quitandeiras, angolanas e brasileiras, a partir da literatura e de letras da canção popular. Por conseguinte, visamos a uma elaboração de cenários que possibilite o despertar do pensamento crítico ao questionar verdades vigentes, de inferiorização ou de sub-representação, quanto à formação de identidades e quanto à marginalização de determinados segmentos sociais, a partir de uma leitura de valorização dessas mulheres trabalhadoras, no que tange ao imaginário relativo a essas personagens enquanto criação estética, transitando entre o contexto histórico-social e a narrativa ficcional.

Assim, dentre os elementos estruturais de uma narrativa, seja ela em prosa ou em versos,

daremos destaque às personagens, “seres puramente intencionais” (Rosenfeld, 2000, p. 35) construídas pela linguagem, constituídas por palavras e pela mobilização de recursos, sendo esses selecionados pelos autores, de caráter físico, comportamental, da sua relação com o espaço e mediante determinadas situações (Rosenfeld, 2000). Acreditamos que a partir do ponto de vista de cada autor, “através de um crivo de um olhar, de uma atenção” (Foucault, 1995, p. 9 e 10) é que emergem as semelhanças e as diferenças por meio da elaboração da linguagem, em uma análise comparativa. Sendo assim, “a representação pela linguagem é, portanto, essencial aos processos pelos quais os significados são produzidos” (Hall, 2016, p. 18) e as subjetividades interpretadas e analisadas.

Enquanto intencionalidade, criação e imaginação, mediante os “modos de organização da narrativa” (Zéraffa, 2010, p. 32), ao considerarmos a personagem uma “composição de possibilidades” (Brait, 2000) dentro da criação literária, nos voltamos para a elaboração de “um mundo ficcional que *espelha e aponta* para uma realidade exterior ao texto” (Brait, 2000, grifo nosso, p. 27), assim como, para “atuação e participação da personagem num espaço caracterizado e localizado social e culturalmente” (Brait, 2000, p. 27).

Os espaços transitados pelas personagens aqui abordadas são, sobretudo, as ruas e os mercados, nos contos africanos, bem como nas canções angolanas e brasileiras, incluindo também a quitanda de Bertoleza, adicionando a travessia do Atlântico e a relação com as águas (mar e rio) da personagem Catarina, no seu percurso de retorno ao continente africano, após 50 anos vividos no Brasil. De acordo com Osman Lins, “a narrativa é um objeto compacto e inextrincável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros” (Lins, 1976, p. 63), nesse sentido, é necessário separarmos determinados aspectos para um melhor aprofundamento e compreensão do todo, como personagem, ação, tempo e espaço, atentando-se para “que função desempenham, qual a sua importância e como os introduz o narrador” (Lins, 1976, p. 64). É justamente essa função exercida pelas personagens e a “sua situação em face dos demais elementos” (Candido, 2000, p. 75) que nos dará a medida do “critério estético de organização interna” (Candido, 2000, p. 77) estruturado pelo “trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis” (Candido, 2000, p. 74), quanto à observação da elaboração estética-literária.

Em nosso escopo se sobressai o cotidiano das quitandeiras, mulheres negras anônimas na vida social urbana, mas que, na representação ficcional, entre opressões, ações individuais e/ou coletivas de resistência, têm nome, voz e agenciamento. Para essa abordagem, portanto, nos norteamos pelo conceito de interseccionalidade, tencionando, desse modo, refletir sobre as

múltiplas formas de opressão e de dominação que são articuladas desde a colonização, tanto no Brasil como em Angola, e que naturalizaram hierarquias sociais. Podemos dizer que a interseccionalidade, inicialmente, foi uma importante ferramenta para que as mulheres negras pudessem organizar-se frente às demandas que não eram atendidas pelo feminismo eurocêntrico, para, a seguir, ser transformada em teoria-metodológica, encontrada em reflexões de feministas negras como, Angela Davis (1981), Lélia Gonzalez (1988) e Patrícia Hill Collins (1990), sendo o termo cunhado por Kimberlé Crenshaw, em 1989. Assim, mais do que uma soma de formas de opressão, o enfoque interseccional visa ao entrecruzamento dos diferentes mecanismos de poder, que Crenshaw denomina como *encruzilhadas*, aos quais compreendemos em Collins, como *elos*, e em Gonzalez, como *articulações*. Ao discutir o conceito, Carla Akotirene (2019) destaca que, por meio de uma

Sensibilidade analítica – a interseccionalidade impede reducionismos da política de identidade – elucida as articulações das estruturas modernas coloniais que tornam a identidade vulnerável, investigando contextos de colisões e fluxos entre estruturas, frequências e tipos de discriminações interseccionais. (2019, p. 59)

Ao selecionarmos pensadoras feministas negras brasileiras e estadunidenses como embasamento teórico, demarcamos um posicionamento crítico na direção de referenciais teóricos necessários para se refletir sobre o papel e a contribuição da mulher negra, em geral suprimidos, como agentes de conhecimento, bem como, na intenção dialógica de referenciais transnacionais, considerando suas semelhanças e particularidades, isto é, nossas “diferenças em comum”, conforme Collins:

[...] Em algumas dimensões, o feminismo negro estadunidense se assemelha ao das mulheres que vivem nas sociedades diaspóricas negras ou se originaram delas, enquanto em outras dimensões continua a ser distintamente estadunidense. Coletivamente, essas áreas de preocupação comum vinculam os feminismos das afrodescendentes em um contexto transnacional mais amplo. Elas também fornecem um ponto de partida útil para examinarmos as diferenças comuns que caracterizam o movimento intercontinental de conscientização das mulheres negras, em resposta às opressões interseccionais organizadas de diferentes maneiras por meio de uma matriz global de dominação. (Collins, 2019, p. 384 e 385)

Entre as contribuições de forma e conteúdo do conceito de interseccionalidade, segundo

Léa Tosold (2019)¹¹, destacamos, para a nossa pesquisa, as *experiências vividas*, ou seja, o voltar-se para o cotidiano, para aquilo que é aparentemente desimportante, para a discussão dos afetos e das ações individuais e/ou coletivas, na forma como as quitandeiras, personagens de origem popular, são representadas na elaboração literária, e, assim, refletir sobre as formas de opressão. Como também, a relevância de uma política em 1ª pessoa, para compreendermos a interseccionalidade como um processo criativo e propositivo, na direção de uma transformação social, e não apenas reativo. O que muito vem a propósito de personagens como as quitandeiras, tanto pelo seu ofício de mercar pelas ruas, revelando o cotidiano das cidades, quanto por uma identidade pessoal que reflete um coletivo.

A nossa hipótese incide sobre o quanto essas personagens populares femininas forjaram identidades culturais por meio do seu ofício em países que, como Angola e Brasil, passaram por um período de colonização e por processos de emancipação mais tardios. Na força do trabalho e na luta diária pela sobrevivência, essas personagens reais, no período da escravidão no Brasil, muitas vezes, “representaram a única ou a mais importante fonte de renda das famílias de pequenos produtores” (Schumacher; Brazil, 2007, p. 62), ou ainda, conseguiram juntar uma determinada quantia para comprar a própria alforria, de filhos, marido e/ou conhecidos. No entanto, as vendedeiras libertas ou livres têm presença mais numerosa no comércio urbano e “experimentavam uma situação diferente daquela das escravizadas, pois não sofriam interferências em seus negócios e os resultados dos produtos comercializados eram unicamente seus” (Schumacher; Brazil, 2007, p. 62), conforme verificaremos nas trajetórias das personagens Bertoleza e Catarina.

Enquanto em África, compreendendo o mesmo período, entre os séculos XVIII e XIX, “assim como em Lisboa, as mulheres africanas ajudaram a estruturar e reorganizar sociedades que entre si articulavam estratégias de resistência” e a partir da instalação de seus negócios mantiveram “redes de comunicação entre os três continentes”, segundo Schumacher e Brazil (2007, p. 62). Em Luanda, por meio de variadas atividades econômicas, as mulheres foram “agentes ativos no comércio local e de longa distância. Elas souberam usar as oportunidades geradas pelo cotidiano de uma cidade portuária, investindo em atividades comerciais que estavam direta ou indiretamente conectados com o mundo atlântico” (Oliveira, 2016, p. 134).

A partir dessa perspectiva, nossa pesquisa visa analisar a representação ficcional das quitandeiras no universo da força do trabalho e de como foram, por vezes, associadas à construção das identidades culturais-nacionais angolana e brasileira, respectivamente. Nossa

¹¹ I Congresso de Estudos de Interseccionalidades das Ciências Sociais da USP, junho de 2019, na FFLCH/USP.

perspectiva formula-se a partir de Hall (2006), Gilroy (2012) e Moorman (2023), cientes da complexidade de conceitos como identidade, nacionalismos e cultura, delimitamos nossa abordagem considerando como “*identidades culturais* – aqueles aspectos de nossas identidades que surgem do nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (Hall, 2006, p. 8).

Assim, consideramos as identidades não como algo fixo e acabado, mas sim, como processos culturais, históricos e políticos em formação e em constante transformação, sobretudo, ao refletirmos sobre o fazer literário e sobre a representação ficcional de determinadas personagens sociais urbanas, como as quitandeiras, por escritores e compositores pertencentes a países colonizados, como Angola e Brasil. Como pontuado pelo etnomusicólogo Kuschick, “seria plausível pensarmos para além das dicotomias, propondo *rotas* (*routes*) ao invés de raízes (*roots*); *encruzilhadas* (*crossroads*) em vez de estradas (*roads*)” (Kuschick, 2016, p. 23, grifos do autor). Nesse contexto, é preciso distanciar-se de uma noção essencialista de identidade e levar em conta o “conceito de espaço transformado em circuito comunicativo, de interação e, mais recentemente, na sincronia de elementos culturais e sociais” (Gilroy, 2012, p. 20 e 21). Ao prefaciar a edição brasileira de *Atlântico Negro* (2012), Gilroy chama a atenção para a “reconceitualização a partir da descentralização” (p. 22), em que “pluralidade, regionalidade e ligação transversa juntas” (Gilroy, 2012, p. 20) suscitam novos modos de ser e de pensar.

Uma vez que “concedemos sentido às coisas pela maneira como a representamos – as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos” (Hall, 2006, p. 21) e assim por diante, nos atentamos para como e para quais elementos da indumentária das quitandeiras aparecem na literatura e na canção popular: desde as roupas e os panos coloridos, os balangandãs, até os objetos de trabalho, como cestarias e tabuleiros, elementos importantes quanto à singularidade e à identidade cultural das quitandeiras, “grupo bastante heterogêneo que no dia a dia circulava e se apropriava dos espaços urbanos, quase sempre criando rimas e equilibrando magistralmente seus tabuleiros, gamelas e cestos sobre a cabeça” (Schumacher; Brazil, 2007, p. 62).

Desde o Mestrado procuramos revelar o quanto as letras da canção popular brasileira são ricas em prosa, condensando narrativas que retratam desde o cotidiano até acontecimentos históricos, uma vez que, as letras do cancioneiro popular estão presentes tanto no hábito brasileiro, “meio distraído de fazer da canção o complemento natural da atividade cotidiana de viver”, segundo Heloísa Starling (2012, p. 4), quanto, citando Luiz Tatit, no “sentimento

cúmplice que leva os brasileiros a adotarem canções como saliências significativas de sua história” (2008, p. 29).

Na canção angolana percebemos similaridades quanto a esses aspectos cotidianos e, ao mesmo tempo, de narrar parte da história da nação. Segundo Moorman (2023), “o contexto e a localização moldam a interpretação da música”, acreditamos que, tanto para o intérprete quanto para os ouvintes. A pesquisadora estadunidense ao escrever sobre “os sons da nação” angolana, observa que nas letras das músicas populares, entre 1950 e 1970, “como emanações da vida nos musseques e representações dessa vivência, podemos ver como os compositores e músicos exploraram as limitações da vida sob o domínio colonial enquanto faziam as pessoas dançar” (Moorman, 2023, p. 184).

Nosso enfoque é a análise do texto literário, ainda que em constante diálogo com outras áreas do saber e das artes, em uma leitura condizente com os Estudos Comparados, por uma via intersemiótica, intertextual e interdisciplinar (Carvalho; Coutinho, 1994). A partir dessa leitura analítica comparativa, temos como objetivo central revelar representações outras, com o intuito de quebrar com as imagens cristalizadas e romper com os estereótipos, para assim, gerar novas produções de significados, quanto à valorização das mulheres negras, em específico, das quitandeiras, procurando indicar como por meio de seu ofício construíram uma identidade cultural. Em nosso *corpus*, nos contos, poemas e nas canções angolanas, as quitandeiras são homenageadas na luta pela sobrevivência diária, na dura realidade das condições de gênero e de classe na sociedade na qual estão inseridas, por outro lado, são retratadas pelas qualidades de grandes mães, avós e/ou companheiras zelosas, sendo corporificadas pela descrição dos seus trajes de panos da Costa coloridos e, por vezes, de joias e adornos como atributos estéticos.

No Brasil, nas várias representações textuais e iconográficas das quitandeiras no passado colonial e imperial, a imagem que mais “preponderou sua participação [foi] o universo do trabalho livre ou sob o crivo da escravidão” (Schumacher; Brazil, 2007, p. 35). No início do século XX, foram representadas em cartões postais, e, sob o regime de 1930, segundo Hermano Vianna, ao tentar fabricar um modelo de autenticidade nacional, “não foi escolhido um dos antigos modelos regionais para simbolizar a nação, mas desses modelos foram retirados vários elementos (um traje de baiana aqui, uma batida de samba ali) para compor um todo homogeneizador” (Vianna, 1995, p. 61).

Figura 5. CARYBÉ. Baiana. Nanquim sobre papel.



Fonte: CARYBÉ. *As sete portas da Bahia*, 1976.

Hermano Vianna, em *O mistério do samba* (1995), livro que, segundo o próprio autor, “pode ser visto como um estudo das relações entre cultura popular [...] e construção de identidade nacional” (Vianna, 1995, p. 33) traça um panorama sobre a transformação que fizeram com que manifestações culturais desprezadas na virada do século XIX, fossem transformadas décadas depois “em símbolos nacionais e motivo de orgulho e zelo preservacionista para ‘o povo brasileiro’” (Vianna, 1995, p. 63).

Vale referir que o traje de baiana a que faz referência o texto de Vianna, diz respeito às quituteiras que – “nem sempre eram baianas de fato”, como lembra Pantoja – vestidas “com roupas e turbantes brancos e enfeitadas com balangandãs, começaram a chegar à cidade na década de 1830” (2008, p. 2). A cidade era o Rio de Janeiro, e essas vendedoras de acarajé, sendo hoje consideradas “patrimônio imaterial da nação e um dos ícones mais reverenciados da brasilidade”, segundo Schuma Schumacher e Vital Brazil (2007, p. 65), foram uma herança da Bahia, eternizando uma faceta representativa das quitandeiras. Faceta esta, presente nas personagens dos romances e das canções brasileiras selecionadas para a pesquisa, em que a marca da escravidão revela ações pela libertação, por meio da independência financeira conquistada graças ao ofício de quitandeiras e, em algumas delas, refletida nos balangandãs, como resultado de uma projeção econômica. Assim, as quitandeiras têm variadas denominações, a partir do produto que comercializam, como verificaremos no decorrer das

análises: as quituteiras (têm como especialidade a comercialização de doces e salgados), as ganhadeiras (originário de escravas de ganho), as baianas, como verificado anteriormente, e as vendedeiras, englobando as peixeiras, as vendedoras de acarajé, de raízes e/ou frutas e ainda as de produtos diversos, como artigos e/ou ervas com fins religiosos, rendas, tecidos etc.

Entendemos por representação a produção de sentido que ocorre pela linguagem, seja ela visual ou escrita, considerando determinados aspectos presentes e debatidos por Stuart Hall, em *Cultura e representação* (2016), tendo em vista a representação: como “uma relação complexa e mediada pelo mundo” (Hall, 2016, p. 65), portanto, mais próxima de uma abordagem construtivista do que reflexiva ou mimética; a sua relação com o discurso (Hall, 2016) e quanto à fabulação do discurso, em Achille Mbembe (2021); como marcador da diferença e das contraestratégias nas políticas de representação, para que, assim, possamos contestar as imagens estereotipadas das mulheres negras e/ou da sua não representatividade. Desse modo, projetamos um olhar analítico literário em que vigore suas histórias de lutas e conquistas por meio do ofício de mercar pelas ruas, antecipando a posição social das mulheres como trabalhadoras e fazendo emergir suas ações coletivas e solidárias no enfrentamento das injustiças impostas pela colonização portuguesa aos povos negros, tanto em Angola quanto no Brasil.

A palavra *kitanda*

O verbete *kitanda*, no dicionário *Kimbundu-Português Linguístico, botânico, histórico e corográfico*, de Antonio de Assis Júnior (s/d), consta em duas entradas, sendo a primeira: Kitánda, sub. (III) Mercado; feira; praça: – *kla imbiji*. / Posto de venda de gêneros frescos. / Loja de negócios: – *kla uênji*. / O que é suscetível de venda ambulante. E a segunda entrada: Kitanda, sub. (III) Talas. / Estrado de móveis de taboinhas ou bordão que se põe debaixo do colchão ou esteira. / Astela. // *hole*, zool. Paludina. / Aurícula; búzio (Assis Junior, s/d, p. 145). Pantoja, em nota, indica a entrada do verbete “quitanda” (com a inicial em *qu* e não em *k*) no *Vocabulário Universal da Língua Portuguesa*, de 1889: Mercado, praça, lugar onde se compra e vende. Lojinha ambulante, lugar onde se vendem frutos (La Fayette, Levino de Castro, p. 966 *apud* Pantoja, 2001, p. 67), significados correspondentes aos do dicionário de Assis Junior. Podemos acrescentar a entrada no Dicionário de Braz da Costa Rubim¹², de 1853, em que além

¹² RUBIM, Braz da Costa. *Vocabulario brasileiro para servir de complemento aos diccionarios da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Emp. Typ. Dous de Dezembro de Paula Brito Impressor da Casa Imperial, 1853. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3886>. Acesso em: 06 Ago. 2024.

do significado como: “praça de comprar e vender” é acrescida a informação: “lugar de mercado – Tabuleiro com gêneros” (p. 66). Por fim, no dicionário *Aulete Digital* consta como: Bras. / sf /, em três entradas, 1. Pequena loja em que se vendem frutas, verduras, ovos etc. 2. Conjunto de iguarias doces e salgadas feitas em casa. 3. Tabuleiro que contém essas iguarias. [F.: Do quimb. kitanda 'feira #####]. E ainda consta a expressão: Ter quitanda: 1 SP Pop. Ter boa condição de saúde, ou boa posição social¹³. Interessante notar alguns aspectos quanto aos significados no dicionário Aulete, primeiramente, a indicação inicial de ser uma palavra brasileira e, ao final, a referência à origem do quimbundo, sendo escrita com a inicial com *k* e seu significado resumido em “feira”. Depois, no item 3, correspondente ao dicionário do século XIX de Rubim, o significado de tabuleiro que contém iguarias, ou seja, podemos identificar aqui a *kinda* [cesto] das angolanas ou o tabuleiro da baiana, consagrado como um dos símbolos nacionais, na canção “No tabuleiro da baiana”, de Ary Barroso, na qual descreve os alimentos nele transportados: “No tabuleiro da baiana tem/ vatapá, oi/ caruru, mugunzá/ tem umbu pra ioiô”. Por fim, a expressão “ter quitanda”, sendo identificada como uma palavra popular típica de São Paulo, significando “ter boa posição social” além de “ter boa condição de saúde”, o que coincide com a nossa leitura sobre ofício das quitandeiras possibilitarem essa “boa posição social”.

Segundo Selma Pantoja, a palavra *kitanda*, em kicongo, deriva do termo dos povos umbundu, (dando origem à palavra em português com *qu*), para designar os espaços de troca bastante comuns na parte centro-ocidental do continente africano. Comércio esse em que ocorria desde o abastecimento de alimentos até o tráfico de escravizados (Pantoja, 2001; Oliveira, 2016), como também identifica Domingos Van-Dúnem (1987), à designação de *kitanda* para os lugares de vendas transformados em feiras.

Não podemos esquecer de que o porto de Luanda, entre os séculos XVI e XIX, foi central no tráfico transatlântico de escravizados, só mudando essa situação, em meados de 1840, após a proibição e o patrulhamento por parte dos britânicos, o que fez com que esse tipo de comercialização, então considerado ilegal, fosse transferido “para portos mais discretos no sul e no norte da colônia, de onde continuaram a exportar escravos para Brasil e Cuba” (Oliveira, 2018, p. 448).

Por meio do reconhecimento da diversificada interação no universo Atlântico chega-se a uma unidade desse sistema, como lembra Pantoja, “as conexões transatlânticas podem ser detectadas com a reconstrução das trajetórias de populações chegadas ao Novo Mundo, num

¹³ *Dicionário Aulete Digital*. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/quitanda>. Acesso em: 05 Ago. 2024.

fluir de produtos, pessoas e ideias” (Pantoja, 2001, p. 46), em que a migração forçada de africanos não deve ser subestimada “ao privilegiar o fator europeu na construção do mundo Atlântico” (Pantoja, 2001, p. 46), uma vez que, havia “um entrecruzamento dos interesses de comerciantes africanos, luso-africanos, ‘brasileiros’ e metropolitanos” (Pantoja, 2001, p. 49), no século XVIII.

Paul Gilroy acentua o quanto “é imperativo impedir que a diáspora se torne apenas um sinônimo de movimento” (2012, p. 22), ignorando o conflito e a violência envolvidos nessas travessias. E, assim, procurar ver/desvelar “sob a ideia-chave da diáspora”, não a raça, “e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem” (Gilroy, 2012, p. 25). Dentre essas modificações e formas de interação e de incorporação de novos elementos, podemos observar as trocas linguísticas.

O português falado no Brasil tem significativa influência de línguas africanas, como defende Yeda Pessoa de Castro ao longo de anos de pesquisa. Segundo a autora, dentro de uma “notável diversidade de línguas, todas elas têm uma origem comum que é a grande família linguística Níger-Congo” (s/d, p. 3). Da região banto, “as de maior número de falantes no Brasil foram o quicongo, o quimbundo e o umbundo. O quicongo é falado na República Popular do Congo, na República Democrática do Congo e no norte de Angola. O quimbundo é a língua da região central de Angola. O umbundo é falado no sul de Angola e em Zâmbia” (s/d, p. 3). Como veremos no capítulo 3, quanto à quitandeira Catarina, do romance *A casa da água*, personagem que volta a falar a sua língua materna, o iorubá, acrescentamos:

Quanto às línguas oeste-africanas, chamadas de “sudanesas”, as mais importantes foram as línguas da família *kwa*, faladas no Golfo do Benim. Seus principais representantes no Brasil foram os iorubás e os povos de línguas do grupo *ewe-fon* que foram apelidados pelo tráfico, de minas ou jejes. (Castro, s/d, p. 3)

Na perspectiva da Linguística, em diversos artigos, entre 2008 e 2014, Negrão e Viotti defendem “a hipótese de que o português brasileiro é uma língua transatlântica, que emergiu numa condição sócio-histórica particular como uma variedade colonial resultante de um processo de intenso e extenso contato linguístico” (2014, p. 294). As autoras seguem a denominação “língua transatlântica” com base em Luiz Felipe de Alencastro (2000), conforme a exposição a seguir,

A ideia dessa denominação foi inspirada na análise de Alencastro (2000), para quem a formação da nação brasileira se deu a partir de fortes relações econômicas mantidas entre o Brasil e Angola, desde o século XVI até o fim do tráfico, em meados do século XIX, em um espaço transcontinental constituído pelas rotas marítimas que ligavam Portugal, Brasil e a África ocidental. (Negrão e Viotti, 2014, p. 294)

Em artigo sobre o contato entre o quimbundo e o português, como também sobre os impactos na gramática do português angolano e brasileiro, as autoras assinalam,

O que temos procurado mostrar, então, é que o português brasileiro teve sua formação iniciada antes mesmo da descoberta do Brasil e de sua colonização. Os agentes pioneiros dessa formação foram justamente europeus e africanos já acostumados às situações de multilinguismo e multiculturalismo em que viviam, tanto na Europa, quanto na África, mas também no oceano Atlântico que, nos séculos da expansão mercantilista, se transformou numa extensão desses territórios, ligando-os à América. (Negrão e Viotti, 2014, p. 296)

No contexto dos interesses econômicos, a prática do comércio de rua atravessou o Atlântico e chegou ao Brasil. Os pontos de venda de variados produtos, desde alimentícios, passando por objetos religiosos ou utensílios domésticos, até tecidos, linhas e agulhas, conduzidos pelas quitadeiras, tornaram-se referenciais. Pantoja elenca alguns desses espaços que abasteciam os navios no período do tráfico transatlântico, em Luanda, como a “Quitanda da Capota, a Quitanda da Fazenda, o Largo da Alfândega e a Quitanda Grande” (2008, p. 1). No Brasil, no século XVIII, a autora destaca a Grande Quitanda, em Salvador – vale ressaltar a coincidência do nome, sendo apenas invertida a ordem das palavras, da Quitanda Grande, em Luanda e da Grande Quitanda, em Salvador –, em São Paulo, a Rua da Quitanda Velha, e no século XIX, a Rua da Quitanda, no Rio de Janeiro.

Outra característica em comum do comércio de rua entre Angola e Brasil foi a preocupação das autoridades dos respectivos países com a modernização das cidades e, consequentemente, com a chamada “higienização” das ruas, levando as quitandas, que ocorriam ao ar livre, para espaços mais específicos com a construção de prédios. Um desses espaços de Luanda é o mercado Xamavo, presente na ficção de Jofre Rocha e de Boaventura Cardoso.

Quanto ao vocábulo “kitadeira”, Domingos Van-Dúnem, em publicação de 1987, amparado em pesquisas de dicionários e enciclopédias, como também apresentando excertos literários, procura desenvolver o significado da palavra *kitadeira* diferenciando-o de uma referida polêmica presente em países latino-americanos desde 1923, que classificava o substantivo de origem americana como “la vagabunda de los callejones pátrios” (Van-Dúnem,

1987, p. 5).

Antes de entrar na contenda, o autor chama a atenção para os mais variados significados atribuídos ao vocábulo por intelectuais, cientistas e artistas. Entre os quais, a hipótese de a palavra derivar de “quita”, que “no linguajar chileno identifica o cachimbo dos índios que velhos escravos angolanos deixaram nas Américas” (Van-Dúnem, 1987, p. 6). O autor prossegue indicando que essa associação talvez se baseie no passado histórico em que a folha do tabaco era usada como moeda, porém, apesar de considerar uma boa hipótese, não aprofunda a pesquisa a esse respeito. Van-Dúnem ainda defende que *itânda*, raiz da palavra *kitanda*, corresponde ao “plural de *kitanda*: estrado de bordão entrelaçado que essencialmente servia de colchão” (Van-Dúnem, 1987, p. 17) (correspondente a “talas”, em uma das entradas do dicionário *Kimbundu-Português*, visto no início do tópico). Segundo o jornalista, a *itânda* tanto era utilizada como bancos quanto como expositores e, principalmente, como medida, na venda do tabaco, por exemplo.

Van-Dúnem volta-se para a hipótese que o fez refletir sobre a origem do vocábulo, denunciando o “degradante peso sociológico” que carrega a associação de *kitandeira* com prostituta, pelo contraste com a experiência de muitas quitadeiras angolanas. Segundo o jornalista, ainda que algumas vendedoras tenham recorrido à prostituição, – o que considera a ocorrência pelas condições impostas pela colonização e pela mudança da economia de subsistência para a economia de mercado, assentado no lucro –, não se justifica associar o vocábulo à prostituição. Nem mesmo generalizar toda uma classe trabalhadora, com seus “esforços e sacrifícios para arrancar os filhos das agruras do colonialismo”, sobretudo, por uma “trajetória histórica” que revela a “elevação social e cultural” das quitadeiras por meio da renda de seus negócios (Van-Dúnem, 1987, p. 7).

Embora Van-Dúnem procure não generalizar, e com razão, a associação das quitadeiras com a prostituição, o autor também não nega que algumas precisavam recorrer à venda do próprio corpo por necessidades econômicas, e traz como exemplo uma interlocução literária com os versos: “A quitadeira/ que vende fruta/ vende-se”. A estrofe, do poema “Quitadeira”, de Agostinho Neto – o qual analisaremos com mais vagar no capítulo 2 –, ilustra o quanto o poeta estava envolvido com os problemas da população angolana, vivenciando as demandas sociais, subjetivadas em sua criação literária. Para complementar essa leitura pelo viés ficcional, acrescentamos a estrofe de outro poema do nosso *corpus*,

Zefa mulata
o corpo vendido

batom nos lábios
os brincos de lata
sorri
abrindo o seu corpo
– seu corpo cubata!
Seu corpo vendido
viajado
de noite e de dia.
– Luanda onde está?

Mana Zefa mulata
o corpo cubata
os brincos de lata
vai-se deitar
com quem lhe pagar
– precisa comer!

Nos versos de “Canção para Luanda”, mais detalhadamente analisados no 2º capítulo, Luandino Vieira constrói um diálogo com as quitandeiras ao perguntar onde se encontra Luanda. Entre as quitandeiras, figura Mana Zefa, que vende o corpo para sobreviver, sendo este associado às moradias da população angolana, as cubatas simples, de lata como seus brincos, mas assim como o seu corpo, servem de abrigo para aqueles que pagarem. Por esses exemplos, podemos verificar que nos textos ficcionais angolanos, as mulheres negras e mestiças são “arrastadas à vida do prostíbulo em razão da fome que as assola”, pelo viés de uma “literatura engajada no que concerne às personagens que nada mais tem a vender a não ser o próprio corpo” (Macêdo, 2008, p. 132). Em nossa leitura mais adiante sobre os poemas de Agostinho Neto e Luandino Vieira, verifica-se o que Tania Macêdo identifica nos “textos dos anos 1970” angolanos, em que as personagens femininas “trabalhadoras reificadas do sexo figuram como seres cuja humanidade plena somente seria atingida a partir da independência de Angola” (Macêdo, 2008, p. 132).

Sendo assim, Van-Dúnem recorre a dicionários e enciclopédias, como o Dicionário Prático-Ilustrado, em que quitandeira é o mesmo que “regateira. Mulher sem educação”. Ou ainda, em Moraes, no tomo 9, p. 116: “Mulher que vende em quitanda ou faz bolos”, segundo o jornalista, correspondente ao termo em *kimbundu*. Incluindo, também, com “a mesma opinião” sobre o vocábulo, a Enciclopédia Luso-Brasileira, que contava com os escritores brasileiros José de Alencar, Machado de Assis e Aluísio Azevedo entre seus colaboradores (Van-Dúnem, 1987, p. 14).

Dos diversos significados para o vocábulo *kitandeira*, Van-Dúnem defende aqueles associados ao comércio ambulante de produtos, conforme Ana de Sousa Santos apresenta em

monografia de 1967¹⁴:

Nome que deriva de quitanda, corrupção e assimilação portuguesa do termo, hoje perfeitamente integrado no vocabulário nativo como sinônimo de **abadi** sing. *mubadi* vocábulo pelo qual são conhecidas as vendedeiras que efetuam o comércio sedentário ou ambulante. (Sousa *apud* Van-Dúnem, 1987, p. 14 e 15. Grifos do autor)

Pantoja esclarece que as quitandeiras eram denominadas de acordo com o produto comercializado, sendo divididas em categorias, como *mubadi* para a vendedora e *mukwa* para a dona do produto. Algumas vendiam produtos variados, mas aquelas que vendiam produtos específicos eram identificadas de acordo com a especialidade: “*mubadi wa fadinya*, vendedora de farinha; *mubadi wa fuba ya kindele*, vendedora de farinha de milho”, ou ainda, “*mubadi makezu nijinjibidi*, vendedora de gengibre e cola” (Pantoja, 2001, p. 47). No *Dicionário Analógico*, de Francisco Ferreira dos Santos Azevedo¹⁵, a palavra “quitandeira” consta na entrada 895. Descortesia, associado entre outros termos depreciativos a “regateira” (p. 431 e 432), enquanto o vocábulo no masculino, “quitandeiro” consta na entrada 797. Mercador (p. 373), com significados associados ao ofício: homem de negócios, negociante, entre outros. A mesma diferença entre os gêneros e seus significados é encontrada no *Aulete Digital*, que para “quitandeira” encontramos: s. f. || (Bras.) dona de quitanda. Regateira; mulher grosseira ou sem educação. F. *Quitandeiro*¹⁶. Já para o vocábulo no masculino: sm. 1. Dono ou empregado de quitanda. 2. Indivíduo que prepara quitandas. / [F.: *quitanda* + *-eiro*]. Curioso notar o sufixo feminino *-eira* diferenciado e associado a algo negativo quanto ao seu significado em mais de um dicionário.

Os prefixos e os sufixos são anexados ao radical das palavras e, assim, geram alterações em seus significados. A derivação do sufixo é formada pela sua anexação à direita do radical, como em *quitand-eiro*, *-eira*. Em pesquisa sobre a origem dos sufixos *-eiro* e *-ita* em português Melo (2006) localiza tanto no *Dicionário Eletrônico Digital Houaiss* (2001) quanto no *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*, de Cunha (1986) uma ampla gama de significados de cunho popular, formando adjetivos e substantivos. Dentre os diversos significados, destacamos a definição do *Houaiss* (2001), por compreender a questão da

¹⁴ SANTOS, Ana de Sousa. Quitandas e quitandeiras de Luanda. In. Boletim Inst. Investigação Científica de Angola (Luanda), 1967, *apud* VAN-DÚNEM, 1987.

¹⁵ AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa*. Ideias afins, *Thesaurus*. 2 ed. Obras de referência. Lexicon Editora digital. Disponível em: <https://archive.org/details/dicionario-analogico-da-lingua-portuguesa-2e/mode/2up>. Acesso em: 06 Ago. 2024.

¹⁶ *Dicionário Aulete Digital*. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/quitandeira>. Acesso em: 06 Ago. 2024.

associação do ofício, bem como do local de trabalho: “quanto às noções semânticas, o suf. ocorre: 1) predominantemente em voc. qualificativos e/ou designativos de homens e mulheres que exercem determinados ofícios, profissões, atividades etc., os quais são formados por: a) subst. que designa o produto do trabalho ou matéria que deve ser comercializada e/ou sobre a qual se fundamenta a atividade do agente + -eiro/-eira: aguilhoeiro, alheira/alheiro, barbeiro, batateiro, costureira/costureiro, lancheiro 'empregado de bar que prepara lanches', leiteiro, oleiro, padeiro, pipoqueiro, relojoeiro, sapateiro etc.” (*Houaiss Digital apud* Melo, 2006, p. 69). Aqui parece não haver diferenças de significações das derivações no feminino e no masculino que ocorrem nos dicionários, desde o *Dicionário Prático-Ilustrado* consultado por Van-Dúnem até o atual *Aulete Digital*, nem mesmo localizamos essa diferença no decorrer da pesquisa de Melo. Mas no texto ficcional essas características da “desordem” e da “má educação” são associadas à personagem Nga Fefa Kajinvunda, desde o seu próprio nome, pois, Kajinvunda, como vimos anteriormente, significa “desordeira” em português. Podemos associar ainda à personagem a característica de “regateira”, de acordo com o dicionário *Aulete*, aquela que discute grosseiramente, com impertinência ou como aquela que deprecia o outro, como verificaremos na análise mais adiante.

Voltando ao texto de Van-Dúnem, este se mostra permeado de certos excessos, sobretudo ao se referir à prostituição como o contrário do “caminho honesto” ou como sinônimo de indigno, ultraje ou desonra. Como podemos observar também na sua visão sobre a história, de que “não admite verdades irrefutáveis e repudia jogos de talentos” (Van-Dúnem, 1987, p. 19). Reservadas essas questões, vale encerrarmos com a sua conclusão quanto ao vocábulo: “Assim, podemos colocar à mesa da discussão, a informação de que *kitandeira*, substantivo nascido de itânda, vem de fato, de *kitanda*; lugar de negócios criado pelo *ngamba* [carregador], o produtor que inspirou ao negreiro a feira onde ele próprio foi objeto de transação [...]” (Van-Dúnem, 1987, p. 19. Grifos do autor).

Pelo olhar do escritor Pepetela, que dedica um capítulo do livro *Luandando* (1991) às quitandeiras e ao mercado, a quitandeira é a principal personagem desse espaço de comercialização e que ocupa lugar de destaque na literatura angolana, colorindo com “seus panos fartos” e enchendo as ruas “com pregões anunciando frutas e legumes” (Pepetela, 1990, p. 139):

Que teve de suportar todas as humilhações e privações para poder criar e educar os filhos. O que é realmente verdade, porque muita boa gente estudou graças ao sacrifício das quitandeiras, plenamente conscientes de que os seus filhos só se elevariam na escala social se tivessem habilitações literárias. E

quando se pensa nas quitadeiras de Luanda, visualiza-se uma senhora forte, mais alargada ainda pelos numerosos panos, sentada atrás de sua banca, o fogareiro apurando o almoço a seus pés e um ar maternal, mesmo se reservado. A dignidade que pauta cada gesto seu levam o freguês a respeitá-la [...]. (Pepetela, 1990, p. 139)

Por esse viés, as quitadeiras antigas, que vivenciaram o período colonial e o pós-independência em Angola, inspiravam respeito e eram conscientes da necessidade do estudo para os seus filhos, sendo este possibilitado por meio do trabalho delas.

Tania Macêdo, em *Luanda, cidade e literatura* (2008), ao refletir sobre a literatura angolana produzida ao final da década de 1950, período correspondente, segundo a autora, à autonomia literária e à consolidação dessa produção, apresenta as quitadeiras entre “a constituição de alguns tipos de personagem” (p. 216), assim como o mercado como um dos espaços de destaque para uma análise que relaciona texto e contexto.

Sobre os espaços por elas percorridos, como os mercados, as ruas e os musseques de Luanda, Macêdo adverte para se ter cautela nessa relação entre texto e contexto, pois a literatura não trilha os reais caminhos geográficos, mas sim, aqueles que auxiliam na construção de um imaginário ficcional. Enquanto sobre as quitadeiras, destaca tanto os referenciais do símbolo da força ligado ao trabalho e à sagacidade – “já que são responsáveis não apenas pelo equilíbrio da vida familiar, pela economia doméstica” (Macêdo, 2008, p.126) – quanto ao símbolo mítico da mamã África, ao atuarem como provedoras e protetoras, responsáveis “também pela educação dos filhos” (Macêdo, 2008, p. 126).

Portanto, ainda que a literatura não seja um retrato fiel da realidade, e nem esperamos que assim o seja, “afinal, referência não é correspondência” (Hutcheon, 1991, p. 186), realiza por meio da ficção uma leitura complexa, alargando nossa percepção sobre as personagens quitadeiras que mantêm a subsistência da família e, em alguns casos, conquistaram bens e conforto material, por meio de seu ofício.

Nossa proposta de divisão de capítulos procurou abarcar as quitadeiras representadas em contos e em narrativas-poéticas angolanas, como também em canções angolanas e brasileiras e em romances brasileiros, mantendo um diálogo com outras formas artísticas, como as artes plásticas e o teatro.

Assim, no capítulo 1, intitulado, “Nga Fefa Kajinvunda e Nga Palassa diá Mbaxi, quitadeiras do mercado Xamavo: Entre a confusão e o lamento, o predomínio do trágico”, procuramos analisar como os contistas angolanos, Boaventura Cardoso, em “Nga Fefa Kajinvunda” (1982), e Jofre Rocha, em “De como Nga Palassa diá Mbaxi, kitandeira do Xá-

Mavu e devota conhecida desde Sant’Ana até à Senhora da Muxima renegou todos seus santos e orações” (1980), representam as quitandeiras. Dessa forma, nosso enfoque incide quanto aos espaços por elas percorridos, quanto à própria configuração das personagens, enquanto pessoas do cotidiano das ruas, com seus trajes e gestos, como também, quanto às tensões sociais do período colonial angolano na interseccionalidade de gênero, raça e classe. No decurso do capítulo são desenvolvidos aspectos referentes aos movimentos literários angolanos, e de como a literatura, por meio da imaginação, de escolhas estéticas e de subjetividades, volta-se para a memória, a oralidade e a identidade.

No capítulo 2, “As quitandeiras têm voz, gestos e ações, sendo sujeitos de suas trajetórias nas narrativas poéticas e cancionais”, focalizamos as quitandeiras representadas nos poemas angolanos, “Quitandeira” (1961), de Agostinho Neto e “Canção para Luanda” (1957-58), Luandino Vieira¹⁷, nas quais, enquanto em Luandino Vieira a estrofe inicial questiona às mulheres identificadas por nome e ofício, “Luanda onde está?”, nos versos de Agostinho Neto encontramos a afirmação daquela que reconhece que: “Tudo tenho dado/ Até mesmo a minha dor/ e a poesia dos meus seios nus/ entreguei-as aos poetas”. Conforme analisaremos mais adiante, os poetas dirigem-se às quitandeiras ao refletirem sobre nacionalidade e questões sociais em forma de diálogo e de escuta.

Para compor o diálogo intertextual, adicionamos à pesquisa letras do cancioneiro popular angolano e brasileiro, ao considerarmos as letras das canções próximas tanto da forma da poesia quanto do caráter de crônica do cotidiano, complementando, assim, o *corpus* da análise comparada que aqui pretendemos desenvolver. Lembrando que “a tarefa de ‘comparar’ não é simplesmente aproximar textos, mas problematizar as questões de fundo estético, artístico e ideológico que deles podem nascer, a partir de possíveis vínculos criados entre os textos [...]” (Inácio, 2018, p. 40). Sendo assim, selecionamos as canções dos angolanos Ruy Mingas, “Makezu” (1974) (sobre poema de mesmo nome, de 1961, de Viriato da Cruz) e Waldemar Bastos, “Velha Chica” (1980), assim como, as canções do brasileiro Dorival Caymmi, “A preta

¹⁷ Vale mencionar que sendo comumente reconhecido por seus contos e romances, em nossa pesquisa destacamos uma das produções líricas do escritor Luandino Vieira pela temática em questão. Ao associar a representação das quitandeiras à imagem de Luanda, consideramos a relevância do poema “Canção para Luanda” em nosso *corpus* de pesquisa. O escritor participou de algumas antologias poéticas, publicadas em Portugal, tais como, *Poesia angolana de revolta: antologia*, na qual está presente o referido poema, com a organização de Giuseppe Mea, 1975, *Antologia temática de poesia africana, 1: na noite grávida de punhais*, organizada por Mário de Andrade, 1975 e *No reino de Caliban: antologia panorâmica da literatura africana de expressão portuguesa II: Angola, São Tomé e Príncipe*, sob organização de Manuel Ferreira, de 1976. Além da referida antologia que usaremos na presente pesquisa: *Antologias de Poesia da Casa de Estudantes do Império 1951-1963: Antologias de Poesia — Angola e S. Tomé e Príncipe — Volume I. União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA)*, 2014.

do acarajé” e “O que é que a baiana tem?” (ambas de 1939). Nossa leitura volta-se para a voz das personagens, nos lamentos dos pregões, e para as narrações evocadas pelas memórias dos tempos coloniais, angolano e brasileiro, com suas respectivas características, diferenças e aproximações. A canção, em sua “dupla natureza” (Napolitano, 2002, p. 79), é um gênero musical formado por melodia e letra (Tatit, 2008), no entanto, em nossa análise será preponderado o aspecto da letra da canção, ainda que, em algumas análises, estendamos para outros aspectos relacionados às canções selecionadas, como o ritmo, a performance dos artistas, os discos das quais fazem parte (descrições plásticas e contextualização histórico-artístico-social).

Por conseguinte, as produções culturais literárias e musicais angolanas, dos escritores e músicos aqui selecionados, procuram revelar um traço de identidade em suas prosas e poesias (por vezes cantada), dando continuidade ao projeto histórico e literário, *Vamos descobrir Angola* (1948), a partir de uma escrita ficcional que se volta para as questões sociais e valoriza a cultura de seu país, valores esses subjugados pelo colonizador português. Podemos dizer que esse movimento foi a base dessas produções, configuradas por uma ruptura político-cultural com os referenciais europeus, e, ao mesmo tempo, de afirmação das particularidades regionais (Abdala Junior, 2006). Esse espírito de rejeição alimentado por ações de contestação formava uma espécie de “combustível duradouro que manteria acesa a ânsia pela liberdade alcançada em 1975, por ação de uma militância intelectualizada, que faria, para além do uso das armas e da violência, o uso também da música, da literatura, e do jornalismo” (Kuschick, 2016, p. 35). Nesse contexto, o movimento, ao ser fomentado por intelectuais angolanos da Casa dos Estudantes do Império (CEI), em Portugal, fortaleceu o elo entre cultura e resistência. Período da Revista *Mensagem*, do grupo teatral O Gexto e do grupo musical Ngola Ritmos, essas diversas formas culturais, nas palavras de Abdala Jr., “como por fendas do convencional, penetram a maneira de ser e de sentir a nação dentro de uma dinâmica cultural em que a nacionalidade é (re)imaginada” (2006, p. 211).

Para o capítulo 3, “Bertoleza e Catarina: Diferentes trajetórias entre a morte como recusa do cativo e o percurso de retorno à África”, direcionamo-nos para a representação das quitandeiras na literatura brasileira, nos romances, *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, e *A casa da água* (1969), de Antonio Olinto, com enfoque sobre a difícil experiência, no universo de herança colonial, vivenciada pelas quitandeiras Bertoleza e Catarina, respectivamente. Tencionamos destacar como cada personagem utilizou de diferentes estratégias para escapar do lugar “natural” que lhes foi imposto por sociedades racistas e sexistas, seja resistindo ao expor

a própria vida, como Bertoleza, ou, conquistando a volta às suas origens africanas, como Catarina.

Essas obras são referenciais da literatura nacional, sendo *O cortiço* considerado um romance de estética realista-naturalista e *A casa da água* um romance social ambientado entre o Brasil e o continente africano. Dessa forma, os romances selecionados configuram memórias coletivas, seja pela representação do espaço coletivo de moradia que dá nome ao romance de Aluísio Azevedo, seja quanto à diáspora africana em Olinto. Outro elemento em comum entre os romances é a convivência entre identidades híbridas.

Por fim, ao nos voltarmos para o passado e analisar o papel histórico da mulher negra, por meio das variadas representações das quitandeiras no plano ficcional angolano e brasileiro, nossa pesquisa mantém um diálogo com a atualidade quanto às imagens e aos imaginários sobre o feminino negro, que enfrenta um racismo estrutural tanto de gênero quanto étnico. Segundo Rosane Borges, “é preciso implodir o imaginário – grande repertório de imagens, imemorial, em que já nascemos nele” – e a partir disso “pensar numa repartição do comum a partir da visibilidade”, uma vez que, “reconhecimento supõe imagem”, o que “além de direito, pela representação é um vetor importante para o pertencimento do mundo” (Borges, 2020). Concluindo, nossa análise comparativa tem como base a linguagem literária, a partir de seus elementos formais e organizacionais.

1. Nga Fefa Kajinvunda e Nga Palassa diá Mbaxi, quitandeiras do mercado Xamavo: Entre a confusão e o lamento, o predomínio do trágico

Neste primeiro capítulo, nos centramos nas quitandeiras representadas nos contos: “Nga Fefa Kajinvunda”, de Boaventura Cardoso e “De como Nga Palassa diá Mbaxi, kitandeira do Xá-Mavu e devota conhecida desde Sant’Ana até à Senhora da Muxima renegou todos seus santos e orações”, de Jofre Rocha. Publicados em 1977, retratam o período colonial em Angola, tendo como espaço central o mercado Xamavo, porém com diferentes formas de abordagem. O *Xá-Mavu*, grafia utilizada no conto de Jofre Rocha, foi um mercado tradicional em Luanda, em que um desabamento, no ano de 1948, deixou muitas vítimas entre quitandeiras e fregueses, configurando em um deslizamento do contexto histórico para o texto ficcional. Assim, cabe lembrar, esses contos caracterizam escritas que,

Não se furtam à realidade como matéria literária; antes, a procuram. Não temem, contudo, iluminar essa realidade sob as mais diversas luzes: a memória, a tradição popular, o cotidiano ou as vivências pessoais dos autores. São os variados caminhos que conduzem à representação literária, sempre exigindo reformulações e rupturas. (Macêdo, 2008, p. 189)

Iniciamos por uma contextualização sobre a publicação das obras e a produção literária angolana, expondo o quanto os movimentos literários auxiliaram na elaboração de narrativas voltadas para “o caráter nacional africano como força motriz de processo” (Abdala Junior, 2006, p. 212). A seguir, adentramos às análises dos contos, com o enfoque quanto aos espaços percorridos e quanto à própria configuração das personagens enquanto pessoas do cotidiano das ruas, com seus trajes e gestos. No decurso do capítulo, salientamos como a literatura, por meio da imaginação, de escolhas estéticas e de subjetividades, se volta para a memória, a oralidade e a identidade, finalizando com uma leitura sobre o quanto das tensões sociais do período colonial angolano, no entrecruzamento de gênero, raça e classe, transparece na narrativa dos contos.

1.1. Contextualização sobre a publicação das obras e a produção literária angolana

Os contos selecionados para a pesquisa foram publicados no Brasil, na Coleção Autores Africanos, da editora Ática, que manteve publicações de 1979 a 1991. A coleção reúne 27 obras, sendo *Estórias do musseque*, de Jofre Rocha, a n. 5 (1980) e *Dizanga dia muenhu*, de

Boaventura Cardoso, a n. 16 (1982), apresentando glossário com notas do editor, o que é fundamental para o leitor brasileiro, principalmente, nas obras de Cardoso e de Rocha por mesclarem em suas escritas o português ao quimbundo, uma das 11 línguas locais de Angola. O título do livro de Boaventura Cardoso, por exemplo, é em quimbundo, e traduzido para o português significa: *Na lagoa da vida*, demarcando, dessa forma, o lugar de onde se fala e quem fala, ou seja, Angola sendo retratada por angolanos, conforme desenvolvemos, mais detalhadamente, em nossa dissertação de Mestrado (2016).

A Coleção Autores Africanos¹⁸ reúne tanto obras das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, de Angola, Moçambique, Cabo Verde e Guiné, quanto de outros países do continente, como Congo, Costa do Marfim, Nigéria, Senegal, Somália e Tunísia. Há 3 publicações do escritor Luandino Vieira, sendo o primeiro da Coleção o romance: *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1979), contando ainda com os contos reunidos, no N. 10, em *Luuanda* (1982) e encerrando, no N. 27, com o romance *Nós os do Makulusu* (1991). Consta ainda, em seu N. 24, a compilação de poemas de Agostinho Neto, *Sagrada Esperança* (1985), que também utilizaremos em nossa tese.

A coletânea de Jofre Rocha intitulada *Estórias do musseque* é formada por 5 contos, os quais as narrativas têm como elemento em comum a vida nos musseques, sob os domínios da colonização e a sua consequente cisão social. O primeiro, intitulado “Monandengues” [crianças], entre as traquinagens das crianças, deixa transparecer em sua narrativa as tensões sociais do período, como na divisão racial refletida na divisão espacial da sala de cinema, em que as cadeiras superiores são reservadas aos brancos, enquanto no bilhete da geral “escreviam lá com aquelas letras grandes encarnadas: ‘SÓ PARA PRETOS’” (Rocha, 1980, p. 7, grifo do autor). Fora da ficção, as cisões estavam presentes na própria configuração da cidade de Luanda, dividida entre “a Baixa (o centro) e os musseques (a periferia), entre a cidade do asfalto e os musseques (lugares arenosos), e entre a cidade branca e os musseques (bairros africanos)” (Moorman, 2023, p. 76), espaços sobre os quais detalharemos no decorrer das análises.

A seguir, o conto “O drama de Vavó Tutúri” é a narrativa mais breve da coletânea, com 5 páginas, enquanto os outros variam entre 8 e 9 páginas. Ao final de alguns contos foi incluída a data de produção, lembrando que só foram reunidos e publicados em 1977, este, por exemplo, tem como data, agosto de 1965, período em que Jofre Rocha mantinha ativa participação política como membro do Movimento Popular pela Libertação de Angola (MPLA), sendo

¹⁸ Os livros da Coleção podem ser encontrados na Biblioteca Florestan Fernandes, da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH), na Universidade de São Paulo (USP).

perseguido pela repressão colonial, desde 1961, e preso em junho daquele ano, “ao desembarcar no aeroporto de Lisboa, onde pretendia continuar seus estudos. A partir de então, é sucessivamente detido até 1968” (1980)¹⁹. A narrativa retrata a fome e a solidão da mais-velha²⁰ Vavó Tutúri, que, ao quase desmaiar depois de passar o dia sem comer, recebe a solidariedade da jovem Catita, “filha duma vizinha” que gostava de “ouvir as histórias que a velha não gostava muito de contar porque lhe faziam lembrar os filhos que já tinha perdido” (Rocha, 1980, p. 18). Nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, em geral, as mais-velhas, ou as avós, são representadas “como agentes da memória cultural familiar e comunitária, bem como porta-vozes do mundo feminino”, e no caso de Vavó Tutúri, “confinada ao espaço doméstico” (Silva, 2016, p. 154).

Em decorrência das transformações que a cidade de Luanda foi sofrendo, com a chegada de portugueses, assim como alguns períodos de escassez de alimentos, o papel das quitandeiras foi essencial para suprir essas necessidades básicas. A “fronteira” entre o asfalto e os musseques (como no conto de Luandino Vieira, em *A cidade e a infância*) reflete essas transformações espaço-sociais, incluindo as atividades comerciais, de acordo com Santos (2011),

Com o tempo, as quitandas vão surgindo como uma das faces do musseque, intimamente ligadas ao trabalho feminino de rua, onde ressaltam as figuras da lavadeira e da quitandeira. Já neste contexto, as quitandeiras, artesãos e outros africanos haviam sido transferidos para os musseques, onde passaram a exercer as suas atividades, transitando entre a “cidade branca” e a “cidade negra”, ou melhor, entre o asfalto e os musseques. (Santos, 2011, p. 39 e 40)

Assim, chegamos ao 3º conto do livro, um dos nossos objetos de análise, no qual a quitandeira é a sua personagem central: “De como Nga Palassa diá Mbaxi, kitandeira do Xá-Mavu e devota conhecida desde Sant’Ana até à Senhora da Muxima renegou todos seus santos e orações”, datado como setembro de 1972. O amplo título do conto sugere algumas características comuns à tradição oral, em que as histórias, transmitidas dos mais velhos para os jovens, têm algo a ensinar, diferenciando-se também dos títulos, em geral, concisos dos contos escritos. Como podemos verificar, na abrangência do título que, ao partir da expressão, “De como”, complementada ao final pela ação “renegou”, intermediada pela apresentação da personagem – nome: “Nga Palassa diá Mbaxi”, função: “kitandeira”, local onde comercializa:

¹⁹ Informação presente na contracapa do livro *Estórias do musseque*, Coleção Autores Africanos, nº 5, São Paulo: Editora Ática, 1980.

²⁰ Mais-velhos: forma respeitosa de se referir àqueles que detêm a sabedoria, o mesmo significado da palavra em quimbundo: *kota*.

“Xá-Mavu” e característica pessoal: “devota” –, antecipa o tema e introduz o leitor/ouvinte à trama central do conto que será narrado: “renegou todos seus santos e orações”.

Um título mais extenso não se restringe ao conto sobre Nga Palassa, pois, dos cinco contos presentes na coletânea *Estórias do musseque*, o penúltimo também tem essa característica: “Estória da confusão que entrou na vida do ajudante Venâncio João e da desgraça de seu cunhado Lucas Manuel”, com data de setembro de 1965. Como podemos verificar, tanto no título desse conto quanto no título do livro a grafia da palavra “estória” é registrada com a inicial da vogal “e”, diferenciando-se da história como ciência, para as estórias criadas, fabuladas, voltadas para a própria ficção.

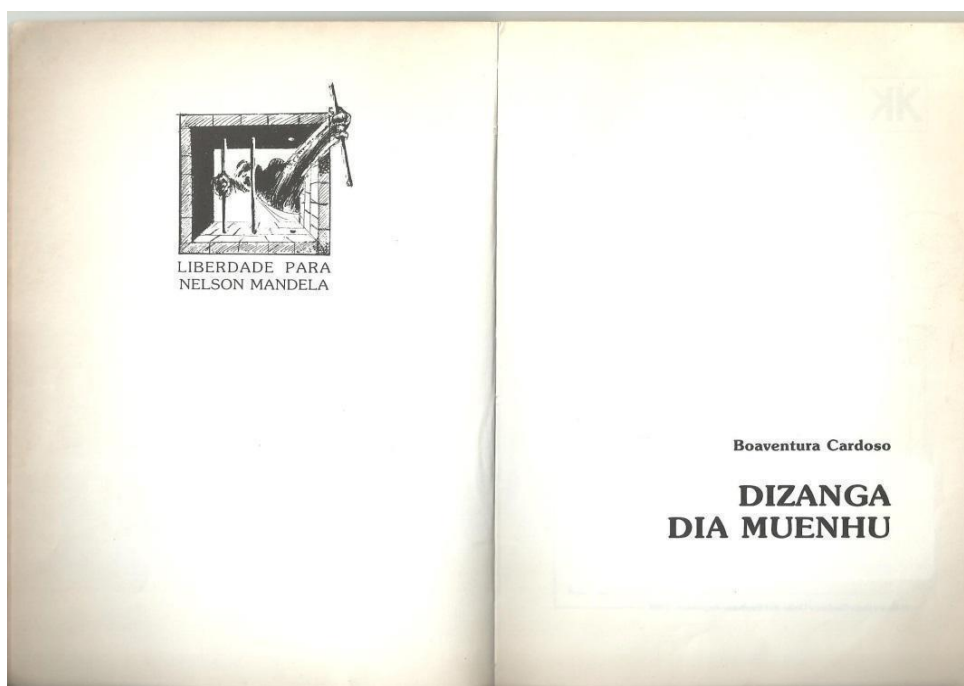
Finalmente, o último conto, “Os caminhos da liberdade”, dá indícios, por meio de metáforas, desde o título, sobre as lutas pela libertação de Angola. O conto narra diversas *makas* (brigas/confusões) entre colonos e colonizados, incluindo o enfrentamento aos desmandos da empresa Cotonang, instalada por muitos anos no país para produção do algodão, por meio da exploração dos chamados contratados. O trecho de um dos parágrafos parece ilustrar, por meio da metáfora da *mudança*, sobre a luta maior que virá pela independência “total e imediata”, como desejavam os militantes: “Vida das pessoas é assim mesmo. Pessoa às vezes faz uma coisa sem poder pensar que essa coisa vai dar muita volta, vai esticar tanto até dar numa *maka* grande que vira a vida da gente” (Rocha, 1980, p. 38).

Como apresentamos em nossa dissertação de mestrado, os contos de Boaventura Cardoso também denunciam esse mundo “cindido em dois” (Frantz Fanon, 1979) característico das colonizações europeias. A escolha crítica e consciente do autor angolano é a de retratar em sua ficção a “cidade dos colonizados”. Tania Macêdo (2008) subdivide a produção textual angolana em três momentos: primeiramente, na “cidade portuguesa no além-mar”, em que a produção literária resumia-se aos tratados sobre a terra e a uma produção satírica que exaltava a metrópole e, conseqüentemente, rebaixava a colônia. Em seguida, na “cidade colonizada”, em que os textos produzidos pelos “naturaes da terra”, ou seja, patricios nascidos já em território colonizado intercambiavam entre um indício de forte nativismo, como também ao primeiro momento de autoconsciência. E, finalmente, na “cidade do colonizado” em que o intelectual engajado “toma partido e demonstra seu comprometimento com uma parcela da população e uma reflexão sobre a situação colonial” (Macêdo, 2008, p. 35).

A primeira edição da coletânea, *Dizanga dia muenhu*, de Boaventura Cardoso, é de 1977, pelas Edições 70, tendo sua quarta edição publicada pela União dos Escritores Angolanos (UEA) em 1988, e como referido anteriormente, a publicação no Brasil, pela Editora Ática, em

1982. Na quarta edição de 1988, pela UEA, consta na folha de rosto a frase: “Liberdade para Nelson Mandela”, abaixo de um desenho ilustrativo das mãos de um prisioneiro entre as grades (Figura 6), apontando o posicionamento da editora de contrariedade à prisão política do líder sul-africano, unindo-se à campanha internacional pela libertação de Nelson Mandela, àquela altura, preso pelo regime do *apartheid* da África do Sul.

Figura 6. Folha de rosto da edição da União dos Escritores Angolanos, de 1988.



Fonte: CARDOSO, Boaventura (1988).

O livro é composto por 10 narrativas breves, por nós analisadas em nossa dissertação de mestrado (2016), em que refletimos sobre a resistência que pode se inferir nos contos, (em diálogo com canções de Chico Buarque pelo mesmo enfoque da resistência). Para a análise sugerimos 6 temáticas que identificamos em comum, inicialmente, pelos 8 contos que tratam sobre o período colonial em Angola, em que as vozes coletivas de resistência mediante à violência, desde a infância até os mais-velhos, sugerem, a partir de nossa leitura, imagens sobre o espaço urbano, suas personagens - malandros, crianças e mulher –, e suas ações – o trabalho e a luta, chegando à seguinte correspondência de temáticas e contos: 1. Malandros, o conto “A chuva”; 2. Crianças: “Meu toque!” e “Nos tempo de miúdo”; 3. Mulher: “O sabor do fruto”; 4. Trabalho: “Santo Rosa”; 5. Luta: “Nga Fefa Kajinvunda”, “A família Pompeu e Costa” e “Mesene”; e, finalmente, os dois últimos contos do livro, que se passam no pós-independência,

nos quais se sobressai a imagem da utopia em “O ‘socialismo’ kima kiahí?”, bem como, em “Juca, meu avilo” transparecem dúvidas e indícios quanto aos caminhos escolhidos pela nação angolana se, logo após a independência, seguiriam pelo socialismo ou mergulhariam nas redes do capitalismo.

Sendo assim, desde nossa dissertação, identificamos na ficção boaventuriana a reescrita de certa oralidade, assim como o desenvolvimento elaborado da linguagem, em um cuidadoso trabalho estético, que apresenta como marca uma origem angolana, em paralelo com um apurado senso crítico diante da situação colonial. Segundo Santilli, acentua-se já em *Dizanga dia muenhu*, livro introdutório de Boaventura Cardoso, “as características do uso linguístico, a qualificação angolana de quem fala”, ficando para o leitor “um forte efeito de estranhamento, o de estar em convivência com falantes que não usam o mesmo português” (Santilli, 1985b, p. 21). Estudos da área da Linguística (Castro, 1980, 2002 e 2009; Pontes, 1986, 1987; Negrão e Viotti, 2014), ao se voltarem para as heranças africanas na formação da língua portuguesa no Brasil, têm demonstrado uma contribuição do quimbundo em nossa língua. Uma das características da construção sintática das línguas bantu, como o quimbundo, é uma inversão do sujeito nessas sentenças. Característica essa presente nos textos de Cardoso e Rocha, que além de forjarem uma escrita na qual se mescla o português ao quimbundo, apresentam uma elaboração sintática do português dos falantes angolanos, em que a ordenação das palavras mantém uma configuração própria da fala, daí o “estranhamento” de não reconhecimento de um único português levantado por Santilli, com elisões de artigos ou de pronomes, na recriação ou mesmo na ordenação das palavras nas frases, como verificamos nos dois exemplos: “Esse nome Xá-Mavu, mesmo que muitas pessoas contam outras estórias” (Rocha, 1980, p. 20), ou em, “Nga Fefa de repente baçulou [deu rasteira] o homem e a vitória dela com sô Zé no chão” (Cardoso, 1982).

Os títulos dos contos de Cardoso e Rocha, selecionados para a pesquisa, apresentam essa característica de mistura das línguas portuguesa e quimbundo. Em “Nga Fefa Kajinvunda”, de Boaventura Cardoso, o nome da personagem principal dá título ao conto, sendo “Fefa”, um diminutivo de Josefa, precedido pela palavra em quimbundo *Nga*, que corresponde à “dona”, sendo o diminutivo de *Ngana*, o mesmo que “senhora” em português, e *Kajinvunda*, correspondente à “desordeira, amotinador que favorece conflitos, desordens”, segundo o *Dicionário Kimbundu-Português*, de Assis Junior (s/d, p. 38 e 83).

No título do conto de Jofre Rocha encontramos o quimbundo no nome da santa Senhora da *Muxima*, que tem entre os diversos significados, coração, íntimo, âmago; bem como nas

grafias de *kitanda*, *Xá-Mavu*, o substantivo *mâvu* corresponde a terra; pó (Assis Junior, s/d, p.281) e no nome da personagem: novamente o *Nga*, diminutivo de senhora; no item “Vocabulário de Nomes próprios” do *Dicionário Kimbundu-Português* (Assis Junior, s/d, p. 382), com apenas um “s” a grafia *Palasa*, com o significado de esperança, e *Mbaxi*, correspondente à tartaruga de água doce, de acordo com o mesmo dicionário (Assis Junior, s/d, p. 20), o que, em nossa leitura, pode indicar uma caracterização da quitandeira, como uma alusão aos passos vagarosos e à sabedoria da personagem mais-velha. Porém, o sentido figurado de *Nga Mbaxi*: gemido, lamentação (Assis Junior, s/d, p. 38), é mais central para a nossa análise literária, como veremos mais adiante.

Como pontua Ramos, ao refletir sobre literatura, história e cotidiano no livro *Estórias do Musseque*,

As suas “estórias” permitem que se reconstrua o quadro social e político daquele período, valendo-se o autor da oralidade criada e recriada nos musseques – espaço onde se situa o campo intelectual angolano, ampliado depois do local para o nacional – para compor seus textos recuperados pela memória. (2007, p. 280 e 281)

O período ao qual Ramos se refere, “é um período muito importante para a História de Angola, os primeiros anos da década de 1960 até os primeiros anos da de 1970. Esses anos dizem respeito ao início da luta armada pela liberdade de Angola [...]” (Ramos, 2007, p. 279). Portanto, Jofre Rocha traz para suas estórias parte da história de Luanda, em uma confluência entre o literário e o histórico, característico de uma geração de escritores angolanos, de movimentos como “Vamos descobrir Angola” e da “Geração de 50”, que se mobilizaram frente à “política colonial de imposição da cultura europeia como paradigma e para resistir ao projeto colonial de negação de valores autóctones” (Ramos, 2007, p. 279).

Nesse contexto, a literatura angolana produzida, do pré ao pós-independência, configurou-se tanto pela afirmação e pela revelação de autoria nacional quanto pela construção de uma autonomia em relação à produção literária eurocêntrica. Como indicamos na introdução, a Casa dos Estudantes do Império (CEI) reuniu intelectuais africanos em Portugal, propiciando um espaço de debate e de produção cultural, desde o final dos anos 1940, com a chegada de angolanos e moçambicanos, entre os quais, Amílcar Cabral, em 1945, referência política de Guiné Bissau e Cabo Verde, em 1947, Mario Pinto de Andrade, relevante ensaísta angolano, e, em 1948, Agostinho Neto, poeta e presidente de Angola, no pós-independência, todos três tendo em comum o ativismo contra a colonização e como membros fundadores do Centro de Estudos

Africanos (CEA), em 1951, e do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Sendo fortemente controlada pela Polícia Internacional e Defesa do Estado (PIDE), a partir de 1952, ainda assim, os participantes da CEI mantiveram “diversas manifestações contra o domínio colonial” por meio de “literatura, arte e greve dos trabalhadores” (Mata, 2015, p.14). O ativismo cultural desse período fomentou algumas Antologias, das quais participaram Agostinho Neto e Luandino Vieira, conforme detalharemos ao longo das análises literárias.

Dentre as estratégias utilizadas pelos intelectuais e escritores angolanos, tanto de cunho estético como de engajamento frente à colonização, a confluência da literatura com outras linguagens, como a antropologia, a sociologia e o jornalismo, possibilitou, segundo Abdala Junior, um “espaço de convergência” em que “a literatura (re)descobre o país para (re)imaginá-lo” (2006, p. 213). Quanto às narrativas literárias e às produções poéticas, segundo Mata (2015), estruturavam-se “em função de um certo devir temporal” (p. 42), do presente para o passado e vice-versa, com subjetividades que abarcavam além dos sujeitos, também representações espaciais da cidade de Luanda, o que Inocência Mata (2015) denomina como “escrita griótica”, ou seja, “em que o sujeito da enunciação narrativa funciona como *griot* dos eventos do cotidiano” (p. 43 e 44). Mata refere-se ao termo *griot* no seu sentido mais direto, “num misto de cronista e poeta-músico”, que no caso da literatura angolana, as narrativas sócio-espaciais dos musseques e do asfalto caracterizam um aspecto de “registro historiográfico das relações sociais” ao mesmo tempo em que narram “memórias de vivências e experiências” revelando “o opressivo cotidiano das relações sociais e afetivas nos bairros luandenses” (Mata, 2015, p. 45).

Podemos dizer que, os escritores, Boaventura Cardoso e Jofre Rocha, deram sequência a essa significativa valorização cultural ao realizarem escritas que trazem a oralidade dos musseques, “num processo de reapropriação do próprio”, conforme a expressão de Ramos (2007), como também, ao mesclarem a língua portuguesa ao quimbundo, assim tirando da marginalidade uma linguagem recuperada “para ser sinônimo de representação do nacional” (Ramos, 2007, p. 281), mas, vale frisar, pela via de uma nacionalidade (re)imaginada.

Abdala Junior chama a atenção para uma produção de formas discursivas – com publicação em livro impresso só após a independência do país, em 1975 –, que revela contornos “do canto urbano” em consonância com a memória e a “incorporação da atmosfera da chamada tradição oral” (2006, p. 215), conforme percebemos nas narrativas dos autores angolanos aqui analisados, em Jofre Rocha, desde o título do conto sobre Nga Palassa, ao evocar as narrativas orais tradicionais, o que se expande para o texto, por meio de recursos que auxiliam na memorização, como reiteraões e repetições, conforme destacaremos em outros tópicos durante

a análise. E em Boaventura Cardoso, para quem “parece interessar o ‘estado em que’ determinados fatos se originam, ou que se origina de determinados fatos, a atmosfera mais ou menos opressiva que suas personagens hão de respirar” (Santilli, 1985a, p. 89). Assim, verificamos nessas produções uma imbricação entre o texto literário e o contexto histórico-cultural angolano.

Vale pontuar uma abreviada cronologia da produção angolana, a partir do que Maria Aparecida Santilli apresenta em sua história e antologia de escritores africanos de língua portuguesa para brasileiros, na qual dispõe “três literaturas distintas”: primeiro, a literatura tradicional, dos “velhos tempos”, contendo o *mi-soso* – sobre o maravilhoso e o excepcional –, a *maka* – histórias “verdadeiras” para entreter e ao mesmo tempo instruir –, e os provérbios. Depois, passando pela literatura colonial de “outros tempos”, período de produção de periódicos, tais como *O Eco de Angola* (1881) ou *O Futuro de Angola* (1882), em que Santilli destaca *Nga Muturi*, “publicada em folhetins na imprensa de Lisboa em 1882”, de Alfredo Troni, sendo este considerado “precursor da prosa moderna em Angola” (1985b, p. 10).

Por fim, chegamos à terceira distinção denominada por Santilli de “tempos novos: em direção de uma literatura nacional”, em um contexto mais amplo, próximo à virada do século XX, com relevantes movimentos da Negritude, abrangendo encontros, música e produção escrita, como o Pan-africanismo, a partir do I Congresso em Paris, em 1919; com a ampliação da divulgação dos gêneros da música negra, como o *Jazz*, o *Blues* e os *Spirituals* e com a publicação de revistas e antologias a partir da década de 1930 (*Légitime Défense*, *L’Étudiant Noir*, em 1934, com a colaboração de Aimé Césaire e Léopold Senghor; *Présence Africaine*, de 1947 a 1968; *Anthologie de la Nouvelle poésie nègre et malgaxe*, organizada por Senghor e com prefácio de Sartre). Período no qual, um importante marco literário, na produção angolana, é a publicação de *O segredo da morta*, de Assis Junior, inicialmente, “em folhetins no jornal *A Vanguarda de Luanda*, entre 1910 e 1940”, sendo “reeditado em livro em 1935” (Santilli, 1985b, p. 12). A partir da década de 1950, tem-se uma maior consistência de publicações de antologias, como a *Antologia dos novos poetas de Angola* (1950), incluindo revistas, como *Mensagem* (1951-1952) e *Cultura II* (1957-1961), impulsionadas pelo Movimento dos Jovens Intelectuais de Angola sob a bandeira “Vamos descobrir Angola”. Colaboraram nessas publicações autores como Agostinho Neto, Carlos Everdosa, Óscar Ribas e Luandino Vieira, e com “a intensificação da repressão a partir dos anos 1960”, juntam-se autores como Manuel Rui, Uanhenga Xito, Jofre Rocha, entre outros (Santilli, 1985b, p. 16).

Mais precisamente quanto aos autores aqui selecionados, após sua primeira coletânea

de narrativas breves, Boaventura Cardoso publicou mais dois livros de contos: *O fogo da fala: exercícios de estilo* (1980) e *A morte do velho Kipacaça* (1987), depois passando a escrever romances, como *O signo do fogo* (1992). A seguir publica *Maio, mês de Maria* (1997), prefaciado pelo escritor Luandino Vieira, segundo o qual, a produção literária de Boaventura, revelada no pós-Independência, mantém relevância para a atual literatura Angolana por seu estilo persistente na busca e na elaboração do texto (Caniato, 2005, p. 66). Esse percurso configura um estilo único de uma escrita boaventuriana, como identificado por Secco no prefácio do romance de 2001, *Mãe, materno mar* (Macedo, 2005, p. 50). O que pode ser observado tanto em seus contos quanto nos romances²¹, desde a elaboração de uma linguagem bantuizada, na mistura do quimbundo ao português, em novas estruturas sintáticas, “na ritmização do léxico, da frase, do discurso e sobretudo da sua ‘semântica’ ou ‘semânticas’” (Macedo, 2005, p. 55) até os temas tratados, ao fazer uso das “mais diversas cenas, os múltiplos cenários são esteticamente retratados numa trama formal e expressiva de grande tensão narrativa”, no cuidado ético e estético “com base nas realidades observadas que a sua refinada sensibilidade artística intervém na elaboração de discursos em que sobressai uma hábil e engenhosa descrição dos quadros abordados” (Macedo, 2005, p. 48).

Jofre Rocha, pseudônimo de Roberto António Victor Francisco de Almeida, iniciou seus escritos e publicações literárias pela poesia, conjuntamente com seu trabalho jornalístico. Em 1974, idealizou a revista *Ngoma: Revista Angolense de Literatura*, que contou com apenas uma publicação, mas tornando-se um importante referencial histórico (Ramos, 2005, p. 280). O lançamento de *Estórias de musseque*, em 1977, como parte da Coleção Obras da união dos Escritores Angolanos, demonstra também o seu caráter como ficcionista, em que o espaço dos bairros menos favorecidos, denominado pela característica física do chão de areia vermelha (em quimbundo: musseque) em contraste com o asfalto, é construído por meio da linguagem, em que o espaço e as personagens vão ganhando forma pela identidade e pela memória, em que, de acordo com Ramos, “a oralidade como técnica narrativa reproduz a fala ‘solta’ da gente do musseque” (2005, p. 281). Além desse livro de contos, participou de Antologias, e publicou *Tempo de Cicio*, poesia (1973); *Assim se faz Madrugada*, poesia (1977); *Estórias de Kapamgombe* (1978); *Crônicas de Ontem e de Sempre* (1985); *60 Canções de Amor e Luta* (1988); *Entre Sonho e Desvario*, poesia (1989).

²¹ A produção literária de Boaventura Cardoso compreende três volumes de contos: *Dizanga dia Muenhu* (1977); *O fogo da fala: exercícios de estilo* (1980) e *A morte do velho Kipacaça* (1987), e cinco romances: *O signo do fogo* (1992), *Maio, mês de Maria* (1997), *Mãe, materno mar* (2001), *Noites de vigília*, pela editora brasileira, Terceira Margem (2012) e, o mais recente, *Margens e travessias* (2021), como parte da série “Vozes da África”, da Editora Kapulana.

1.2. Análise literária comparada: As personagens e os espaços por elas percorridos e vivenciados

R-E-S-P-E-C-T
Find out what it means to me
R-E-S-P-E-C-T
Take care, TCB

(“Respect”, versão de Aretha Franklin, 1967, para canção de Otis Redding, 1965)²²

O conto de Jofre Rocha, datado em 1972, tem início com uma referência histórica mesclada com o que ficou na memória das pessoas sobre o desastre do Mercado Xamavo, ocorrido ao final da década de 1940, causado por uma forte chuva com ventanias, como verificamos nos dois primeiros parágrafos:

A notícia correu muito depressa, como aquele vento maluco que desde a *ponta da Ilha* sobe até a *Lixeira*, varre todo o musseque até o fundo da *Calemba* e da *Maianga*, pra ir morrer lá longe nos confins da *Samba*.

Foi assim mesmo, com um vento assanhado que trazia atrapalhação nas nuvens carregadas de chuva, que o caso começou naquele dia tão triste como esquina da *Mutamba* sem gente. Porque a raiva desse vento é que foi sacudir as vigas de ferro, fez voar os luandos e os zinhos e, com um barulho muito grande, deixou cair a antiga kitanda do Xá-Mavu. (Rocha, 1980, p. 19, grifo nosso)

Além da atmosfera do momento da tragédia, a forte ventania e os detalhes sobre o desabamento do mercado, a narrativa acrescenta os espaços percorridos pelo vento até alcançar o Xamavo, conforme verificamos nos topônimos em destaque: *ponta da Ilha*, *Lixeira*, *Calemba*, *Maianga* e *Samba*, fazendo uso da metáfora “esquina da *Mutamba* sem gente” para se referir à tristeza e à estranheza do fatídico dia, pois, imaginamos que o largo da zona central de Luanda, designado pelo nome da árvore *mutamba*, seja uma região de grande movimentação, permanecendo triste e silencioso quando não há circulação de pessoas.

Outras localizações também são referidas no conto, como os locais em que a jovem Nga Palassa comprava os peixes para vender: *Funda* e *Kalumbo*; ou ainda, próximo ao final do conto, voltam referenciais espaciais sobre os musseques, alguns bairros de Luanda e a *Ilha de*

²² Tradução livre: “R-e-s-p-e-i-t-o, descubra o que significa para mim / r-e-s-p-e-i-t-o, tenha cuidado, TCB”. A palavra *respeito* soletrada e a sigla *TCB* foram inovações da gravação de Aretha Franklin. Segundo o Site Alvorada Sonora: “‘TCB’ é uma abreviação, comumente usada nas décadas de 1960 e 1970, que significa ‘Taking Care (of) Business’ (Cuidando dos Negócios). Foi particularmente e amplamente utilizada na comunidade afro-americana” (In. <https://www.alvoradasonora.com.br/2019/09/aretha-franklin-respect.html>).

Luanda, para demonstrar a intensa participação dos jovens angolanos na festa da Ilha, oriundos de diversas partes da cidade e ocupando toda a Ilha, como ilustrado no excerto: “Desde Sambizanga, até o Bairro Operário, desde Cazenga até o Marçal, toda a malta do musseque invadiu a ilha, pronta para a festa. E, desde a Ponta até o Lelo, todos percorreram a ilha a cantar e a dançar” (Rocha, 1980, p. 25). Assim como os referenciais espaciais também registram a intensidade da devoção de Nga Palassa pelos diferentes altares que visita: Muxima, Sant’ana e Santo Antônio do Kifangondo, localizados em igrejas de diferentes regiões de Luanda.

Essas referências, embora correspondam a locais existentes em Luanda, estão longe de corresponder à realidade geográfica, conforme adverte Tania Macêdo sobre o mapa que se revela na ficção angolana:

[...] Aqui um nome que não consta das cartas geográficas, acolá uma pista falsa, mais além um caminho que não corta dois bairros: e assim, vemo-nos trilhando as tortuosas estradas ficcionais, as quais se limitam com o referencial, mas não se confundem com ele, pois tempo e espaço obedecem frequentemente a necessidades composicionais. (Macêdo, 2008, p. 179 e 180)

Dessa forma, nas narrativas ficcionais o entrelaçamento entre tempo e espaço são elaborações nas quais esses elementos de ordem composicional circunscrevem-se “a esse universo romanesco e não ao mundo”, por isso, muitas vezes, subvertem-no, e, com isso, “enriquecem ou fazem explodir a nossa visão das coisas” (Lins, 1976, p. 64).

O desabamento do mercado é permeado por um imaginário sobre o acontecimento em si, de que a enxurrada que ocasionou o desastre, em 1948, tenha sido provocada pela praga de uma quitandeira, como relatado em documento sobre o mercado informal em Luanda: “Diz a lenda popular que a chuvada que varreu o mercado foi consequência do facto de uma vendedora ter visto o seu dinheiro roubado e, como retaliação, lançou uma ‘praga’ com os efeitos catastróficos que se conhecem” (CEDOC WU, 2011, p. 45)²³. Após o desabamento, um novo mercado foi erguido no local, denominado Mercado de São Paulo, sendo considerado o mais antigo de Luanda. Ainda de acordo com o CEDOC, em 1992, o então presidente de Angola, José Eduardo dos Santos, mandou erguer em frente ao mercado um monumento em homenagem à quitandeira que deu origem a esse imaginário.

²³ In. MERCADO INFORMAL 2007/08/09. Extratos da Imprensa Angolana sobre questões sociais e de desenvolvimento. CEDOC WU – Centro de Documentação e Informação Development Workshop, Luanda, Angola. Disponível em: <<https://idl-bnc-idrc.dspacedirect.org/bitstream/handle/10625/40330/128832.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

Embora, diferentemente do conto “De como Nga Palassa dia Mabxi...”, em que o desastre se faz presente, em “Nga Fefa Kajinvunda”, identificamos uma referência indireta a este, pois a narrativa tem início com a perseguição a ladrões que roubaram uma quitandeira, como veremos mais adiante. Ocorrendo, assim, um deslizamento do texto para o contexto, tanto na escrita ficcional de Jofre Rocha quanto de Boaventura Cardoso.

Dentro da contextualização histórica, vale destacar a relevante contribuição das quitandeiras, “que pagaram 5 escudos (moeda da época), cada uma” (CEDOC WU, 2011, p. 45) para a construção do mercado Xamavo. E com o desabamento, o comércio se descentralizou por um período, conforme relato de uma das vendedoras que vivenciou o episódio,

Segundo Ana Francisco Miguel, ainda peixeira, 70 anos, que presenciou a queda do Xamavo e a construção do São Paulo, após a derrocada do primeiro as vendedoras passaram a comercializar os seus produtos sobre sacos, esteiras (luandus) e outros objectos na via pública. (CEDOC WU, 2011, p. 45)

Procurando ampliar, e, nesse sentido, aprofundar no decorrer dos capítulos, a representação das quitandeiras em diversas linguagens, traçamos um paralelo dessa narrativa histórica com a representação visual da aquarela de Neves e Sousa, em que o título “Mercado de Benguela” é o indicativo do espaço ocupado pela vendedora, porém a pintura centraliza na figura humana, sendo assim pertinente o questionamento: “onde acaba a personagem e começa o seu espaço?” (Lins, 1976, p. 69), no caso das aquarelas “Mercado” (1952) e “Mercado de Benguela” (1953) de Neves e Sousa, fica explicitado que a personagem é o espaço (Lins, 1976).

Neves e Sousa (1921-1995), pintor de origem portuguesa, mas radicado em Angola desde a infância, é reconhecido principalmente pelas pinturas angolanas. Também desenvolveu trabalhos literários como poeta e ilustrador, e integrou a Missão de Estudos Etnográficos do Museu de Angola. Regressou a Portugal na década de 1940 para fazer o curso superior da Escola de Belas Artes do Porto. Participou de diversas exposições internacionais, incluindo o Brasil, onde passou a morar a partir de 1975 até a sua morte. Segundo o escritor Jorge Amado, “Neves e Sousa encontra aqui a irmandade dos países que têm em comum, além da língua, alguns bens decisivos de suas culturas nacionais” (apud *Neves e Sousa: pintor de Angola, 1921-1995*, 2008, p. 41).

Na aquarela “Mercado de Benguela”, a quitandeira é a figura central:

Figura 7. NEVES E SOUSA. Mercado de Benguela, 1953.
Aquarela, 31x23cm. Pasta nº 20 – 3/48. Coleção particular.

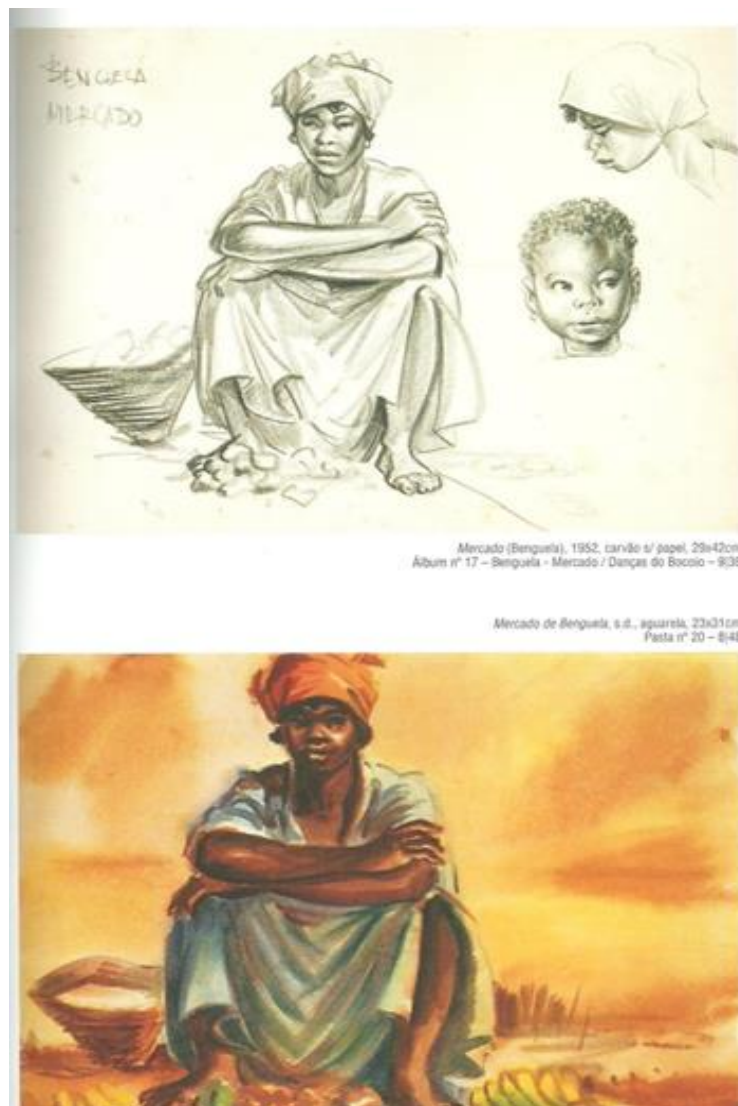


Fonte: Neves e Sousa. Catálogo da Exposição
Retratos e ritmos, 1921-1995, 2008.

Sentada ao chão, com os braços cruzados sobre os joelhos dobrados, tem produtos verdes à sua frente, que parecem frutas, e à sua direita um cesto ou pote. A vendedora está descalça, com um longo e largo vestido azul, traz ao pescoço um colar nas cores branco e vermelho, conforme o lenço amarrado à cabeça. Ela tem entre os lábios um cachimbo com ornamentos em branco e olha para a esquerda, como se observasse algo ou alguém. Em seu entorno não há traços definidos, apenas um jogo de cores da aquarela entre os tons verde claro e marrom, o que pode remeter ao observador a movimentação do mercado aludido no título da pintura.

Essa aquarela faz parte do catálogo *Retratos e ritmos na Coleção Neves e Sousa*, editado pela Câmara Municipal de Oeiras, Portugal, em 2010, fruto da exposição com o mesmo nome. O catálogo está dividido em “Aquarelas”: pastas nº 16 – Danças/Dundo (1957/59); nº 20 – Benguela; Dançarinos do Bocoio (1952/56) e “Desenhos”: Álbuns nº 17 – Benguela/Mercado (1952); Danças do Bocoio (1954) e nº 39 – Danças/Dundo (1957). Dessa forma, há outras 3 aquarelas e 3 desenhos em carvão sobre papel com o mesmo tema e título “Mercado de Benguela”. Sendo a imagem selecionada para a nossa análise, de 1953, uma variação do desenho 9/36 (Figura 8), com data de 1952, e da aquarela, s.d., 8/48 (Figura 9), como é possível conferir respectivamente a seguir:

Figuras 8 e 9 - Mercado (Benguela).



Fonte: Neves e Sousa. Catálogo da Exposição *Retratos e ritmos, 1921-1995*, 2008.

Podemos verificar na aquarela acima (Figura 8) que faltam alguns detalhes na quitandeira se comparada à imagem da Figura 7, de 1953, como o cachimbo, o colar e as cores do lenço. Por outro lado, distinguimos com mais clareza, na figura 9, o objeto e as frutas ao redor da quitandeira. A cor do entorno remete a um ambiente quente, de calor e sol. As cores da paleta do pintor angolano “correspondiam aos temas escolhidos” entre verdes e vermelhos, castanhos e azuis, segundo Lima de Carvalho (2008, p. 60), diretor da Galeria de Arte do casino Estoril. Na pintura de Neves e Sousa as tonalidades monocromáticas, de cores quentes, eram comuns na composição das danças mucubais, nos trabalhos sobre queimadas ou sobre as quentes noites angolanas, reservando os azuis para os mercados (Carvalho, 2008).

Inicialmente, podemos presumir que essas aquarelas deixam transparecer, em parte, os costumes, a gente, os detalhes e o sol de Angola conforme identificado pelo olhar de Jorge

Amado sobre as telas de Neves e Sousa:

Pintor de Angola, de sua paisagem poderosa, de sua poderosa gente, dos costumes, da magia e da realidade – ele tocou com seu lápis ou com seu pincel cada momento e cada detalhe do país e do povo. O sol de Angola imprimiu a cor definitiva da sua paleta. (Amado, Jorge, 2008, p. 41)

Contudo, vale pontuar como as pinturas angolanas de Neves e Sousa foram construídas, de qual ângulo e por quais objetivos. Começamos pelo álbum, *Mulheres de Angola* (1973), no qual se reuniu 22 desenhos e 54 imagens de quadros a óleo ou aquarela, sobretudo, sobre as mulheres de diversos povos angolanos, e outras de origem guineense e cabo-verdiana. Para as produções utilizou desenhos recolhidos entre 1940 e 70, durante o seu trabalho no Grupo de Missão “encarregado de fazer a recolha de elementos de natureza etnográfica e interesse turístico para o Governo Geral de Angola” (Carvalho, 2008, p. 55), ou seja, para o governo português no período da colonização angolana. Daí o caráter de “interesse turístico” da recolha.

A construção do olhar sobre essas mulheres, os costumes e as paisagens, do pintor reconhecido como angolano, participante de uma missão do então chamado Governo Geral, se faz na soma de material etnográfico e da memória pessoal deste período, uma vez que as obras artísticas são realizadas anos depois. Neves e Sousa associa a esse trabalho “o valor de testemunho de sua obra” ao defender que procura reter os costumes tradicionais e chama a atenção sobre “um processo vertiginoso de integração social”, – ao nosso entender, de forma contraditória, sendo que ele representava justamente o governo colonizador – segundo as palavras do pintor: “A instrução de base leva a gente jovem a abandonar a maior parte dos costumes tradicionais. Dentro de uma dezena de anos vai ser muito difícil diferenciar pela indumentária um bieno de um quilengues” (Sousa, 2008, p. 25).

A perda das tradições era prevista no processo colonizador, como afirma Fernando Mourão,

O que é inconteste é o fato de que o processo colonial criou uma dualidade em termos de nós e *eles*, privilegiando a cultura do colonizador e fazendo tábula rasa das culturas dos colonizados, postura que estava na base do processo de legitimação do colonialismo perante o conceito internacional das nações. (2007, p. 42, grifo do autor)

Portanto, é preciso estarmos atentos quanto a “uma posição real e uma posição ideal” (Mourão, 2007, p. 42) mediante as representações seja nos registros dos viajantes em séculos anteriores, ou em artistas do século XX em diante, “por vezes mistificadora da realidade e de

suas referências” (Mourão, 2007, p. 42). No caso de Neves e Sousa, mesmo no período que foi representante de um órgão português, o artista contribuiu com registros de obras de valor estético.

No catálogo da exposição *Retratos e ritmos* também se encontram referências do trabalho literário do artista, entre as quais, foram incluídos trechos do poema “Benguela” (1957/1959) ao lado da aquarela “Mercado de Benguela”. Em geral, costumamos encontrar as imagens, em determinados livros, textos e artigos, meramente como ilustrações, enquanto no catálogo da coleção Neves e Sousa parece que o poema é quem ilustra a imagem, na tentativa de um diálogo entre as formas de expressão do artista.

No referido poema, Neves e Sousa constrói a imagem de Benguela comparando a região ao Sul de Angola a uma mulher mais velha, como indicam os versos a seguir: “Benguela velha e mulata / Saborosa como muambá” e mais adiante traz a imagem do mercado e os produtos comumente comercializados pelas quitandeiras: “À porta daquele armazém velho/ feito de adobe e de pedra à toa,/ que tem fuba, missanga, cera/ milho, poeira e também saudade” (Sousa, 1957/1959. In. *Macuta e Meia de Nada apud* catálogo 2010, p.16).

Assim, finalizamos o paralelo entre o fato histórico retratado pelo CEDOC e a elaboração artística de Neves e Sousa, em que as imagens do mercado, das mulheres e dos costumes locais angolanos são construídas pelo olhar do pintor, por meio de sua subjetividade sobre o mundo real, das suas memórias e no entrecruzamento de discursos visuais e textuais, reportando-nos à quitandeira mercando “sobre os sacos e esteiras em via pública”, conforme o relato da experiência vivenciada pela peixeira Ana Francisco Miguel, citado anteriormente, sobre o comércio de rua em Angola.

Na elaboração ficcional do conto, a tragédia ocorrida no Xamavo é vista por Nga Palassa como um castigo, mais precisamente, uma “vingança do falecido Rebocho”. Sabemos pela memória da “kitandeira antiga”, como evidencia a narrativa, que “a kitanda do Xá-Mavu” foi construída onde no passado fora o Rebocho, talvez daí a vingança por ela referida, pelo Rebocho ter sido substituído não apenas por uma reforma, mas também na denominação do mercado. Ainda pela memória de Nga Palassa, por meio de sua reconstrução dos fatos ocorridos, tomamos conhecimento sobre uma das origens do nome do atual mercado, embora a personagem afirme “mesmo que muitas pessoas contam outras estórias” ela é quem “sabe bem onde é que saiu” o nome do Xamavo,

Naquele tempo da rusga geral quando os homens com a corda na mbunda eram levados para o posto do Chefe “Poeira”, é nesse tempo que o nome nasceu

porque, toda a gente dizia, onde a carrinha do chefe passava *só deixava lá barro*. E era verdade mesmo porque a carrinha passava nos becos mais apertados, no meio dos quintais, das cubatas, *partia paredes de pau-a-pique e só ficavam os monandengues, os velhos e o barro*, porque os homens e os muzangalas, esses iam na corda. (Rocha, 1980, p. 20 e 21, grifo nosso)

Dessa forma, para a quitandeira, o nome do mercado saiu de um tempo de grandes tensões causadas por um Chefe de posto, o Poeira, personagem real, conhecido por agir de forma violenta para assegurar a ordem colonial, então estabelecida, de forte repressão e controle sobre os angolanos, os naturais da terra. Recorremos à outra obra de ficção que aborda esse personagem histórico, para corroborar com a nossa análise quanto à relação estabelecida por Palassa entre o nome do mercado e a tragédia pré-anunciada.

Como desenvolvemos em nossa dissertação de Mestrado (2016), o repressivo chefe de posto continua sendo lembrado por artistas angolanos. Como na canção “Poeira”, de Bonga²⁴:

Era o Poeira do posto
Poeira na rua
Para nos kuatar [agarrar]
Vento – Era empoeirado
Ventava os cubicos
Nos empobrecer.

Poeira – Com impureza
Sempre levantou
E nos bofocou [machucou/achatou].

Roda – Sai do rodopio
Que o chefe do posto
Vai te zangular [levantar].
Lembro
Eu era kanuku [criança]
Fugia da cerca
Para salvar guardar
Me lembro
Toda essa desgraça
Negros transpirados
Da rusga a fugir.

²⁴ José Adelino Barceló de Carvalho é natural da província do Bengo, Angola (1942), dedicou-se ao atletismo, sendo campeão reconhecido na modalidade entre 1966 e 1972, quando foi membro do Sport Lisboa e Benfica. Passa a viver nos Países Baixos, em 1972, como refugiado político e lança seu primeiro álbum: “Angola 72”, mudando definitivamente a sua carreira como cantautor (cantor e compositor angolano), preservando em suas composições línguas locais de Angola, depois mesclando com o português. A canção “Poeira” é gravada no cd *Kaxexe*, faixa 5, 2003. Link de acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=3r86tKt5Vrc>

Na letra verificamos que o chefe “Poeira do posto” quando chegava para agarrar os angolanos era o mesmo que um “vento empoeirado” que “ventava os cubicos/ nos empobrecer”. Só restava aos homens e aos jovens (*muzangalas*), segundo os versos da canção, em que o compositor também recorre à memória, fugir “da cerca para salvaguardar/ Me lembro toda essa desgraça/ negros transpirados da rusga fugir”.

Podemos inferir, a partir dessa análise comparada entre a letra da canção e o conto que o vento que só deixava barro nos musseques, após a passagem do Poeira, que ventava “com impureza”, segundo os versos de Bonga, é o mesmo vento do infortúnio causado no mercado Xamavo, anos mais tarde da sua construção, a “empobrecer” os angolanos, ou seja, a tornar as coisas mais difíceis e penosas. Ao que acrescentamos a hipótese de que Nga Palassa, para se referir à origem do nome do mercado, recorre às histórias de um período das rusgas com o Poeira, pois uma das partes da palavra é composta pelo substantivo *mâvu* = terra; pó (Assis Junior, s/d, p. 281).

No conto de Boaventura Cardoso, como já referido, não há referência direta sobre o desastre, mas identificamos uma alusão por meio da confusão inicial ocorrida, justamente, por causa da perseguição a um ladrão que roubou uma das quitadeiras, conforme o imaginário mencionado no documento do CEDOC, sobre o roubo ter sido o motivo da praga de uma quitadeira, gerando a tragédia.

Em Cardoso, o Mercado é o espaço onde ocorrem as confusões, indicado logo no primeiro parágrafo, com os gritos em quimbundo de “Kuateno! Kauteno” (Agarra! Agarra!), que dão início à narrativa e à perseguição supracitada:

Kuateno! Kuateno! O grito rebentou no ventre atmosférico rapidamente na kazucutice do Xamavo. Negócios ainda parados, quitadeiras na berridagem do gatuno. Kuateno! Kuateno! Tudo nas corridas para acaçar o dinheiro na ponga de Nga Xica roubado. Na berrida os fiscais também estavam. (Cardoso, 1982, p. 23)

A confusão se materializa pelo ritmo que a narrativa ganha com os gritos, pelas pessoas que vão juntando-se à perseguição – quitadeiras, fiscais – e no movimento da corrida que vai ganhando espaço na sequência do parágrafo: “Pessoas que andavam nos becos ficavam assustadas, movimentação era no acontecimento dos ladrões fugindo, Xamavo tinha desordem” (Cardoso, p. 23). O ritmo da confusão também se faz presente pelo vocabulário: *rapidamente na kazucutice, berrida/berridagem, tudo nas corridas, movimentação, ladrões fugindo,*

desordem. Vale destacar dessa seleção lexical a palavra em quimbundo *kazukutice*, que ao verificarmos o seu significado, chegamos ao ritmo e à confusão em uma só palavra, conforme o dicionário *Priberam online*: 1. [Angola] Tipo de dança popular angolana; 2. [Angola] Música que acompanha essa dança; 3. [Angola] Confusão, desorganização, tumulto.

Segundo Boaventura Cardoso, em seus livros há todo um trabalho de rememoração em que questiona e reinventa o passado, assim, recorre à história ficcionalizando-a, “para melhor entender o presente e pensar o futuro”²⁵, o que coincide com a nossa proposta de pesquisa, ou seja, ao nos voltarmos para a representação das quitandeiras na literatura, pensarmos sobre as formas de discriminação que ainda perduram e, ao mesmo tempo, propormos aportes teóricos que auxiliem na mudança desse cenário.

Assim, o espaço do mercado, na abertura dos respectivos contos, é demarcado por características que dialogam com o tema central de cada narrativa: em Nga Palassa, a tragédia e em Nga Fefa Kajinvunda, a confusão. Embora, vale pontuar, as confusões de Nga Fefa vão se acentuar e também desembocar em uma tragédia, conforme analisaremos no tópico adiante sobre as tensões do período colonial em Angola.

Se nos dois primeiros parágrafos do conto de Jofre Rocha a narrativa introduz a tragédia do mercado, a seguir, no terceiro e quarto, adentramos pelos infortúnios deixados por ela. As quitandeiras perderam o seu negócio e suas mercadorias entre “rios de sangue” que “correram no meio do peixe, dos kiabos, da takula, dos jisepe e jisobongo” (Rocha, 1980, p. 19) e o luto se abateu sobre muitas casas.

A quitandeira Nga Palassa é apresentada no 5º parágrafo, quando ainda era devota dos seus santos e orações, conforme ilustra o trecho a seguir,

Nga Palassa diá Mbaxi andava já há muitas semanas com aquelas coisas na cabeça. Ela andava mesmo assustada porque estava adivinhar qualquer coisa de mau que ia passar. *Todos santos, desde Sant'ana até a Senhora da Muxima, lhe conheciam como devota*, como mulher pobre mas de palavra. (Rocha, 1980, p. 20, grifo nosso)

A frase acima destacada em itálico seria como um *leitmotiv* do conto, desde o título, ela é repetida com variações sintáticas em momentos singulares da narrativa. Inicialmente para reforçar o quanto era devota e até temida pela força de suas palavras, mais precisamente, de suas pragas. Mas, a partir dos fatos narrados, a frase aparece relacionada às perdas pessoais da

²⁵ Informação fornecida pelo autor em palestra de lançamento do livro *Noites de vigília*, no Memorial da América Latina, em 16 de janeiro de 2013. Cf. LOPES, Dissertação de Mestrado, 2016.

quitandeira, o que resulta na perda da sua devoção.

É possível estabelecermos o grau, por assim dizer, de devoção de Nga Palassa, nesse percurso que parte de Sant'ana até à Senhora da Muxima, pois, Sant'ana, na Igreja Católica, representa, no simbolismo religioso, a mãe da Virgem Maria ou Imaculada Conceição – dogma que a identifica como aquela que concebeu sem pecado –, e avó de Jesus Cristo. Enquanto Nossa Senhora da Muxima é a própria Imaculada Conceição, porém, associada ao local de veneração, onde foi construída a primeira capela em Angola, comum nesse simbolismo, como identifica Fernandes,

Maria, a Nossa Senhora, é particularmente honrada na igreja católica e amplamente venerada pelos seus fiéis, havendo cultos especiais a ela dedicados pelo que há uma forte disseminação da sua imagem em todo mundo católico. Como o seu nome se liga aos locais onde é venerada, recebe diversas designações como Nossa Senhora de Fátima, Nossa Senhora de Lourdes, Nossa Senhora de Guadalupe, ou Nossa Senhora da Muxima no caso de Angola. Todas estas “Nossas Senhoras” que são também “Nossas Senhoras da Imaculada Conceição” são expressões e formas diferentes de apresentar uma única e mesma Maria, Mãe de Deus, mas que assumem as características culturais dos povos que a veneram. (Fernandes, 2014, p. 7)

A devoção à Nossa Senhora da Muxima, incluindo festividades e romarias, segundo Fernandes, tem estreita relação com o domínio e a expansão portuguesa em Angola, no século XVII, na intenção de atrair os angolanos para as tradições portuguesas. Há referências à construção da igreja, na região da Muxima, “localizada a 120 km a nordeste da cidade de Luanda” (Fernandes, 2014, P. 1), no século XVI, sendo considerada pela UNESCO, a data de 1599. O referencial histórico da construção da igreja está ligado com a edificação do presídio da Muxima, em 1595, após um cerco de povos da região de Quissama, sendo a igreja construída logo a seguir. Enquanto a denominação do presídio, segundo Cardonega,

É também devido a sua localização, no território do Soba Muxima Aquitamgombe, militar e juiz do século XVII [Cardonega 1972 III:94], que o presídio da Muxima recebeu essa designação, referindo ainda que havia na povoação uma igreja de invocação da Virgem da Conceição, com uma capela, e que era a mesma de muita devoção por ser a protetora do reino de Portugal e dos territórios por si conquistados. (Fernandes, 2014, p. 3)

É bem simbólico que a construção de uma igreja ocorra a seguir da edificação de um presídio na cidade colonizada, pois, quando se intensifica a ocupação da colônia, a intenção dos invasores vai além de atrair a população autóctone para a sua cultura e a sua religiosidade. O

que ocorre, na verdade, é uma imposição dessa cultura sobre a outra, e para manter o seu poder sobre o território e seus habitantes, cinde-se a cidade colonizada em duas, sendo assim reveladas as tensões sociais, conforme argumenta Fanon (1979), em que os quartéis e as delegacias de polícia funcionam como a fronteira que delimita a cidade do colono e a cidade do colonizado.

Para Portugal, não havia separação entre religiosidade e poder, como refere Fernandes, “ainda em 1149, D. Afonso Henriques, Rei de Portugal, colocou o país sob a proteção de Nossa Senhora” (2014, p. 15), sendo ainda mais efetiva essa consagração à Imaculada Conceição, no século XVII, com D. João VI, porquanto, “pouco depois de ter sido aclamado rei, ordenou que as Câmaras de todas as cidades do país e dos territórios ultramarinos fixassem nos portões das suas muralhas, lápides a indicar esse dogma” (Fernandes, 2014, p. 15). Durante a ocupação em Angola, por exemplo, “era comum a imagem [da Nossa Senhora da Muxima] acompanhar o exército português” (Fernandes, 2014, p. 3), permanecendo ora na igreja do presídio ora em um acampamento ou em um forte militar.

Contudo, por mais que os colonizadores procurassem apagar costumes e religiosidades locais ao impor os símbolos do catolicismo, os cultos tradicionais persistiram entre a população. A tessitura ficcional do conto de Jofre Rocha revela essa permanência na personagem Nga Palassa, devota das santas católicas, sem deixar de lado o culto aos antepassados, comum às religiosidades africanas de origem bantu. Ou ainda em detalhes da narrativa, como podemos verificar nos produtos comercializados pelas quitandeiras, pois entre kiabos e peixes, constam a *takula*, o *jipepe* e o *jisobongo*, respectivamente, minério e frutos, a que se atribuem propriedades curativas. Do mesmo modo que as diversas referências à sorte como benefício e proteção de ordem transcendental, em algumas passagens, como na descrição da festa na Ilha, sendo esta realizada em homenagem à *kalunga*:

Todos foram apaziguar os deuses, pra ver se a raiva do mar não acabava de engolir a terra da ilha, pra ver se as sereias não caçavam mais os pescadores na vida deles de todos os dias no meio do mar. Toda a gente foi pedir pela sorte dos pescadores, pela vida dos marinheiros, pela vida de todos axilundas. (Rocha, 1980, p. 24 e 25)

Nga Palassa é caracterizada como quitandeira antiga e respeitada, ligada ao etéreo de adivinhações e pressentimentos, protegida pelos kazumbis, espíritos dos antepassados. A personagem escapa da tragédia do mercado pela proteção destes, como narrado no trecho a seguir, que demarca na antítese sorte/azar o destino de cada um, “[...] e se os santos dela tinham lhe trazido uma febre grande pra não ir na kitanda nesse dia de azar, outras pessoas, coitadas,

não tiveram essa sorte, morreram lá” (Rocha, 1980, p. 20). Como também é respeitada por causa de sua afamada proteção e devoção: “Por isso é que todas pessoas lhe davam respeito, ninguém queria ficar na boca zangada de Nga Palassa porque ninguém podia escapar das pragas dela” (Rocha, 1980, p. 20).

Enquanto Nga Fefa, quitandeira do conto de Boaventura Cardoso, é respeitada por outro motivo, como indicam os trechos a seguir, “Nga Fefa Kajinvunda, como lhe chamavam por causa da força dela na discussão, refilona, quem lhe punha só desafio?, nem mesmo as polícias se podiam com ela” (Cardoso, 1982, p. 23) e

Nunca recuava no medo das pessoas. Nga Fefa tinha homem no corpo dela de mulher. Respondia xingantemente todos que lhe insultavam e até os fiscais punham respeito nela. Senhoras inda que vinham lá do putu [Portugal] com as manias de superior, não torravam farinha com ela. *Olhar sisudo, cigarro fogo na boca, falas poucas, personificava a autoridade e o respeito.* (Cardoso, 1982, p. 25, grifo nosso)

Portanto, é a sua fama de desordeira que impõe respeito, seja entre a população como entre os fiscais e/ou as freguesas portuguesas. O autor delineia a imagem de Nga Fefa tanto por características físicas quanto por seus gestos, conforme o trecho destacado acima, demarcando “os contornos de uma mulher forte e destemida” (Lopes, 2016, p. 113).

Nga Fefa não mantém na intimidade nem mesmo as brigas com o marido, e acaba levando a vida privada para o espaço público:

Uma vez ela foi. Palavras zangadas com Sô Zé, caloteiro. Mé dia, hora suarenta. Ainda dentro de casa que começaram, quase sem barulho. Discutidamente depois, das gargantas vomitavam berros, diálogos violentos com as malcriações da língua. Palavras e gestos no enquadramento. Os corpos na discussão anunciavam formas variadas [...] (Cardoso, 1982, p. 24)

A narração mantém o ritmo da oralidade, não impondo fronteiras entre a fala das personagens e a do narrador, em uma mistura característica de narrativas orais:

[...] Gritos e aplausos no seguimento da porrada. No Sambila, na hora das mé dia, não te digo nada!, porrada grossa, meu! Ninguém se meteu só na cena. Só eles. Ditado que mandava não meter a colher entre marido e mulher, ali era lei [...]. (Cardoso, 1982, p. 24)

Quando a briga ganha a rua, forma-se ao entorno dos dois uma torcida de homens e mulheres. Ao demonstrar força e por vencer a briga, Nga Fefa não é bem vista pelos maridos desconfiados das consequências, como ilustra o excerto a seguir, no qual sabemos como ela ganha o acréscimo de Kajinvunda (desordeira) em seu nome:

Não estava lá mais nenhum homem. Desapareceram. Só as mulheres é que ficaram. A notícia correu musseque todo, nem faísca. Quem estava ainda acreditar no princípio? ninguém. É boato. Desde então os maridos proibiram as mulheres de andar com Nga Fefa, não fossem aprender os truques. As recomendações traziam ameaças de espancamento. Kajinvunda – lhe acrescentaram no nome de Nga Fefa. (Cardoso, 1982, p. 24)

Adicionamos, em nossa leitura, como a presença de outras quitandeiras, nos dois contos, podem ser aproximadas do coro do teatro épico, a partir das vozes polifônicas que representam esse conjunto de trabalhadoras/comerciantes. O coro, na épica grega, tem funções dramáticas, expressivas e narrativas, e, mais tarde, em Bertold Brecht, inclui um efeito de distanciamento para que o público tenha uma visão crítica sobre os conflitos sociais ali expressos. Outra característica de aproximação entre o coro épico e o conjunto de quitandeiras, pode ser percebida, “já que em geral não lhe cabem funções ativas, mas apenas contemplativas de comentário e reflexão” (Rosenfeld, 2004, p. 40).

No conto de Jofre Rocha, elas são apresentadas pela perspectiva de Nga Palassa, ao lembrar o nome das companheiras de Mercado, que não tiveram a mesma sorte que ela, e morreram no desastre: “Nga Lelesa diá Xiku, Nga Fefa diá Lumingu, Marquinha e muitas mais, até a ranhosa da velha Tonha, ficaram nessa vingança do Rebocho” (Rocha, 1980, p. 20). No contraponto à morte, identificamos as quitandeiras dando vida com seus gritos ao mercado e ao musseque do Calumbo, conforme indicam os trechos a seguir: “[...] ali, no burburinho do musseque, entre os gritos das quitandeiras e o barulho dos monandengues” (Rocha, 1980, p. 23) e “[...] com o sol cansado a mergulhar lá longe, no meio dos últimos gritos das quitandeiras e dos barulhos da vida do musseque” (Rocha, 1980, p. 24).

As quitandeiras são igualmente associadas ao barulho, no conto de Boaventura Cardoso, à agitação do musseque Sambila e do Mercado, seja ao fazerem coro na torcida por Nga Fefa na briga com o marido: “Nga Fefa derrepentemente baçulou o homem e a vitória dela com Sô Zé no chão. As mulheres rebentavam gritos e arrogantemente perguntavam onde se escondera a masculinidade” (Cardoso, 1982, p. 24), seja ao vibrarem em quimbundo na retirada da freguesa portuguesa depois do desafio de Nga Fefa.

Na literatura angolana, como vimos anteriormente, segundo Pepetela, ao se pensar “nas quitandeiras de Luanda” visualizamos “uma senhora forte, mais alargada ainda pelos numerosos panos” e “a dignidade que pauta cada gesto seu levam o freguês a respeitá-la” (1990, p. 139). A representação indicada pelo escritor Pepetela coaduna com as duas quitandeiras aqui analisadas, Nga Palassa e Nga Fefa, que comercializam peixe no mercado Xamavo, são respeitadas, apresentam “a dignidade pautada em cada gesto” de resistência, tendo ainda em comum, trajetórias permeadas pelo trágico, conforme apresentaremos no próximo item.

Quanto aos corpos “fortes e alargados pelos panos fartos” são descritos nos contos nessa mistura entre as vestimentas da saia rodada, dos panos da Costa e pelas características físicas. De acordo com Freitas,

A vestimenta das mulheres luandenses era formada por um total de quatro camadas de panos, mais ou menos coloridos: em quimbundo, *omulele ua jiponda* (peça interior), o *mulele ua xaxi* (pano trespasado cobrindo a parte superior), depois o *mulele ua tandu* (tecidos trespasados na parte inferior). (Freitas, 2015, p. 18)

Além dos panos, algumas “mulheres combinavam estas peças de acordo com sua etnia e classe social, podendo acrescentar adornos como brincos, colares e pulseiras. Carregavam também suas quindas, espécie de cesto levado sobre a cabeça” (Freitas, 2015, p. 18). Como retratado no conto sobre Nga Palassa quando jovem “... Nos panos pintados, com as missangas nos braços e nas pernas, bonita de verdade, hum... Deixa!, Palassa era tentação de muitos homens naquele tempo” (Rocha, 1980, p. 21), teve muitos pretendentes e com o passar dos anos passou de *kilumba* (adolescente, moça bonita) e “virou a bessangana”, ou seja, senhora respeitável.

Já a força física de Nga Fefa é comparada à masculinidade, como na frase “tinha homem no corpo dela de mulher” e, ainda, seu “olhar sisudo” somado ao “cigarro fogo na boca” e a “falas poucas” parecem indicar características que, em geral, por visões que estancam os gêneros, não são consideradas tipicamente femininas. De acordo com nosso ponto de vista na dissertação de mestrado (2016),

O feminino, no conto, é construído por contraste à masculinidade, “em uma luta paralela ou marginal a dos homens”, como aponta Santilli (2007, p. 69), referente às personagens femininas na literatura angolana que trazem uma “quota sua na transformação do sistema vigente que constrange” (Ibid.), no caso, o sistema colonial que introjeta um sentimento de inferioridade no colonizado. (Lopes, p. 88)

Essa divisão demarcando a diferença entre os gêneros é narrada de forma cômica no momento da briga de Nga Fefa e Sô Zé, na mistura de vozes do narrador, do casal e da torcida, exemplificada na cena a seguir, próxima de uma encenação teatral:

Sô Zé pensava por ela ser mulher podia lhe ganhar na luta logo. Se enganou. Eu sou mulher mas você não brincas comigo hem, caloteiro, não tem vergonha – Nga Fefa falou autoridade nas palavras. Todos não estavam acreditar, é embora era garganta dela, manias de desafiar homem, mé! [...] A repetição da cena acontecia outra vez. Cada um na afirmação de si. Kajinvunda nem que fugia só. Fia da mãe! [...] Nga Fefa no chão ali. Vai agora dá-lhe já – a multidão aquecia de contente. Nga Fefa no chão e o homem masculinamente vitorioso. Mas, boxeiramente se levantou e lançou as mãos na garganta masculina. Sô Zé na aflição, eué! Zolhos dele na viragem moribunda. Multidão atenta. Expectativa dominante nos homens e nas mulheres. Receosos de ver Sô Zé apanhar nas fuça, os homens estavam. Era uma mulher. Vergonha para eles se Nga Fefa ganhava. Elas, no lado delas, não queriam também ver Kajinvunda debaixo do corpo musculoso [...]. (Cardoso, 1982, p. 24)

A primeira visão da suposta superioridade masculina ocorre logo na primeira frase do excerto, na qual o homem acreditava ganhar a luta pelo fato do seu adversário ser uma mulher, assim como a torcida ao entorno. A segunda visão é revelada nas frases: “embora era garganta dela, manias de desafiar homens, mé!”, como se a desordeira costumasse contar vantagens no atrevimento em provocar briga com o sexo oposto. E a terceira visão machista está na “vergonha para eles se Nga Fefa ganhava”, os homens estavam receosos de presenciar esta derrota, sobretudo diante da torcida feminina.

Do lado feminino, Nga Fefa, consciente sobre as hierarquias sexistas, responde confiante em sua força: “Eu sou mulher mas você não brincas comigo hem”. Enquanto o grupo de mulheres torciam por ela: “Elas, no lado delas, não queriam também ver Kajinvunda debaixo do corpo musculoso”. Assim, a narrativa joga com as palavras ao usar o adjetivo masculino, demarcador de gênero, como um advérbio de intensidade: “o homem masculinamente vitorioso”, e na sequência, em que ocorre uma virada sendo encenada de forma cômica: “zolhos dele na viragem moribunda”, quando Nga Fefa “boxeiramente se levantou e lançou as mãos na garganta masculina”, volta ao seu uso corrente como adjetivo. Esse recurso linguístico acaba por revelar a rivalidade entre os gêneros e a naturalização da superioridade masculina. No entanto, essa comicidade é uma das camadas do conto, pois, no desenrolar da trama ficcional, outra camada mais profunda de conflito é revelada, como analisaremos no tópico sobre as tensões sociais no período da colonização em Angola, no desafio que Nga Fefa impõe a uma freguesa da Baixa.

Se Nga Fefa se mantém fiel ao apelido de desordeira, o mesmo não ocorre na trajetória de Nga Palassa quanto à sua devoção aos santos e orações. A frase repetida desde o título e reconfigurada como *leitmotiv* em diversas passagens do conto, sobre a “bessangana Palassa diá Mbaxi, kitandeira afamada do Xá-Mavu, devota conhecida que tinha acendido velas em todos altares desde a Senhora da Muxima, Sant’ana e Santo Antônio do Kifangondo” (Rocha, 1980, p. 22), reforça a característica da quitandeira fortemente ligada às crenças religiosas. Porém, como assinala o narrador, “a vida é assim, dá muitas voltas” e o passar dos anos “fizeram também virar o coração de muitas pessoas” (Rocha, 1980, p. 22).

Nga Palassa sofre duas perdas familiares: primeiro da sua jovem filha Filomena ao dar à luz, e anos mais tarde, sem nem ter se recuperado da primeira perda, do jovem neto Rui Filomeno, no mar. A trama ficcional não se estende em explicações sobre a consequente ligação do sofrimento das perdas com o abandono da devoção. Seguindo a elaboração formal do gênero, que, diferentemente do romance, não tem extensão para desdobramentos mais detalhados sobre os personagens e o enredo, o conto de Jofre Rocha sintetiza essa relação, por meio de uma prosa bem forjada por elementos, já aqui mencionados, quanto à oralidade, às narrativas tradicionais e ao diálogo com fatos históricos angolanos, e, assim, deixa espaço para o leitor preencher com a sua percepção no complemento da leitura.

Após apresentar o desastre no mercado e alguns referenciais essenciais sobre a personagem, como analisamos anteriormente, o narrador orienta, “sim, Palassa era devota de verdade, mas isso foi noutro tempo, quando não tinham passado ainda na vida dela os casos que vou contar” (Rocha, 1980, p. 22). Interessante notar na elaboração da linguagem, a escolha do autor em apresentar a passagem do tempo e o acúmulo dos infortúnios de Nga Palassa pelos sons de uma festa: “Ainda hoje Palassa guarda nos ouvidos os sons da festa que o comerciante do Calumbo deu quando Filomena fez dezasseis anos”; “Mas os anos passaram, levaram todos os sons da festa”; “E os anos passaram, os sons da festa acabaram e o comerciante grande de Luanda esqueceu a kitandeira bonita” (Rocha, 1980, p. 22 e 23).

A narrativa do conto é elaborada por contrastes desde o título que corresponde ao tema central, por si só contrastante em a *devota* que *renega* todos os *seus santos e orações*. Podemos citar algumas passagens de contrastes na própria estrutura narrativa, como as antíteses da sorte e do azar, bem como da vida e da morte, nos trechos a seguir: “[...] se os santos dela tinham lhezado uma febre grande pra não ir na kitanda nesse dia de *azar*, outras pessoas, coitadas, não tiveram essa *sorte*, morreram lá” (Rocha, 1980, p. 20, grifo nosso); “[...] e Palassa diá Mbaxi não esqueceu a sua menina *morta* ao trazer uma *vida* ao mundo” (Rocha, 1980, p. 24, grifo

nosso). E podemos estender esse contraste ao nome de Palassa, se considerarmos a tradução do *Dicionário Kimbundu-Português* (s/d, p. 383) do nome Palasa que corresponde à esperança, podemos até mesmo perceber um paradoxo que se estabelece entre a fé e a desesperança, uma vez que, não seja previsível ou convencional perder a fé em momentos de desespero, em geral, são nesses momentos trágicos que muitos recorrem à religiosidade para amenizar o sofrimento e, quem sabe, compreender a dor.

Dentre os infortúnios da quitandeira, incluem-se os que envolvem a filha Mena e o neto. Os sons da festa do passado são substituídos pelos sons e cheiros do musseque Calumbo, como no dia do nascimento de Rui Filomeno,

E foi ali mesmo no coração do musseque, no meio de todos os cheiros e barulhos da vida, que o neto de Palassa diá Mbaxi veio ao mundo, menino gorducho de olhos grandes e cara redonda. Mas não trouxe alegria aquele neto bonito, trouxe o luto na casa de Palassa: Mena, a sua Mena bonita nascida no mato de Calumbo, morreu pouco depois de ter dado à luz. (Rocha, 1980, p. 23)

Verificamos nessa relação estabelecida por Rocha entre os eventos, a festa e o musseque Calumbo, com seus sons e cheiros, um entrelaçamento entre tempo e espaço. O autor inclui na cronotopacidade, “ou seja, a ocorrência de diferentes espécies ou figuras de conexões de eventos” (Nunes, 1992, p. 346), as sensações guardadas na memória pelos sentidos da audição e do olfato. Assim, “o tempo imaginário da ficção” é “condicionado pela linguagem”, em que ocorre a “dupla articulação do tempo na narrativa, no plano do discurso (em certo sentido linear) e no plano da história (pluridimensional)” (Nunes, 1992, p. 350). A narração é que nos dá a medida da passagem do tempo e dos infortúnios de Nga Palassa. A frase: “Mas não trouxe alegria aquele neto bonito, trouxe o luto na casa de Palassa” se estende para além do tempo enunciado da morte de Mena no parto, essa frase antevê a morte do jovem Rui no mar, narrada quase ao final do conto.

Um dos peixes comercializados por Nga Palassa, o kakusso, “peixe de água doce, sobretudo de lagoa, e pode ser comida fresco, seco ou defumado, muito apreciado na região de Luanda” (Pantoja, 2001, p. 65), faz parte da mitologia oral quimbundo, em que, curiosamente, “nos primórdios da criação do mundo, havia uma ligação muito estreita entre a Sociedade e a Natureza. O homem podia viver tanto na sociedade como no mundo natural, dentro das águas, neste caso” (Coelho, Virgílio *apud* Pantoja, 2001, p. 65). Identificamos no conto de Jofre Rocha uma conformidade do ritmo dos angolanos com a Natureza na passagem da festa na Ilha na

qual, “a alegria durou o dia inteiro, os sons da música chegaram muito longe *levados na voz do vento que tocava sembas com as folhas dos coqueiros*” (Rocha, 1980, p. 25, grifo nosso). Aqui o vento nas folhas dos coqueiros interage com o semba tocado na festa, como se o ritmo da natureza correspondesse ao gênero musical típico angolano e vice-versa. Esse excerto também nos faz lembrar do “vento que faz cantigas nas folhas, no alto do coqueiral” da canção de Dorival Caymmi sobre a saudade do eu lírico de Itapuã, uma das praias do litoral de Salvador, na Bahia. Outro excerto parece refletir a comunhão da Natureza com o ritmo angolano, após a morte no mar de Rui Filomeno, em que, contrastando com a alegria anterior dos sembas na festa e nas folhas das árvores, a natureza reage correspondendo aos sentimentos dos amigos:

Um chuvisco miudinho começou a cair nessa hora, devagarinho, e a canção do vento nos coqueiros era só um choro baixinho, mas, o que corria nas caras dos amigos sem forças e sem vontade pra nada ali na areia da praia, eram mesmo lágrimas de tristeza, lágrimas quentes de verdade. (Rocha, 1980, p. 26).

Assim, verificamos como por meio da linguagem o uso dos elementos naturais, ar e água, forjam a narrativa. Se na alegria era o elemento ar, por meio do vento, que comungava com o ritmo dos jovens na festa, na tristeza, esse elemento além de cantar “um choro baixinho”, mistura-se ao elemento da água no chuvisco que começa a cair, coparticipando com as quentes lágrimas dos amigos. E, por fim, esse elemento água, reflete a intensidade da dor e da tristeza profundas sentidas por Nga Palassa ao receber a “notícia de desgraça”, como algo incomensurável, em que “a tristeza não lhe deixou dizer nada, mas *as lágrimas que lhe rebentaram* nos olhos correram por toda parte, *foram misturar-se nas águas do Bengo e do Kuanza e contaram a desgraça* daquele dia *até nas sanzalas mais distantes [...]*” (Rocha, 1980, p. 26, grifos nossos). As lágrimas são as correspondentes da trágica notícia na elaboração da linguagem quase poética do final da narrativa que, de tão intensas, misturam-se às águas doces dos rios Bengo e Kuanza, entre os quais se localiza Luanda. Acrescentado a isso, o neto da quitandeira morre no mar, *kalunga* grande, esse elemento de água salgada tem uma dupla correspondência em quimbundo: mar ou morte. Podemos traçar aqui um paralelo com o conto “Náusea” (1952), de Agostinho Neto, quando o personagem Velho João “deixa-se molhar pelas águas até que é tomado por um momento de náusea” (Abdala Júnior, 2007, p. 151), chegando à afirmação de que “a água salgada é perdição” (Abdala Júnior, 2007, p. 152).

O conto, de Agostinho Neto, que mantém “um diálogo implícito com a matriz sartriana” (Abdala Júnior, 2007, p. 150 e 151), ainda que com uma ambiência diferenciada, é um

referencial nos estudos literários angolanos, em que “as águas de Kalunga, divindade identificada com o mar” (Abdala Júnior, 2007, p. 151) são associadas com a morte e com a escravidão, uma vez que, no conto de Agostinho, “interseccionam-se aí as águas do mar, associadas aos fluxos e refluxos coloniais, e as areias do tempo da terra angolana marcadas por essa dominação” (Abdala Júnior, 2007, p. 151). No conto de Jofre Rocha, a divindade Kalunga é reverenciada na festa da Ilha, na intenção de “apaziguar os deuses [...]. Toda a gente foi pedir pela sorte dos pescadores, pela vida dos marinheiros, pela vida de todos axiluandas²⁶” (Rocha, 1980, p. 24 e 25). Inclusive restando a dúvida para “toda a gente” se a tragédia com Rui Filomeno seria alguma insatisfação de Kalunga. O que não é resolvido no conto, não sabemos por que “depois de uma festa tão animada, tão cheia de vida” (Rocha, 1980, p. 25) ocorreu a tragédia. De acordo com as teses sobre o conto, de Ricardo Piglia (1994), na estrutura de algumas narrativas breves não encontramos finais surpreendentes ou uma estrutura fechada, como observamos aqui, a tensão é trabalhada sem ser necessariamente desvendada.

No entanto, vale pontuarmos o contexto sobre o qual “vários pesquisadores se interessaram pelo tema do Kalunga. Um dos pioneiros foi o historiador da arte Robert Farris Thompson, que explicou o sentido da cruz no cosmograma do Congo”, não tendo relação com a cruz cristã, mas sim, como representação simbólica de inter-relação dos mundos dos vivos e dos mortos (Castro, 2016, p. 121). Enquanto para Martin Lienhard, sob o mesmo cosmograma, “é uma barra horizontal que separa o hemicírculo da vida do hemicírculo da morte. Tanto o sol quanto os homens atravessam ciclicamente esta linha para ‘morrer’ e para ‘renascer’. Kalunga ou ‘mar’ representa, pois, um espaço ambivalente, positivo e negativo ao mesmo tempo” (Castro, 2016, p. 121).

À vista da correlação desses elementos na elaboração formal, o conto de Jofre Rocha parece estabelecer um movimento circular do início com o final da narrativa, pois o vento, que correu depressa e trouxe a chuva que derrubou o mercado, provoca a tragédia coletiva, e, ao final do conto, esses elementos naturais da água e do ar, por um lado, causam, mas também se harmonizam com a tragédia pessoal da quitandeira.

Ao considerarmos que, conforme a devoção, se a Senhora da Muxima “não resolve, outros santos não vão resolver”, podemos creditar a perda da crença de Nga Palassa aos episódios em que a proteção de seus santos e orações não se estendeu para os seus familiares.

²⁶ População da Ilha de Luanda que se dedicava tradicionalmente à pesca (Pantoja, 2001, p. 65). Segundo Pepetela: “A Ilha de Luanda era habitada por pescadores, súditos do rei do Kongo que tinham a designação de Axiluanda (maxiluanda no singular)” (1990, p. 36), assim como, após a independência, voltaram a ter um papel decisivo no abastecimento da pesca, “revitalizando estruturas de produção e distribuição” (p. 127).

Uma vez que, de acordo com a narração, desde o dia da morte do neto na festa da Ilha, “desde esse dia Palassa diá Mbaxi, devota conhecida e respeitada que toda a gente pegava medo de ficar nas pragas que saíam na boca dela, desde esse dia não quis mais saber de todos seus santos e orações” (Rocha, 1980, p. 24).

Os simbolismos religiosos atuam na ligação entre o divino e as pessoas, eles congregam “em si a força emocional dos modelos comportamentais que representam” (Fernandes, 2014, p. 4), orientam o comportamento dos fiéis e revigoram a afirmação da religiosidade. Mas, “enquanto ideais precisam de ser permanentemente afirmados pois funcionam como a força aglutinadora da crença” (Fernandes, 2014, p. 4), como valores a serem respeitados e seguidos. No conto, Nga Palassa quebra com essa corrente aglutinadora, de forma definitiva, como no destaque a seguir, depois dos casos que “tinham feito Palassa diá Mbaxi, kitandeira afamada do Xá-Mavu e devota conhecida que tinha acendido velas na Senhora da Muxima, Porto Kipiri e Santo Antônio de Kifangondo, *renegar até o fim da vida* todos seus santos e orações” (Rocha, 1980, p. 26, grifo nosso).

Resumindo essas trajetórias, Nga Palassa diá Mbaxi sofre com perdas familiares, que ocorrem de forma repentina e trágica, o que a leva a desvencilhar-se de sua devoção e das crenças espirituais ao passar por esses infortúnios. Enquanto as confusões de Nga Fefa Kajinvunda ganham intensidade ao longo da narrativa. Perseguir e pegar um ladrão no mercado ou mesmo brigar fisicamente com o marido na rua são episódios introdutórios que a caracterizam como desordeira. Porém, a quitandeira tem um final trágico ao não se submeter aos desmandos do período colonial ao enfrentar uma freguesa de origem portuguesa, como detalharemos no tópico a seguir.

1.2.1. Tensões sociais do período colonial angolano quanto ao gênero

Para melhor refletirmos sobre a representação das personagens femininas, procurando uma análise que fuja aos estereótipos e que valorize a força e a luta das mulheres negras, desde o período de colonização, vale ressaltar alguns pontos das narrativas ficcionais por meio de uma análise interseccional, ou seja, que considere as questões de classe, raça, sexualidade e gênero. Indicamos, por meio de nossa análise, a existência nos dois contos de uma tensão social relacionada ao período colonial.

As quitandeiras Nga palassa e Nga Fefa são representadas na luta pela sobrevivência diária, na dura realidade das condições de gênero e de classe da sociedade na qual estão

inseridas, sendo aparente o imbricamento entre essas questões nas tensões das relações sociais no período específico da colonização angolana por Portugal. Por outro lado, são retratadas pelas qualidades: como quitandeira antiga e respeitada “nessa vida de pôr negócio” (Rocha, 1980, p. 21), no caso de Nga Palassa, e como símbolo de resistência, no caso de Nga Fefa, ao preservar a sua identidade e dignidade perante o invasor.

O conto de Jofre Rocha pode ser dividido em duas partes: na primeira parte, a história do mercado é misturada à história de Nga Palassa – conforme desenvolvemos anteriormente – e, na segunda parte, a narrativa centra-se na trajetória da peixeira, como se a introdução com a tragédia do mercado, e as consequências positivas para a quitandeira, mas negativas para outras trabalhadoras e freguesas, guardasse o tema principal para uma segunda história, mais central. Dentro da construção formal da trama ficcional essas “duas histórias” têm um ponto de entrecruzamento: a fé.

O narrador dá início a essa segunda parte voltando-se para o passado de Nga Palassa, quando ainda era jovem e muito assediada por sua beleza. Essa rememoração, ou ainda, esse *flashback* é importante para a narrativa porque sabemos sobre o casamento de Nga Palassa com o comerciante do musseque Calumbo, sô Teixeira (que é português), como também sabemos de sua atividade como quitandeira desde muito jovem e sobre, segundo o narrador, “essa sorte de não morrer cedo, era de muito tempo já” (Rocha, 1980, p. 21), ao escapar com vida de um acidente com um comboio ao ir a Funda comprar peixes para vender em Luanda.

Um passado de boas lembranças, segundo o narrador, quando “Palassa era devota de verdade” e “não tinham passado ainda na vida dela os casos que vou contar” (Rocha, 1980, p. 22). Esses casos são os dois acontecimentos que envolvem a morte da filha, após o parto e, anos mais tarde, do seu neto, Rui Filomeno, como vimos anteriormente. Nga Palassa não esquece a morte da filha, que deixa marcas profundas na quitandeira, assim, o sentido figurado de *Nga Mbaxi*: gemido, lamentação (Assis Junior, s/d, p. 38), como indicamos inicialmente, resume em seu nome esse estado de tristeza, cerne da sua estória, uma vez que, após essa primeira tragédia, “Palassa diá Mbaxi [...] perdeu o gosto pela vida e os cabelos brancos começaram a pôr cinza na kindumba [cabeleira] bem tratada da bessangana bonita dos outros tempos” e ainda “a dor cravou rugas na cara, deixou luto no coração, cobriu a cabeça dela com a cor sem vida da cinza” (Rocha, 1980, p. 24).

No conto de Jofre Rocha, a tensão social está presente no casamento de Nga Palassa com o comerciante Sô Teixeira, que a abandona após crescer comercialmente e ir morar na Baixa. Portanto, temos aqui uma divisão socioespacial, a cidade cindida “em dois

compartimentos” não complementares, mas como zonas de recíproca exclusão, conforme Fanon (1979), em que a Baixa representa a cidade dos colonizadores portugueses, sólida, com as ruas asfaltadas, enquanto o musseque é o espaço dos colonizados, de moradias simples, como as cubatas, e com chão de terra vermelha, característica que origina o nome em quimbundo: *musseque*.

O mesmo ocorrendo com Mena, a filha do casal, embora, inicialmente, ela more com o pai, desfrutando os privilégios da Baixa, conforme o excerto,

[...] Mena, a menina bonita que era toda a vida de Nga Palassa, hoje não corre mais com os pés descalços na areia do musseque, só anda nos carros do pai, a entrar e sair nas lojas mais caras da Baixa, a ir no cinema e nas boates com amigos e amigas bonitas como ela. (Rocha, p. 22 e 23)

A divisão entre as regiões de Luanda se torna evidente também na trajetória da jovem, quando é enganada por um suposto engenheiro com quem namorava e, depois, sendo abandonada pelo pai, ao revelar-lhe a gravidez, sendo, nessa atual condição, acolhida pela mãe e voltando a morar no musseque Calumbo. A jovem Mena passa pelo infortúnio de deixar-se iludir por um falso romance e, como na trajetória de Nga Palassa, a elaboração narrativa demonstra os infortúnios interligados à passagem do tempo, como podemos verificar em: “Os anos passaram, muitas coisas viraram e na vida da Mena entraram casos que fizeram cair tudo à volta da mulata bonita” (Rocha, 1980, p. 23), assim como, o sonho que se torna um pesadelo: “O tempo foi andando, os dias ficaram ainda mais curtos, as noites também, até que um dia o sonho acabou. O engenheiro afinal não era engenheiro [...]” (Rocha, 1980, p. 23).

Podemos perceber, pelas análises e pelos trechos acima, que tanto Nga Palassa quanto a sua filha Mena sofrem discriminações pelo aspecto de gênero, sexualidade e raça, pois quando jovem e vistosa, com seus “panos pintados, missangas nos braços e nas pernas”, e enquanto Sô Teixeira não prosperava nos negócios, este mostrou interesse por Nga Palassa, depois, abandonando-a por uma “patrícia”, ou seja, uma mulher portuguesa, muito provavelmente, branca. E a jovem Mena, quando grávida, ludibriada pelo suposto engenheiro, também não cabia mais no mundo do pai comerciante da Baixa, voltando para o musseque com a mãe, deixando de frequentar os bares de luxo, mudando para uma situação em que “os vestidos mais caros, a casa cheia de tapetes, os carros de luxo, tudo acabou pra Mena” (Rocha, 1980, p. 23).

A jovem Mena arca com as consequências pelo relacionamento malsucedido, não bastasse o engodo sobre o suposto engenheiro recém-formado, o rapaz

tinha feito desfalque na casa onde trabalhava, a justiça estava à espera. À espera ficou também Mena, à espera dum filho que daí a meses devia nascer. Quem não esperou mesmo nada foi o pai Teixeira, que não quis mais nem ver a filha, quando soube do caso. (Rocha, 1980, p. 23)

Vale destacar a elaboração sintática, do excerto acima, a partir do verbo “esperar”, em que o jogo de palavras forma um elo entre os acontecimentos nas diferentes atitudes e situações vivenciadas pelos personagens, revelando, assim, a injusta engrenagem das relações sociais pautadas pela aparência, pela hierarquia de gêneros e pelas condições econômicas, distantes do verdadeiro afeto visto unicamente no relacionamento entre a mãe e a filha.

Ao nos voltarmos para o contexto histórico-social, verificamos como o aumento da população branca em Luanda, iniciada nos anos 1940, resulta em uma intensificação da “estratificação racial” no século XX, período em que “essas distinções sociais foram cartografadas na geografia urbana”, o que “delineou as divisões socioeconômicas, raciais e culturais da cidade” (Moorman, 2023, p. 76). Portanto, no texto ficcional, as experiências vividas por essas duas personagens são específicas quanto ao gênero: uma jovem grávida é abandonada pelo pai; quanto à raça/nacionalidade: uma mulher negra, de origem africana, é trocada por uma mulher de origem portuguesa, e quanto à classe social: quando o companheiro prospera economicamente, a peixeira é abandonada.

Contudo, a peixeira desde muito jovem sempre manteve o seu próprio sustento. Como bem pontua Angela Davis, as mulheres negras,

Ao contrário das donas de casa brancas, que aprenderam a se apoiar no marido para ter segurança econômica, as esposas e mães negras, geralmente também trabalhadoras, raramente puderam dispor de tempo e energia para se tornar especialistas na vida doméstica. (2019, p. 233)

Nga palassa e Nga Fefa Kiajinvunda têm em comum o peixe como mercadoria, no contexto histórico, “a vendedora de peixes é uma das categorias mais antigas e organizadas” (Pantoja, 2001, p. 64). Além desse aspecto do produto comercializado, as personagens também vivenciam espaços de coletividade, como já apontados na análise sobre Nga Palassa e como continuaremos analisando em Nga Fefa, uma ambientação correspondente ao contexto histórico angolano de camaradagem entre as peixeiras, de auxílios mútuos, como “na época do parto, as mães podiam ficar um tempo com os filhos e só depois retornar ao trabalho” (Pantoja, 2001, p. 64).

No conto de Cardoso, a peixeira Nga Fefa não aceita ser chamada de Maria por uma

freguesa e nem abaixar o preço do produto, embora soubesse “do costume antigo das senhoras da Baixa de discutirem o preço da mercadoria” (Cardoso, 1982, p. 25), esta sim, “regateira”, no sentido de regatear o valor do produto a ser comprado. Vale a pena destacar o trecho em que há um embate entre as duas, por evidenciar as relações hierárquicas da colonização e pelo tom irônico com que o narrador apresenta a reação da freguesa,

[...] Nunca tinha ouvido dizer quitandeira fala assim numa senhora. Estava no hábito dela ir no mercado e entrar na discussão do preço, altivamente. Com o criado lá em casa, com a gente do musseque com quem às vezes falava, comportamento único. Tempo ainda colonial. Pensou que a quitandeira estivesse maluca. “Parece-me que há aqui um mal-entendido, Maria”. Fora da banca, Nga Fefa no gesto mussequeiro mandou a senhora calar a boca logo, logo senão lhe dava. (Cardoso, 1982, p. 26)

A ironia do narrador vai sendo construída, inicialmente, pelas expressões: “nunca tinha ouvido dizer”, “estava no hábito dela” e “comportamento único”, somadas às frases: “quitandeira fala assim numa senhora” e “com a gente do musseque com quem às vezes falava”, reforçam e ilustram um ambiente de tensão no universo colonizado, de um lado a arrogante superioridade da portuguesa e de outro a população, até finalizar no tom de ironia em: “pensou que a quitandeira estivesse maluca”.

A linguagem do conto também constrói a reação da quitandeira em consonância com a sua origem, de gente do musseque, para quem, “a presença do obstáculo acentua a tendência ao movimento” (Fanon, 1979), pois, mediante a fala da freguesa, Nga Fefa sai de trás da sua banca e reage com a altivez do movimento corporal representado na metáfora “no gesto mussequeiro”, não apenas mandando a senhora “calar a boca” como ameaçando agredi-la fisicamente. A repetição “logo, logo” reforça o tom de intimidação. Ao defender-se, Nga Fefa defende a sua gente e essa ação reflete na reação coletiva das outras quitandeiras ao redor, que desdenham da arrogância da colonizadora, como ilustrado no excerto:

Palavrosamente as quitandeiras caçoaram a mulher da Baixa, desaparecendo. Nos kimbundos delas escondiam toda a fúria contra o colonialismo que não podiam falar na língua da senhora abertamente. Anos de opressão se transformavam em liberdade nas falas quimbundas. (Cardoso, 1982, p. 26)

Conforme refletimos em nossa dissertação de mestrado,

Essa falta de liberdade sob a qual os dominados são silenciados pelos dominadores e que “falar abertamente” é permitido somente a uma parte da

camada social é, justamente, com o que Kajinvunda rompe. Situação que leva a “senhora da Baixa” a pensar que a “quitandeira estivesse maluca” [...]. (Lopes, 2016, p. 117)

O controle dos gestos e dos comportamentos, segundo Alfredo Margarido (1980) era algo rotineiro no sistema colonial português em Angola. Nos universos coloniais, espera-se, pelos dominadores, que o natural da terra se mantenha “no seu lugar” sem “ultrapassar os limites” (Fanon, 1979, p. 39), o oposto do que faz Nga Fefa. A sua atitude está mais próxima do que Fanon reflete sobre o colonizado estar em constante prontidão, “dominado não domesticado”, na condição de “inferiorizado, mas não convencido disto” (Fanon, 1979, p. 40). No entanto, como lembra o narrador tratava-se de um “tempo ainda colonial”. Nesse contexto, a atitude da quitandeira é denunciada pela freguesa portuguesa e os policiais reagem de forma violenta, estimulados por ela: “é aquela negra!” e conforme observamos nos dois últimos parágrafos do conto,

Chegaram e nem mais que avançaram saber como é que a maka foi. Começaram só no castigo da quitandeira. Nga Fefa ainda deu uma paulada na cabeça dum chui. Aqui é que mesmo a luta de verdade começou. A senhora no estímulo da fúria colonial: dêem-lhe mais! Força! Kajinvunda sem força, estendida no vermelho sangue da morte. (Cardoso, 1982, p. 26)

Essa cena final nos faz refletir sobre o quanto a hostilidade policial está associada à fúria colonial, o que envolve dominação e subjugação pela violência física e psicológica, demarcando trajetórias “fundamentalmente moldada[s] por opressões interseccionais de raça, gênero, sexualidade e classe” (Collins, 2019, p. 205), bem como, em Nga Palassa, evidenciados nos trechos aqui analisados da relação do comerciante português Sô Teixeira com a quitandeira, mediante as tensões de um período que impôs divisão social e hierárquica entre culturas.

Achille Mbembe, ao refletir sobre a noção de biopoder, baseado no conceito de Michel Foucault, adentra à estreita relação entre “as noções de soberania (*imperium*) e o estado de exceção” (Mbembe, 2016, p. 124), típicos das colonizações. A forma de soberania discutida por Mbembe no ensaio “Necropolítica”, publicado originalmente em 2003, distancia-se das formas centradas na “luta pela autonomia”, sua preocupação está voltada para os limites e os atributos fundamentais da soberania: “matar ou deixar viver”, dessa forma, para o filósofo, “exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação do poder” (Mbembe, 2016, p. 123).

Sob esse viés, chegamos ao racismo, uma vez que “operando com base em uma divisão entre os vivos e os mortos, tal poder se define em relação a um campo biológico” em que “pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros” (Mbembe, 2016, p. 128). As subdivisões de grupos e de territórios, do contexto da ocupação colonial, são formas de afirmação e de manutenção do controle e, como observa Mbembe, “em configurações como essas a violência constitui a forma original do direito, e a exceção proporciona a estrutura da soberania” (2016, p. 135), como verificamos no conto, no grito da senhora da baixa, “é aquela negra!”, ao apontar Nga Fefa para os policiais.

A personagem Nga Fefa ultrapassa as fronteiras impostas, fazendo jus ao apelido ganho, a quitandeira Kajinvunda (“desordeira”) não se delimita à hierarquia da subdivisão social do regime colonial, assim, aproxima-se da liberdade e da morte, com seus gestos e seu ato de enfrentamento. A conexão entre liberdade e morte é explorada por Mbembe ao relacionar “terror, liberdade e sacrifício”, e para tal reflexão dialoga com Heidegger, segundo o qual, “‘o ser para a morte’ é a condição decisiva de toda liberdade humana verdadeira” (Heidegger, 1986. p. 289-322, *apud* Mbembe, 2016, p. 144) e com Bataille, quanto ao ser humano ter “de estar plenamente vivo no momento de morrer” (Mbembe, 2016, p. 144). A ausência de liberdade nas falas, nos modos de ser, nos espaços ocupados leva ao entrelaçamento irrevogável entre liberdade e morte (Mbembe, 2016, p. 146), em contextos de ocupação colonial, como verificamos em Nga Fefa, e de escravidão, como veremos no capítulo 3, na representação de Bertoleza.

Nos contos angolanos aqui analisados, a trajetória de Nga Palassa reflete a prosperidade da quitandeira e a sua generosidade acolhedora, tanto com as companheiras de trabalho como ao acolher a filha grávida e, depois da morte desta no parto, ao responsabilizar-se pela criação do neto. Ao experienciar uma tragédia coletiva e outra pessoal, revela-se um espírito de coletividade entre a comunidade, no momento do desastre no mercado, bem como no cuidado das pessoas ao entorno de Nga Palassa para comunicar a morte do neto, em que até mesmo a natureza (re)age em comunhão.

Enquanto Nga Fefa é uma personagem que atua no sentido de mudança, dentro de um contexto de defesa de uma identidade nacional. Em nossa leitura, as tensões do período colonial se intensificam em Nga Fefa Kajinvunda por nunca recuar “no medo dela das pessoas” e por não aceitar a (suposta) superioridade de uma freguesa branca portuguesa e, dessa forma, sofre os desmandos das arbitrariedades do violento regime colonial português. Por fim, o mercado

Xamavo, em diferentes interpretações e abordagens, apresenta uma característica em comum entre as narrativas ao ser o palco de tragédias individuais que refletem em outras coletivas, seja o desabamento do mercado ou a violência do período colonial sobre os angolanos.

Capítulo 2. As quitadeiras têm voz, gestos e ações, sendo sujeitos de suas trajetórias nas narrativas poéticas e cancionais

*A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo
(O ser e o tempo da poesia, Alfredo Bosi)*

No presente capítulo, iniciamos pela representação das quitadeiras nos poemas, “Quitadeira” (1961), de Agostinho Neto e “Canção para Luanda” (1957-58), de Luandino Vieira, a partir de uma análise comparativa entre os referidos poemas, centrada na voz das personagens femininas e nas narrações evocadas pelas memórias dos tempos de pré-independência em Angola.

Ao nos voltarmos para a literatura angolana, nos debruçamos sobre um território discursivo dentro das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, das quais emergem identidades específicas, “construídas pela e na diferença da experiência do colonizador, quanto na demarcação de dizeres próprios”, subvertendo a “linguagem herdada” como um “outro mecanismo expressivo” (Inácio, 2019, p.15).

Conforme explicitado desde o início desta tese, embora nossa análise comparativa tenha como base a linguagem literária, observando “seus próprios elementos constitutivos, seus modos próprios de organização e de significação da realidade” (Zéaffa, 2010), procuramos estabelecer um diálogo com outras áreas do saber, numa “perspectiva transdisciplinar, no estudo da literatura” (Mata, 2006, p. 296), atentos à “tensão entre a textualidade cultural e a discursividade estética que a literatura comporta” (Mata, 2006, p. 296).

Somado a isso, considerando três tendências da abordagem comparativa atual, apontadas por Emerson Inácio, de Interdiscursividade, “do texto literário em interface com outras áreas”, de Intersemiotividade, “dos textos literários na sua interatividade com outras linguagens” e da Multi-transdisciplinaridade “pela incorporação de diálogos com outras disciplinas da área de Letras”, para dar conta “das imbricadas redes que passariam a compor o texto” (Inácio, 2019, p. 17 e 18), incluímos ao nosso *corpus* a análise de letras de canções angolanas e brasileiras.

A canção, como um gênero que compreende letra e melodia, configura dois polos entre o canto e a fala (Tatit, 2008), como registrado nos versos da música “Mestres cantores”, de Luiz Tatit e José Miguel Wisnik, “a canção e seus matizes/ a música total/ da voz que fala pela fala e pela voz”. No Brasil e em Angola, a canção popular apresenta, em suas letras, narrativas poéticas sobre fatos cotidianos, relações amorosas, como também, questões sociais, políticas e

históricas. Nesta senda, inserimos, ao presente capítulo, as canções “A preta do acarajé” (1939), de Dorival Caymmi e “Velha Chica” (1980), de Waldemar Bastos, que têm em comum em suas letras, já nos títulos, a quitandeira, vendedora que percorre ruas para a comercialização de produtos diversos, representada por compositores que, de épocas e de espaços diferentes, voltaram-se para essa personagem do cotidiano social tanto brasileiro quanto angolano. Como também, na narrativa poética: “Makezu” (1961), de Ruy Mingas, e “O que é que a baiana tem?” (1939), de Dorival Caymmi, nas quais observamos como as suas vestimentas revelam características sociais sobre essas mulheres trabalhadoras.

Para a análise das letras das canções, adotamos a metodologia do comparatismo literário considerando tanto a estrutura formal quanto o contexto histórico-literário-cultural (Coutinho; Carvalhal, 1994). Assim, a partir da letra da canção, nossa leitura considera os aspectos específicos deste gênero ao mesmo tempo em que procura revelar o quanto da narrativa literária comporta a letra da canção popular.

2.1. As quitandeiras nas narrativas poéticas de Agostinho Neto e Luandino Vieira

Mas a arte não é mesmo o artista ou é a ferramenta de trabalhar com ela?

(João Vêncio. In. *João Vêncio: os seus amores*, Luandino Vieira)

Adentramos a análise comparativa apresentando os poemas, “Quitandeira” (1961), de Agostinho Neto,

A quitanda.
Muito sol
e a quitandeira à sombra
da mulemba.

– Laranja, minha senhora
laranjinha boa!

A luz brinca na cidade
o seu quente jogo
de claros e escuros
e a vida brinca
em corações aflitos
o jogo da cabra-cega.

A quitandeira
que vende fruta
vende-se.

– Minha senhora
laranja, laranjinha boa!

Compra laranjas doces
compra-me também o amargo
desta tortura
da vida sem vida.

Compra-me a infância de espírito
este botão de rosa
que não abriu
princípio impelido ainda para um início.

– Laranja, minha senhora!

Esgotaram-se os sorrisos
com que chorava
eu já não choro.

E aí vão as minhas esperanças
como foi o sangue dos meus filhos
amassado no pó das estradas
enterrado nas roças
e o meu suor
embebido nos fios de algodão
que me cobrem.

Como o esforço foi oferecido
à segurança das máquinas
à beleza das ruas asfaltadas
de prédios de vários andares
à comunidade de senhores ricos
a alegria dispersa por cidades
e eu
me fui confundindo
com os próprios problemas da existência.

Aí vão as laranjas
como eu me ofereci ao álcool
para me anestesiarm
e me entreguei às religiões
para me insensibilizar
e me atordoei para viver.
Tudo tenho dado.

Até mesmo a minha dor
e a poesia dos meus seios nus
entreguei-as aos poetas.

Agora vendo-me eu própria.

– Compra laranjas
minha senhora!
leva-me para as quitandas da Vida
o meu preço é único:
– sangue.

Talvez vendendo-me
eu me possua.

– Compra laranjas!

E “Canção para Luanda” (1957-58), de Luandino Vieira,

A pergunta no ar
no mar
na boca de todos nós:
– Luanda onde está?

Silêncio nas ruas
Silêncio nas bocas
Silêncio nos olhos

– Xê
mana Rosa peixeira
responde?

– Mano
Não pode responder
tem de vender
correr a cidade
se quer comer!

“Ola almoço, ola almoçoéé
matona calapau
ji ferrera ji ferrerééé”²⁷

– E você
mana Maria quitandeira
vendendo maboque
os seios-maboque
gritando
saltando
os pés percorrendo
caminhos vermelhos
De todos os dias?
“maboque, m’boquinha boa
dóce dócinha”

– Mano
não pode responder
o tempo é pequeno
para vender!
Zefa mulata
o corpo vendido
batom nos lábios

²⁷ “Olha o almoço, olha o almoço/ matona [espécie de peixe da costa angolana] carapau [espécie de peixe]/ ferreira ferreirinha [espécie de peixe da costa angolana]” (Pregão de quitandeira).

os brincos de lata
sorri
abrindo o seu corpo
– seu corpo-cubata!
Seu corpo vendido
viajado
de noite e de dia.
– Luanda onde está?

Mana Zefa mulata
o corpo-cubata
os brincos de lata
vai-se deitar
com quem lhe pagar
– precisa comer!

– Mano dos jornais
Luanda onde está?
As casa antigas
o barro vermelho
as nossas cantigas
trator derrubou?

Meninos das ruas
caçambulas
quigosas
brincadeiras minhas e tuas
asfalto matou?

– Manos
Rosa peixeira
quitandeira Maria
você também
Zefa mulata
dos brincos de lata
– Luanda onde está?

Sorrindo
as quindas no chão
laranjas e peixe
maboque docinho
a esperança nos olhos
a certeza nas mãos
Mana Rosa peixeira
Quitandeira Maria
Zefa mulata
– os panos pintados garridos
caídos
mostraram o coração:
– Luanda está aqui!

Em nossa análise, sobre as poesias, centramos atenção na voz das personagens femininas, que circulam e comercializam pelo espaço urbano, como também nas narrações evocadas pelas memórias do período colonial em Angola, “na força da letra” (Padilha, 2007), em que as forjas das escritas de Agostinho Neto e de Luandino Vieira entrecruzam fronteiras estilísticas, ao incluírem diálogos à forma poética, dos quais emergem diferenciados pontos de vista, inserindo, dessa forma, as personagens ao que chamamos de narrativa poética, com suas vozes e suas subjetividades, em consonância com o eu lírico, o que, ao nosso ver, resulta intencionalmente em uma pluralidade, de forma e conteúdo, em que o “singular se transforma em plural” (1985, p. 5), como observa Basil Davidson sobre o poeta Agostinho Neto, no prefácio da coletânea *Sagrada Esperança*, da Editora Ática.

Ao refletir sobre “O que fazem os poetas com as palavras” (1973), o linguista Roman Jakobson lembra que a poesia, sendo “o domínio mais criador da linguagem”, em sua origem grega etimológica, “prende-se a um verbo que significa ‘criar’” (p. 6), assim como, a “palavra verso tem a mesma raiz que *prosa*” e, principalmente relevante para a nossa análise dos poemas angolanos, Jakobson complementa que “*versus* quer dizer ‘retorno’, um discurso que comporta regressos” (p. 6, grifos do autor) seja no aspecto do ritmo e do som quanto do sentido.

Os retornos dos significantes, nas poesias aqui selecionadas, correspondem ao regresso às origens angolanas, não como algo relacionado a um passado mítico, mas sim, como afirmação de uma nacionalidade, como destaca Abdala Junior ao analisar a escrita de Luandino Vieira, por meio de “formas de modelização literária voltadas para uma autodeterminação dentro do *campo de comunicação artística* de um povo que se imagina em comunhão solidária” (Abdala Junior, 2007, p. 27, grifo nosso). Nesse sentido:

No campo narrativo, em especial, o espaço discursivo ganha dimensões inesperadas com os textos transitando entre o memorialismo, a história e a ficção. Passam a funcionar como forças irruptoras que à crise da História respondem com a crise da linguagem. (Padilha, 2007, p. 56)

Ainda que as questões históricas e de afirmação nacional estejam presentes nas líricas de Agostinho Neto e de Luandino Vieira, bem como em outros autores que se firmaram e ajudaram a consolidar o sistema literário angolano, essa produção é “de ordem cultural e marca a diferença que carrega consigo uma realidade histórica, linguística e simbólica” (Remédios, 2007, p. 89), na ordem, portanto, da elaboração literária, em que:

A realidade do poema é criada pelos significantes selecionados pelo poeta, pela carpintaria de produção dos poemas, pelo valor dos símbolos que encenam fatos, sugerem relações que se firmam no corpo do texto e esvaziam os sentidos previamente alocados. (Fonseca, 2007, p. 260)

Sendo assim, vale acentuar que não há uma correspondência direta e nem mesmo uma sobreposição do conteúdo sobre a forma estilística, o que ocorre nessas produções é “uma relação dinâmica entre linguagem e realidade” (Fonseca, 2007, p. 260). Os retornos semânticos e sonoros nos poemas de Agostinho Neto e Luandino Vieira revelam na criação dos autores essa relação dinâmica. Em “Quitandeira”, o pregão inicial: “- Laranja, minha senhora/ laranjinha boa!”, ganha novas formulações no decorrer do poema, mas sempre volta, até encerrar, no último verso da última estrofe, de forma sintética: “– Compra laranjas!”, expressando todo o cansaço de uma “vida sem vida”. A seleção e a repetição de algumas palavras/verbos/ações, como: brincar, comprar e vender, por exemplo, dão ritmo e sentido à trajetória da quitandeira e ao poema em sua unidade.

Assim como no poema de Luandino Vieira, no qual a pergunta “– Luanda onde está?” que, repetida em quatro estrofes (1ª, 7ª, 9ª e 11ª) de um total de doze estrofes²⁸, recebe a resposta apenas no último verso, configurando-se como uma recorrência essencial para a dúvida do eu lírico. A formulação da dúvida estende-se para outros versos, em novas configurações de som e de sentido, como podemos verificar ao final da 9ª e da 10ª estrofes em: “trator derrubou?” e “asfalto matou?”, respectivamente.

Na primeira estrofe de “Canção para Luanda”, a pergunta, de caráter investigativo, “– Luanda onde está?”, domina o ambiente, pois está em toda parte, no ar, no mar e na boca de todos, entre os quais o eu lírico se inclui, “de todos nós”:

A pergunta no ar
no mar
na boca de todos nós:
– Luanda onde está?

Na estrofe seguinte, no entanto, o eu lírico não recebe nenhuma resposta, o que permanece é o “Silêncio nas ruas/ Silêncio nas bocas/ Silêncio nos olhos”. O som sibilante do “s” é formado tanto pela palavra “silêncio”, que repetida três vezes reforça a reação inicial à pergunta, quanto pelo plural dos substantivos precedentes, em que o som coaduna com o sentido

²⁸ Estamos nos orientando pela diagramação apresentada em *Antologias de Poesia da Casa de Estudantes do Império 1951-1963: Antologias de Poesia - Angola e S. Tomé e Príncipe – Volume I. União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA)*, 2014, p. 215-217.

de quantidade, estabelecendo a relação essencial entre som e sentido da forma poética, como também dando um ritmo mais pausado nessa passagem do poema. Contudo, o eu lírico insiste, e ao dirigir a pergunta, primeiramente, para as quitandeiras, recebe como retorno as lamentações daquelas que não têm tempo para refletir ou conversar, apenas trabalhar. Começa por mana Rosa peixeira, sendo o primeiro verso uma interjeição em quimbundo, para chamar alguém: “Xê”,

– Xê
mana Rosa peixeira
responde?
– Mano
Não pode responder
tem de vender
correr a cidade
se quer comer!
“Ola almoço, ola almoçoéé
matona calapau
ji ferrera ji ferrereéé”

Nos versos acima, a quitandeira Rosa oferece o almoço em seu pregão, também em quimbundo, percorrendo as ruas da cidade, para que, a partir da venda de seus peixes - matona, calapau e ferrera (corruptela de ferreira) –, ela também possa alimentar-se. A peixeira segue o ritmo do trabalho, o mesmo de mana Maria quitandeira, a quem o eu lírico dirige-se a seguir.

Maria, por sua vez, entoava em seu pregão a venda da “boa e docinha” maboque, fruta típica angolana. Segundo o *Dicionário Kimbundu-Português*, “maboque” (Assis Junior, p. 271, s.d.), o substantivo no plural corresponde a uma porção de frutos de *muboke*, sendo este último identificado como um fruto comestível (Assis Junior, p. 294, s.d.). Nos dicionários digitais *Priberam* e *Infopédia*, o plural de *diboke* é um “fruto comestível do maboqueiro (*Strychnos spinosa*), de formato globoso, casca muito dura e polpa agri-doce, que inicialmente se apresenta verde, tornando-se alaranjado ou amarelado quando amadurece”²⁹, correspondente à *massala* em Moçambique. No glossário do livro de contos *Luuanda: estórias*, de Luandino Vieira (2006), mantém-se o significado da casca rija, sendo acrescentada a característica de seu formato esférico, do tamanho de uma laranja (p. 134). Já no glossário da Antologia da CEI, fonte referencial usada na pesquisa, consta um detalhe sobre o seu sentido figurado: “Fruto

²⁹ *Infopédia Dicionários Porto Editora*, digital. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/maboque>. *Priberam Dicionário*. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/maboque>. Acesso em: 20 Ago. 2024.

silvestre de casca dura; termo usado frequentemente para significar seios duros e eretos” (2014, p. 356), o que se assimila ao 4º verso da estrofe: “os seios-maboque”. O fruto maboque, como metáfora ou comparação aos seios femininos, faz parte da tradição da literatura angolana desde o “Vamos descobrir Angola”, alcançando a atualidade nos versos de “Maboque”, de Ana Paula Tavares, da coletânea *Ritos de passagem*.

Ao observarmos essa estrofe, percebemos uma construção bem alinhavada entre a pergunta dirigida à quitandeira e o pregão como resposta, em que ritmo e significado complementam-se, uma vez que, na pergunta realizada pelo eu lírico, o ritmo do trabalho da quitandeira é dado pelos movimentos que os seus versos imprimem a ela, parecendo haver uma correspondência na alternância entre o 3º e o 6º versos: vendendo maboque/ gritando, e entre o 4º e o 7º: os seios-maboque/ saltando:

– E você
mana Maria quitandeira
vendendo maboque
os seios-maboque
gritando
saltando
os pés percorrendo
caminhos vermelhos
de todos os dias?
“maboque, m’boquinha boa
dóce dócinha”

Por fim, depois de sabermos o seu nome e o seu ofício (no 2º verso), o produto comercializado (no 3º verso), a voz que grita o pregão e os seios-maboque que saltam (4º ao 6º versos), a imagem da quitandeira e do ritmo do seu trabalho se faz completa: os pés, nessa rotina diária, complementa e revela que os caminhos percorridos pela quitandeira Maria são os dos musseques, do chão de areia vermelha (7º ao 9º versos), que, “por uma razão ou outra, se tornaram importantes no imaginário coletivo caluanda, tendo ficado registrados na literatura ou na música” (Pepetela, 1990, p. 103), o escritor angolano esclarece ainda que “o conjunto de palhotas ou casebres [...] ganham o nome da areia sobre a qual são construídos e musseque passa a designar um espaço social, o dos colonizados, vítimas colocadas à margem do processo urbano” (Pepetela, 1990, p. 103). Nos vários processos de remodelação dos espaços de Luanda, desde o século XIX até o XX, as quitandeiras passam a “viver e a atuar em regiões mais periféricas” (Pantoja, 2001, p. 53).

Na elaboração dessa estrofe indicamos a construção da imagem da quitandeira e do ritmo do seu ofício, pelos caminhos diários que ela transita e vende a sua mercadoria, não por acaso, uma fruta originária angolana, a qual, a possibilidade de um significado conotativo, funde-se à configuração da personagem. Nessa forja dos versos de Luandino Vieira percebemos o que Alfredo Bosi define sobre a linguagem poética, como uma combinação “de arranjos verbais próprios com processos de significação pelos quais sentimento e imagem se fundem em um tempo denso, subjetivo e histórico” (Bosi, 2004, p. 9).

A expressividade do poema está nas relações estabelecidas pelo poeta, desde a estrofe anterior, iniciada pela interjeição “xê”, passando pela alternância e correspondência entre som e significado, bem como entre as vozes do eu lírico e das personagens, que não bem recusam-se a responder algo tão essencial, mas revelam pelo canto dos pregões a falta de tempo para a reflexão, causada pelo tempo que precisam dedicar ao trabalho, dessa forma, os versos revelam “o tempo ‘quebrado’ de histórias sociais afetadas pela divisão do trabalho e do poder” (Bosi, 2004, p. 138 e 139). Na linha de pensamento de Bosi, em tempos nos quais “a consciência histórica tende a subir e a ocupar a mente do poeta moderno” (2004, p. 139), ainda que sem prescindir do cuidado com a estrutura estética, “já não bastam à palavra poética as mediações ‘naturais’ da imagem e do som” (Bosi, 2004, p. 138), os poetas passam a “escolher ou descartar imagens, e trabalhar as imagens escolhidas com uma coerência de perspectiva que só uma cultura coesa e interiorizada pode alcançar” (Bosi, 2004, p. 138).

A consciência de uma realidade, no fazer poético, passa a “ser repartida, classificada e, com isso, conotada pelos *valores* dominantes em cada formação social” (Bosi, 2004, p. 138, grifo do autor). A objetificação do sujeito é um reflexo das sociedades capitalistas, como também veremos logo adiante nos versos de “Quitandeira”. As carências, presentes na realidade angolana do século XX e lembradas por “antigos residentes dos musseques” para a pesquisadora estadunidense Marissa Moorman, faziam “parte da vida diária, entrelaçadas num contexto mais amplo de lutas e sucessos relacionados com o trabalho, o tempo recreativo e a escolaridade” (Moorman, 2023, p. 78).

Na sequência dos versos de “Canção para Luanda”, o eu lírico dirige-se, por fim, a Zefa mulata que comercializa o próprio corpo, e, assim, revela as consequências dessa engrenagem:

Zefa mulata
o corpo vendido
batom nos lábios
os brincos de lata

sorri
abrindo o seu corpo
– seu corpo-cubata!
Seu corpo vendido
viajado
de noite e de dia.
– Luanda onde está?

E recebe como resposta:

Mana Zefa mulata
o corpo-cubata
os brincos de lata
vai-se deitar
com quem lhe pagar
– precisa comer!

Nesse sentido, o que se destaca inicialmente no poema, nas primeiras oito estrofes, é justamente a luta pela sobrevivência, no ambiente urbano em Angola, pelas vozes das quitandeiras. O corpo de Mana Zefa, como comentamos no primeiro capítulo, é igualado à cubata, moradia popular, simples, de pau-a-pique e teto de zinco, que abriga aqueles que puderem pagar por esse abrigo. O “batom nos lábios” e os “brincos de lata”, sendo este último, do mesmo material e da mesma sonoridade da cubata, são elementos característicos de vaidade e de atração femininas. Enquanto o seu corpo, “viajado de noite e de dia”, parece não ter intervalo algum, permanecendo disposto para a (auto)comercialização e dependendo tão somente do desejo (e do pagamento) alheio.

Embora as quitandeiras, inicialmente, não respondam diretamente à pergunta formulada, respondem indiretamente por meio de suas ações, ou seja, ao continuarem trabalhando, o que é intensificado pelos pregões das manas Rosa e Maria e pela afirmação de Zefa: “– precisa comer!”. Desta forma, emerge do texto literário, o trabalho pela perspectiva como “a prova das forças acumuladas que as mulheres negras forjaram por meio de trabalho, trabalho e mais trabalho” (Davis, 2019, p. 232 e 233).

Intercalando a análise comparativa, no poema de Agostinho Neto, das dezesseis estrofes que compõem o poema³⁰, o eu lírico participa apenas de três estrofes iniciais, entrecortadas pelo

³⁰ Seguimos a estrutura da edição de 1985, da Editora Ática, a mesma encontrada na publicação da Edições Maianga, 2004. Vale referir que este poema foi musicado por Ruy Mingas, no disco *Memória* (2011), sendo o título da canção grafado em quimbundo, com a palavra precedida do artigo feminino: “A kitandeira” (CD, faixa 8), mesmo álbum em que gravou “Makézu” (CD, faixa 4), poema de Viriato da Cruz, canção que analisaremos mais adiante. Ao musicar poemas, Ruy Mingas faz adaptações destes, selecionando algumas estrofes, portanto, não necessariamente musicando todos os versos. No caso da canção “A kitandeira”, o compositor restringe-se às

pregão da quitandeira: “– Laranja, minha senhora/ Laranjinha boa!”. Nessas três estrofes, o eu lírico apresenta a vendedora, que dá título ao poema, e a ambientação da quente atmosfera do espaço em que ela comercializa o seu produto:

A quitanda.
Muito sol
e a quitandeira à sombra
da mulemba.

-Laranja, minha senhora
laranjinha boa!

A luz brinca na cidade
o seu quente jogo
de claros e escuros
e a vida brinca
em corações aflitos
o jogo da cabra-cega.

A quitandeira
que vende fruta
vende-se.

No primeiro verso, “a quitanda” parece corresponder, como citado na introdução, ao que localizamos no dicionário *Kimbundo-Português*: posto de venda de gêneros frescos (Assis Junior, s/d, p. 145), bem como no *Vocabulário Universal da Língua Portuguesa*, de 1889: lojinha ambulante, lugar onde se vendem frutos (La Fayette, Levino de Castro, p. 966 *apud* Pantoja, 2001, p. 67). A quitandeira está em local aberto, pois ela protege-se do sol à sombra de mulemba, árvore típica angolana, de grande porte e com copa frondosa, sendo, portanto, propícia à proteção do sol. Como podemos verificar, nessa estrofe de abertura, as palavras são minuciosamente escolhidas, seja pela sonoridade dada pela proximidade dos sons das sílabas iniciais de “quitanda” e “quitandeira” e de “muito” e “mulemba”, como pelos significados.

A intensidade de muito sol leva à necessidade da sombra da frondosa mulemba, árvore que se torna um elemento simbólico na poesia por seu caráter especial na cultura e na história angolana, como podemos verificar no verbete de Assis Júnior: “uaxa-Ngola, hist. Local a 6 kil. a NE de Luanda onde a rainha Ginga-Mbande (D. Ana de Souza) mandar plantar, em 22 de Abril de 1022, quando da viagem de embaixada ao governador João Correia, a árvore testemunhando por ali a sua passagem” (Assis Junior, s/d, p. 307). A poesia aqui revela-se como

cinco primeiras estrofes, cantando o pregão que compõe a 2ª estrofe no poema, apenas na 5ª estrofe. No mesmo álbum, Ruy Mingas acrescenta melodia a outro poema de Agostinho Neto: “Adeus a hora da largada” (CD, faixa 5).

“processo simbólico” na “interação de sons, imagens tom expressivo e perspectiva” (Bosi, 2004, p. 11 e 12), assim procedendo nas estrofes seguintes.

Verificamos também em sua feitura, na imbricação entre som e sentido, como o poeta revela o jogo da vida por meio do jogo das palavras, usando o recurso linguístico da antítese como base da elaboração poética na proximidade de elementos contrários, como destacado a seguir, na primeira estrofe: *Muito sol* e a quitandeira *à sombra*; na terceira estrofe: a luz *brinca*, mas o jogo é *quente*, entre *claros e escuros*, enquanto a vida *brinca* em *corações aflitos* o jogo da *cabra-cega*. São por esses contrastes, destacados em itálico, que a quitandeira precisa equilibrar-se, no jogo nada simples de uma vida na cidade, na luta pela sobrevivência diária, metaforizado na brincadeira da cabra-cega, em que o participante vendado precisa alcançar o seu objetivo e vencer o jogo às cegas. No entanto, nos versos, o verbo “brincar” ganha uma conotação nada lúdica, realçada pela antítese “de *claros e escuros*” em que o poeta cria novos significados para a brincadeira, “o seu quente jogo” vai além da indicação do “está quente, está frio” do jogo infantil da cabra-cega sobre o participante estar mais próximo ou mais distante de atingir o seu objetivo, uma vez que, na quarta estrofe é revelado que a quitandeira, ao mesmo tempo que vende as frutas, *vende-se*, por isso a constatação dos versos, “a vida *brinca*, em *corações aflitos*”.

Daí em diante, quem toma a voz é a quitandeira, a partir da 5ª estrofe, que com o seu pregão, “– Minha senhora/ laranja, laranjinha boa!”, ao anunciar a qualidade do seu produto, na 6ª estrofe, “Compre laranjas doces”, também manifesta o contraste da docilidade deste com o amargor da sua vida, dando continuidade ao uso da antítese, “compra-me também o amargo/ desta tortura” e, assim, vai desfiando as tramas que tecem um emaranhado de uma “vida sem vida”. A esperança dessa vendedora, na unidade do poema, é de que “talvez vendendo-me eu me possua”. E assim, quem sabe, consiga vencer o jogo da cabra-cega. Pois, segundo Basil Davidson (1985), nos poemas reunidos na coletânea *Sagrada esperança*

Nada deles me parece mais tocante do que a sua insistente visão da verdadeira origem e destino dos homens, por mais dolorosa que seja a sua vida de miséria, medo e desespero. É uma visão que penetra nas profundezas da miséria [...]. (Davidson, Prefácio, In. Neto, 1985, p. 6)

A estrofe seguinte dá continuidade, de forma mais intensa, a esse universo de uma vida dedicada exclusivamente ao trabalho para sobreviver, retomando a metaforização da infância, agora não mais por meio dos jogos e das brincadeiras, mas de algo interior que viria a brotar, como “a infância de espírito” sem as durezas da vida adulta, em seu “princípio impelido ainda

para um início”, com a possibilidade de originar algo diferente. Verificamos nesses versos, o que Bosi nos alerta sobre ir além de uma “contingência imediata” ao contextualizarmos uma obra poética, eis aqui “uma trama já em si mesma multidimensional” em que não apenas o eu lírico, como também as personagens que têm voz no poema vivem “ora experiências novas, ora lembranças de infância, ora valores tradicionais, ora anseios de mudança, ora suspensão desoladora de crenças e esperanças” (Bosi, 2004, p. 13), elemento em comum com a 9ª estrofe de “Canção para Luanda”, em que o eu lírico dirige a mesma pergunta, feita inicialmente às quitandeiras, a outros personagens populares que poderiam ajudá-lo na investigação sobre onde Luanda está: aos manos dos jornais e aos meninos das ruas,

– Mano dos jornais
Luanda onde está?
As casa antigas
o barro vermelho
as nossas cantigas
trator derrubou?

Meninos das ruas
caçambulas
quigosas
brincadeiras minhas e tuas
asfalto matou?

– Manos
Rosa peixeira
quitandeira Maria
você também
Zefa mulata
dos brincos de lata

– Luanda onde está?

Assim, constatamos que, para o eu lírico, a resposta está na população local, condizente com o projeto “Vamos descobrir Angola”, como verificamos anteriormente, relevante movimento que tinha como objetivo central a redefinição e a valorização de um caráter nacionalista. O eu lírico em sua canção para Luanda estabelece uma proximidade com os interlocutores populares ao chamá-los por manas e manos, sem distanciamentos e/ou fronteiras, ao contrário, mantém-se em comunhão com eles, no uso da 3ª pessoa do plural, desde a primeira estrofe, em: “na boca de todos nós”, depois, em “nossas cantigas” e nas “brincadeiras minhas e tuas”. Nesse sentido, a escrita de Luandino Vieira, em constante reelaboração da linguagem e de complexidade estrutural, vistos em seus contos e romances posteriores, “foi escolher na fala e na cultura popular a fonte” de composição (Barros, 2007, p. 217), e a composição nacional em seus textos parte das imagens internas do social, na correlação entre espaço e personagens,

este é o seu “fio do discurso nacional” (Abdala Junior, 2007). Estendemos para a totalidade de sua obra ficcional o que Abdala Junior apontou sobre o conto “Estória do ladrão e do papagaio”:

No plano da fábula, sua[s] estória[s] se alimenta[m] do discurso e da práxis de *personagens que ocupam um espaço* mítico da angolanidade, *os musseques* de Luanda, e serão as imagens desses bairros africanos e proletários que, por um processo de sobredeterminação de imagens, *virão a articular o discurso dessa narrativa*. (Abdala Junior, 2007, p. 29, grifo nosso)

Na 9ª estrofe de “Canção para Luanda” a memória afetiva do eu lírico sobre “as casas antigas/ o barro vermelho/ as nossas cantigas”, bem como sobre as brincadeiras infantis, “caçambula” (do quimbundo: *kusambula*, jogo de tirar as mãos com rapidez, desafiando a destreza) e as arriscadas “quigosas” (pendurar-se na traseira de veículos)³¹, transforma-se em questionamento para os personagens populares, uma vez que, colocadas em xeque pelo trator e pelo asfalto, engrenagens que refletem as mudanças espaciais e culturais impostas pela colonização portuguesa, as vivências locais permanecem apenas como lembranças.

Verificamos uma denúncia próxima a essa, em relação às engrenagens da máquina da colonização, pela voz da quitandeira, nas estrofes de nove a onze no poema de Agostinho Neto. Na 9ª estrofe de “Quitandeira”, há o esgotamento dos sorrisos e do que causava choros: “esgotaram-se os sorrisos/ com que chorava/ eu já não choro”. A seguir, na 10ª estrofe, os versos traduzem, por meio de imagens, a perda da esperança, consequência da exploração econômica da mão de obra, seja das próprias quitandeiras ou de seus filhos, na construção de estradas, nas plantações de algodão, regadas com o suor de um trabalho árduo e com o sangue de castigos e mortes, sendo o ritmo dado pela ordenação das palavras “amassado”, “enterrado” e “embebido”, e complementado pelos significantes “no pó das estradas”, “nas roças” e “nos fios de algodão”:

E aí vão as minhas esperanças
como foi o sangue dos meus filhos
amassado no pó das estradas
enterrado nas roças
e o meu suor
embebido nos fios de algodão
que me cobrem.

³¹ *Antologias de Poesia da Casa de Estudantes do Império 1951-1963: Antologias de Poesia - Angola e S. Tomé e Príncipe – Volume I. União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA), 2014, p. 354 e 358.*

O esgotamento produzido pela falta de tempo para si mesmas é a consequência de uma dedicação integral ao trabalho, reflexo oriundo do período da escravidão, “como escravas, essas mulheres tinham todos os outros aspectos de sua existência ofuscados pelo trabalho compulsório” (Davis, 2016, p. 17), sendo até mesmo “desprovidas de gênero” e reduzidas à propriedade, “como unidades de trabalho lucrativas” (Davis, 2016, p. 17). Em Luanda do século XIX, “cidade de maioria feminina”, no período, contava com uma “população composta por donas, pretas livres e escravas que ocupavam espaços diferenciados nessa sociedade colonial” (Oliveira, 2018, p. 447). As donas eram “filhas da elite luso-africana”, ou seja, as descendentes “das relações entre homens imigrantes e mulheres locais” eram consideradas portuguesas (Oliveira, 2018, p. 449) e registradas como brancas ou pardas, “como era o caso no Brasil, a posse de bens embranquecia” (Oliveira, 2018, p. 450). Elas falavam português e quimbundo e “ao longo da vida, acumulavam escravos, terras e objetos de luxo através de heranças e de participação no comércio local e de longa distância”, como o tráfico de escravizados (Oliveira, 2018, p. 447).

Segundo Oliveira, “as mulheres pretas (livres e escravizadas) compunham o número mais numeroso da população” (Oliveira, 2018, p. 450), no qual, as escravizadas, além de realizarem o trabalho doméstico, “eram treinadas desde muito cedo para adentrar o comércio ambulante” (Oliveira, 2018, p. 453), assim, exerciam atividades como lavadeiras e quitandeiras de ganho, ambulantes ou fixas e, como no Brasil, pagavam uma diária aos seus proprietários por essa comercialização, regulamentada pela administração portuguesa, que exigia registros e cobrança de taxas. Já as pretas livres eram, em sua maioria, pobres, habitantes das cubatas e “encontraram oportunidades como quitandeiras no comércio a retalho das ruas e quitandas” enquanto “outras ofereciam serviço à população urbana como carregadoras de água, lavadeiras e costureiras. Numa cidade portuária que frequentemente recebia marinheiros e capitães de embarcações, algumas pretas livres devem ter adentrado a prostituição” (Oliveira, 2018, p. 451).

Entre as opressões interseccionais, de acordo com Collins, configura-se a objetificação das mulheres negras e a manutenção de imagens de controle como mecanismos de hierarquia social, no mesmo enfoque do pensamento de Lélia Gonzalez quanto à objetificação presente nos discursos de exclusão, entre os quais se situa o racismo. No entrecruzamento entre divisão racial do espaço e do trabalho, como verificamos na divisão entre as mulheres angolanas em três categorias sociais, no século XIX, em Luanda, o racismo “denota sua eficácia estrutural” e se configura “enquanto articulação ideológica e conjunto de práticas” (Gonzalez, 2020, p. 96).

Como adverte Fanon, no complexo mecanismo de quem detém os meios de produção, “o racismo vulgar na sua forma biológica corresponde ao período de exploração brutal dos braços e das pernas do homem. A perfeição dos meios de produção provoca fatalmente a camuflagem das técnicas de exploração do homem, logo, das formas do racismo” (Fanon, 2021, p. 14 e 15). No entanto, apreendemos, por meio do pensamento de Gonzalez, que a naturalização do discurso racista e sexista pode ser desconstruída por meio de uma reflexão interseccional que incorpore “as categorias de raça e sexo” (Gonzalez, 2020, p. 84), somadas à divisão racial do espaço e do trabalho, presente tanto em Angola quanto no Brasil, conforme a análise comparativa dos poemas, em que a exclusão constitui-se em um marco divisório entre classes, naturalizando a carência e a exploração das margens, sobretudo para a população negra trabalhadora.

Vale pontuar que entendemos por opressão aquilo que “descreve qualquer situação injusta em que, sistematicamente, e por um longo período, um grupo nega a outro grupo o acesso aos recursos da sociedade” (Collins, 2019, p.33). Nesse sentido, o enfoque interseccional, ao visar ao entrecruzamento dos diferentes mecanismos de poder, tais como colonização, racismo, sexismo, entre outros, vistos por Crenshaw como “eixos de discriminação”, auxilia nossa análise quanto às personagens femininas negras trabalhadoras, que lutam pela sobrevivência e precisam enfrentar esses mecanismos.

Finalmente, na 11ª estrofe de “Quitandeira”, que segue abaixo, as imagens elaboradas continuam a traduzir e a configurar as engrenagens de uma modernização reduzida a uma parte da população, ainda que concretizada, de forma exploratória, pelas mãos daqueles que não usufruem do “progresso” trazido pelas máquinas, na verdade, afastando os mercados – justificado por uma visão higienista do século XVIII, como a do historiador Silva Correa, citado por Pantoja (2001), “ao descrever as atividades das negras quitadeiras de Luanda como um comércio pobre e de mau odor que contaminava o ar da cidade” (Pantoja, 2001, p. 47) –, desapropriando musseques, tornando-os “o espaço dos marginalizados que servem de mão de obra barata ao crescimento colonial” (Pepetela, p. 103) e estabelecendo, de acordo com expressão de Luandino Vieira, as “fronteiras do asfalto”:

Como o esforço foi oferecido
à segurança das máquinas
à beleza das ruas asfaltadas
de prédios de vários andares
à comunidade de senhores ricos
a alegria dispersa por cidades
e eu

me fui confundindo
com os próprios problemas da existência.

Podemos dizer que na voz da quitandeira de Agostinho Neto há uma resposta, porém pela negação, para a pergunta realizada em “Canção para Luanda”, ou seja, *onde Luanda não está*, onde apenas há destroços da colonização, pois a quitandeira entoa a quem serve a segurança das máquinas, o esforço na construção “de prédios de vários andares” e a “beleza das ruas asfaltadas”: aos senhores ricos, enquanto para ela e para os seus restam apenas os “problemas da existência”.

Assim como, ao final do poema de Luandino Vieira quem responde à constante indagação são as quitadeiras, por meio de sorrisos, por baixo dos tradicionais “panos pintados” indicam com “esperanças nos olhos” tempos melhores e com “a certeza nas mãos” o engajamento contra a colonização, onde Luanda está:

Sorrindo
as quindas no chão
laranjas e peixe
maboque docinho
a esperança nos olhos
a certeza nas mãos
mana Rosa peixeira
quitandeira Maria
Zefa mulata
– os panos pintados garridos
caídos
mostraram o coração:
– Luanda está aqui!

As rimas dessa estrofe são construídas pelo final das palavras “chão”, “mão” e “coração”, colaborando para a ambientação desse momento em que finalmente conseguem responder à pergunta, pois com as quindas ao chão, elas têm as mãos livres para agarrarem a certeza, nutrida pela esperança. Outra ocorrência de rima encontra-se na alternância entre “garridos” e “caídos”, o que configura as suas vestimentas, formadas pelos panos pintados, vistosos, chamativos e elegantes, porém encontrando-se caídos, para assim, desnudas, finalmente mostrarem onde guardam Luanda.

Seguindo essa linha de análise, as quitadeiras, com seus panos caídos, indicam a *muxima* [coração] como o local onde guardam Luanda, e aqui identificamos mais uma relação entre os poemas angolanos, em que as estrofes finais de “Quitandeira” parecem estabelecer um diálogo direto com os versos finais de “Canção para Luanda”, pois naquele a quitandeira

confessa tudo ter dado e entregue aos poetas: “Até mesmo a minha dor/ e a poesia dos meus seios nus/ entreguei-as aos poetas”. Sendo assim, ainda que sob severas condições de exclusão, de luta diária pela sobrevivência, à procura da sombra da mulemba, percorrendo caminhos diversos, em alguns casos, na comercialização do próprio corpo, é no peito das quitandeiras que se encontra Luanda, região do corpo que pode abrigar dores, mas também sentimentos profundos de afetos.

Em nossa análise comparada entre os poemas angolanos, percebemos opressões interseccionais sofridas pelas personagens femininas, em uma intersecção de desigualdades que se sobrepõem pela questão do gênero, da raça e da classe social das quais as quitandeiras são originárias. Segundo Kimberle Crenshaw, é preciso identificar “melhor o que acontece quando diversas formas de discriminação se combinam e afetam as vidas de determinadas pessoas” (2002, p. 11), além de estarmos atentos aos “sulcos profundos” que a discriminação ativa provoca nas sociedades, sobretudo, ao que causa às mulheres negras, como as quitandeiras, oriundas de uma classe social popular e trabalhadora.

Quase ao final do poema “Quitandeira”, em sua 12ª estrofe, é possível perceber “os sulcos profundos” deixados pelas hierarquias impostas pela colonização portuguesa em Angola. Pelo ponto de vista da personagem, só lhe resta oferecer-se ao álcool para anestesiá-la e à religião para insensibilizá-la, no atordoado de sua sobrevivência. Ao nos voltarmos para o contexto da dominação colonial nos deparamos com o seu projeto destrutivo no qual, “exploração, torturas, razias, racismo, liquidações coletivas, opressão racional, revezam-se a níveis diferentes para fazerem, literalmente, do autóctone um objeto nas mãos da nação ocupante” (Fanon, 2021, p. 14)³². E as suas consequências podem levar a diferentes caminhos e reações, como apontamos a seguir na finalização da análise comparada.

Podemos fazer duas leituras do final do poema “Quitandeira”. Uma delas é esse estado de autoaniquilamento em anestesiá-la, insensibilizá-la e atordoá-la, como nos versos referidos, nos quais “este homem objeto, sem meios de existir, sem razão de ser, é destruído no mais profundo da sua existência. O desejo de viver, de continuar, torna-se cada vez mais indeciso, cada vez mais fantasmático” (Fanon, 2021, p. 14). No entanto, outra leitura pode ser a de enfrentamento, desde Zefa, em “Canção para Luanda”, diante de um universo de exploração social e de subjugação cultural, por meio da comercialização do próprio corpo,

³² Texto da intervenção de Frantz Fanon no I.º Congresso dos Escritores e Artistas Negros em Paris, em Setembro de 1956. Publicado no número especial de *Présence Africaine*, de Junho-Novembro de 1956.

“abrindo seu corpo/ – seu corpo-cubata!/ Seu corpo vendido/ viajado/ de noite e de dia” para quem sabe, dessa forma, culminando na quitandeira de Agostinho Neto, possuir algo,

Agora vendo-me eu própria.
– Compra laranjas
minha senhora!
leva-me para as quitandas da Vida
o meu preço é único:
– sangue.

Talvez vendendo-me
eu me possua.

– Compra laranjas!

Assim como a resistência cultural das quitandeiras presente na manutenção das tradições refletidas na venda do “maboque docinho”, fruto de consumo cotidiano dos angolanos, na sombra da mulemba e seu referencial em Rainha Nzinga, no uso dos tecidos coloridos e nos pregões em quimbundo. E ainda nas memórias da infância, do espaço em transformação e da procura de uma identidade cultural que (a)firma-se mesmo diante do obscurantismo colonial e da luta diária pela sobrevivência, dedicando o seu tempo ao trabalho. Como bem observado por W.E.B. Dubois:

A liberdade foi empurrada com desdém sobre nossas mulheres de pele negra. Com aquela liberdade, elas estão comprando uma independência sem limites e tão valiosa quanto o preço que pagaram por ela, e no fim cada insulto e lamento terão valido a pena. (Dubois, 1920, *apud* Davis, 2016, p. 233)

Tanto nesta análise sobre as personagens líricas de Agostinho Neto e Luandino Vieira quanto nas personagens das composições a seguir, depreendemos os entrecruzamentos indicados no conceito defendido por Crenshaw, em que os “eixos de discriminação” são como encruzilhadas, “ruas que seguem em direções diferentes e cruzam umas com as outras” (Crenshaw, 2002, p. 11).

2.2. As narrativas literárias nas canções: “A preta do acarajé”, de Dorival Caymmi, e “Velha Chica”, de Waldemar Bastos

No contexto da análise voltada para a letra da canção, chamamos de “narrativas literárias” o que identificamos como prosa-poética nas letras das canções populares, com suas capacidades de narrarem histórias (Cavalcante; Starling; Einsenberg, 2004) por meio de uma

oralidade de base (Tatit, 2008). Assim, no exame de canções brasileiras e angolanas, procuramos destacar os elementos estruturais da narrativa, como a personagem, o espaço, o tempo e o foco narrativo, somados aos elementos sociais que transparecem em suas letras, numa interpenetração de gêneros: canção-poesia-crônica. Dessa forma, por meio de uma análise própria da Literatura Comparada, estendemos aspectos identificados por Antonio Candido (1993) na crônica para a letra da canção: como a condensação e o trabalho estético da escrita, com o objetivo de salientar de que modo essas formas artísticas, por meio da elaboração do jogo de palavras, humanizam e revelam aspectos culturais, por vezes ocultos.

A canção pode ser definida como “um produto do século XX”, relacionada à indústria fonográfica, portanto, “adaptada a um mercado urbano”, voltada para o corpo, na dança, e para o sentimento, ao suscitar lembranças, alegrias e tristezas (Napolitano, 2002, p. 12). A canção popular, sobre a qual tratamos em nossa pesquisa, em seu formato híbrido, “agrega necessariamente letra, melodia e arranjo instrumental” (Tatit, 2008, p. 92). Nessa relação entre um texto linguístico e um texto melódico (Tatit, 2008) chegamos ao “gesto cancional” o que corresponde à “prática musical brasileira [que] sempre esteve associada à mobilização melódica e rítmica das palavras, frases e pequenas narrativas ou cenas cotidianas” (Tatit, 2008, p. 69). Identificamos na canção popular angolana as mesmas características elencadas por Luiz Tatit sobre a canção popular brasileira, podendo cada uma delas ser configurada, em seus determinados contextos histórico-sociais, como “uma prática artística que, além de construir a identidade sonora do país, se pôs em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra” (Tatit, 2008, p. 11).

Na matriz da música brasileira temos os batuques do lundu, de origem africana, e as modinhas melódicas, de origem europeia, além da presença da oralidade das brincadeiras e dos rituais indígenas. Junta-se a essa hibridização na origem da “canção do século XX” um “elemento que se tornaria vital à sua identidade: a letra” (Tatit, 2008, p. 70 e 71). Mais um elemento em comum com a música angolana, pois trata-se da especificidade da letra “do falante nativo, aquela que já nasce acompanhada pela entoação correspondente” (Tatit, 2008, p. 71).

Marissa Moorman, ao pesquisar a história política e social da música urbana da capital angolana, produzida entre 1945 e 2002, aplica o termo entoação em três níveis: o primeiro, pelo sentido musical, “para sublinhar o envolvimento dos Angolanos no cantar, dançar e imaginar a sua Nação”; depois, quanto “às variações de tom” indicarem “diferentes significados dependendo de quem as profere ou da maneira como as enuncia” (sendo esse mais próximo da definição do pesquisador brasileiro); por fim, na sua aceção em inglês, sendo escrita em duas

palavras: *into nations*, correspondendo a dois significados, primeiro, “em nação”, ou seja, quanto ao desenvolvimento de Nação por meio da produção e consumo musical, e segundo, “no inglês coloquial americano” com o sentido de “inserção, envolvimento e investimento na Nação” (Moorman, 2023, p. 42 e 43). Identificamos nesta última acepção uma característica semelhante ao contexto da canção no Brasil, como afirma Marcos Napolitano, “em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas” (Napolitano, 2002, p. 77).

Há de se notar o cosmopolitismo como outro aspecto em comum entre as canções populares angolanas e brasileiras, ao dialogarem com músicas de outros países sem perder a sua originalidade, mas sim, como complementar a sua formação musical. Em Angola, na interação com produções de origem europeia, caribenha, congoleza e brasileira (Macêdo, 2015, p. 129), até mesmo o público se considera cosmopolita, “em particular, os angolanos usaram o cosmopolitismo para se situarem além dos limites do Estado colonial fascista-português” (Moorman, 2023, p. 57 e 58). Entendemos por cosmopolitismo “a noção de que há modos de operar socialmente em vigor (desde décadas atrás)” (Kuschick, 2016, p. 88) não sendo deste ou daquele país, mas como “algo do mundo contemporâneo urbano, capitalista, coexistindo em Luanda, Maputo, Sidney, Mumbai, com algumas diferenças culturais próprias, específicas de cada localidade [...] adquirindo um significado próprio” (Kuschick, 2016, p. 88).

Na configuração da música brasileira, Luiz Tatit identifica elementos de mistura e assimilação como “*enriquecimento* cultural, no sentido de inclusão de valores considerados positivos” (Tatit, 2008, p. 91, grifo do autor). O pesquisador destaca a relevância da triagem nesse processo interativo, no qual “a extração se manifesta por uma operação simultânea de *eliminação* e *seleção* de valores, considerados respectivamente como indesejáveis e desejáveis, de acordo com a visão de mundo de um grupo social num período histórico determinado” (Tatit, 2008, p. 92 e 93, grifos do autor), como verificamos e podemos aproximar do caso angolano ao rejeitar os valores portugueses, no período da colonização.

Por fim, entre outras correspondências no âmbito das produções musicais angolanas e brasileiras, ainda que abertas a interações com outros países, destacamos o voltar-se para a sua própria cultura, seja para músicas tradicionais com novas configurações do canto urbano, na utilização de instrumentos originários e/ou na fala coloquial na composição das letras. No caso angolano, podemos verificar, nessa volta ao tradicional incorporada com novos elementos, a

configuração de uma dicção própria, incluindo o uso do quimbundo em suas letras, “o que marca a diferença”, como detalha Tania Macêdo:

No domínio da música, os cantos e as danças tradicionais, do interior, são adaptados para uma instrumentação europeia graças a tratamentos inspirados nas músicas afro-americanas, sobretudo a partir do trabalho do maestro Liceu Vieira Dias, considerado o fundador da música popular angolana. A introdução da dikanza (reco reco) e das n'gomas (tambores de conga) em uma base de violas acústicas marca uma revolução no cancionero popular. (Macêdo, 2015, p. 129)

A “marca da diferença” destacada por Macêdo refere-se à contribuição do grupo Ngola Ritmos na consolidação da música popular angolana, “nos finais dos anos 1940”, mesmo período da consolidação da literatura, cujas manifestações culturais “se construirão nas ruas dos bairros suburbanos de Luanda, os musseques, de onde retirarão a sua força e onde construirão seu público privilegiado” (Macêdo, 2015, p. 128 e 129). As trajetórias musicais de Ruy Mingas e Waldemar Bastos são ligadas às referências nacionais ao mesmo tempo que abertas ao cosmopolitismo, como “formações culturais e sociais que incorporam ícones globais em situações e contextos locais” (Kuschick, 2016, p. 88).

Segundo o periódico angolano digital *Platinaline.com*, além da herança musical familiar de seus avós, Ruy Mingas recebeu “a influência do cancionero tradicional luandense, estilizado na obra do conjunto Ngola Ritmos, a audição dos clássicos da Música Popular Brasileira e da *soul music* norte-americana, igualmente uma herança de Liceu Vieira Dias”, aliando “aspectos culturais” e de “natureza política” (Sousa, 2011, p. 1). Vale referir que, no cenário cosmopolita, músicos angolanos também levaram

sua expressão musical para fora do país, forjando/disseminando/afirmando uma angolanidade, pós-folclórica, que os distingue e confere um lugar singular no contexto mundial. Através de códigos compartilhados em âmbito global, como na concepção de capa de um álbum ou no arranjo de uma canção, se incluíam e creditavam-se a serem parte de algo global, compartilhado, nomeado, a partir dos anos 1970 e 1980, de *world music*. (Kuschick, 2016, p. 89)

Entre eles, Waldemar Bastos que, “com discografia a partir da década de 1980”, teve passagem pelo Brasil e depois por Portugal, vivencia, ao final da década de 1990, o que o pesquisador Kuschick indica como um grande salto em sua carreira “de inserção no mercado da *world music*” ao ser contatado pelo músico e produtor David Byrne, que “se interessa em lançar um álbum inédito por seu selo *Luaka Bop*” (Kuschick, 2016, p. 102 e 103).

Na produção musical de Dorival Caymmi os temas revelam esse trânsito entre o passado e o presente, voltados para um atento observador da vida popular e para suas memórias auditivas de uma cidade, sobretudo negra, mas também mestiça, como Salvador. Nas palavras do escritor Jorge Amado, ao prefaciар *O Cancioneiro da Bahia*, de Caymmi, é “nessa cidade e nesse povo” que o compositor baiano “tem plantadas as raízes de sua criação, a precisa realidade, tantas vezes cruel, e a mágica invenção” (p. 5, 1988). Identificamos a tradição na própria divisão do seu Cancioneiro, em 5 subtítulos: “Canções do mar”, “Sambas”, “Modinhas serenatas e cantigas”, “Canções sobre motivos de folclore” e “Canções do folclore”, bem como na especificação das canções, das quais destacamos: “samba-receita”, “cena baiana”, “cantiga de roda”, “coco”, “canto de trabalho” e “ponto de candomblé” (essas duas últimas com letra de Jorge Amado), além de “afoxé” e “canção sobre uma história contada por velhas escravas da Bahia”.

Ao investigar a recepção estética e cultural das músicas de Caymmi, entre 1938 e 1958, sua neta Stella Caymmi, encontrou menções ao regionalismo e à sua originalidade temática, assim quanto ao caráter moderno dos seus acordes e de sua liberdade harmônica, relatado, por exemplo, em uma afirmação de Caetano Veloso de que a modernização com “grande esforço” criada por João Gilberto, nas batidas da bossa nova, tiveram como base a modernidade “sem esforço” da criação de Dorival Caymmi (Caymmi, 2008, p. 263).

A seguir apresentamos um resumo biográfico sobre os compositores, como um panorama inicial de questões extratextuais, mas relevantes para a análise das canções, por compreendermos que o percurso dos artistas auxilia para melhor adentrarmos na elaboração das obras.

Dorival Caymmi, cantor, compositor, violonista, pintor e ator, nasceu em Salvador, em 1914. Ainda menino pegou o violão do pai escondido para aprender a tocar. Na juventude formou um conjunto musical com o amigo Zezinho e participou pela primeira vez de um programa de rádio, na Rádio Clube da Bahia. Pensando em cursar Direito e encontrar emprego para pagar os estudos, parte para o Rio de Janeiro, em 1938. Ao apresentar suas composições nas rádios Tupi, Continental e Transmissora, conhece Carmen Miranda, que dá projeção internacional ao seu trabalho, e quem faz a primeira gravação de “A preta do acarajé”, em dupla com Caymmi, do lado B em seu primeiro *single*, e do lado A, em “O que é que a baiana tem?”. Suas composições podem ser compreendidas entre três tendências, reconhecidas pela crítica musical: as canções praieiras, os sambas baianos e os sambas-canção. Faleceu em 2008, no Rio de Janeiro.

O compositor Waldemar Bastos nasceu em 1954, em São Salvador do Congo, Angola. Iniciou ainda na infância sua formação musical. A partir de 1975, após a Independência angolana, em decorrência da guerra civil que se inicia, passa a viver em diversos lugares, incluindo Brasil e Portugal. Na década de 1980, participa das apresentações do projeto Kalunga, grande encontro de artistas brasileiros e angolanos em comemoração aos cinco anos de independência do país, o que promove a sua vinda para o Brasil, e com o auxílio de Chico Buarque grava o seu primeiro disco *Estamos juntos* (1986). Waldemar Bastos tem a sua produção musical reconhecida pela crítica musical, bem como em nichos de gêneros do mercado fonográfico, como a *world music*. Faleceu em 2020, em Lisboa.

Por essas apresentações iniciais, percebemos que Caymmi vive e cresce na Bahia, espaço referencial que inspira muitas de suas canções, mesmo após ir morar no Rio de Janeiro, sendo o mar um elo entre esses dois lugares, um de origem, outro que o acolhe e o projeta nacional e mundialmente. Enquanto Waldemar Bastos nasce e cresce em um país ainda colonizado por Portugal, e que após conquistar a independência entra em uma guerra civil. Mesmo saindo do país, Angola manteve-se presente em suas composições e em regravações do cancionário popular angolano. Waldemar Bastos tem familiaridade com a música desde pequeno, sendo flagrado pelo pai tocando acordeão, acompanhando as músicas do rádio. Algo similar a Dorival Caymmi, também surpreendido pelo pai quando tocava em seu violão predileto um samba folclórico.

Após essa introdução, que julgamos necessária, sobre o gênero canção e uma apresentação mais geral de episódios que demarcam as trajetórias artísticas de ambos os músicos, nos voltamos para a análise das letras: “A preta do acarajé” (1939) de Dorival Caymmi e “Velha Chica” (1980), de Waldemar Bastos. Essas canções têm em comum, já nos títulos, a quitandeira como personagem central, que percorre ruas para a comercialização de seus produtos, aqui representada em épocas e em espaços diferentes, no cotidiano social urbano tanto brasileiro como angolano.

2.2.1. Do lado de cá do Atlântico

Mal a gente começa a falar em baiana, fica feito personagem de Dorival Caymmi
(Rachel de Queiróz)

“A preta do acarajé”, Dorival Caymmi (1939)³³

Dez horas da noite
Na rua deserta
A preta mercando
Parece um lamento...

(Iê abará)

Na sua gamela
Tem molho cheiroso
Pimenta-da-costa
Tem acarajé

(Ô acarajé ecô olalai ó – Vem benzê-ê-êm, tá quentinho)

Todo mundo gosta de acarajé (bis)
O trabalho que dá pra fazer é que é (bis)
Todo mundo gosta de acarajé (bis)

Todo mundo gosta de abará (bis)
Ninguém quer saber o trabalho que dá (bis)
Todo mundo gosta de abará (bis)
Todo mundo gosta de acarajé

Dez horas da noite
Na rua deserta
Quanto mais distante
Mais triste o lamento

(Iê abará)

Na primeira estrofe da canção ganham destaque os elementos literários presentes em cada verso, que nos introduzem ao *tempo*: “dez horas da noite”, ao *espaço*: “na rua deserta”, à *personagem e sua ação*: “a preta mercando” e à *ambiência*: “parece um lamento”. A estrofe seguinte é composta por um verso do pregão da quitandeira: “Iê abará”, indicada no *Cancioneiro* entre parênteses, assim como em outro pregão mais adiante, parecendo diferenciar a voz da personagem do eu lírico. Como um bom contista que condensa, logo na abertura, a síntese de sua narrativa (Cortázar, 2004), Caymmi nos apresenta o tema central da canção – o pregão lamentoso da quitandeira mercando pelas desertas ruas noturnas. Ao ouvirmos a canção, verificamos que essa síntese narrativa é concretizada por meio de uma interpretação muito similar à de um contador de histórias, em um ritmo lento, próximo da fala, combinando com a dinâmica proposta na forma como as estrofes são organizadas: narração dos fatos (interpretados

³³ De acordo com o *Cancioneiro da Bahia*, de Dorival Caymmi, 1988, p. 159. Na página 158 é possível visualizar um fragmento da partitura e um texto de Caymmi sobre a composição, o qual citamos no decorrer da análise.

por Caymmi, nessa gravação de 1939)³⁴, intercalado pelo pregão da quitandeira (realizado por Carmen Miranda)³⁵. Além da própria instrumentação, em que o violão realiza a sonoridade das batidas do relógio, diferenciando os momentos da narração, ao mesmo tempo que criando o ambiente das dez horas da noite.

O que identificamos como “narração” na letra da música, procurando ressaltar os pontos de contato entre os gêneros canção e narrativa poética literária, sem elidir das especificidades de cada área de criação artística, refere-se ao conjunto de estrofes em que nos é apresentado, mais especificamente, o que se narra sobre a temática, observando os elementos literários indicados acima, como tempo, espaço e personagem. A presença destes leva-nos, propriamente, a um dos cernes do gênero canção: aliar melodias e letras, ajustando e adequando esses elementos por meio da base entoativa. Segundo Luiz Tatit:

De maneira geral, as melodias de canção mimetizam as entoações da fala justamente para manter o efeito de que cantar é também dizer algo, só que de um modo especial. Os compositores se baseiam na própria experiência como falantes de uma língua materna para selecionar os contornos compatíveis com o conteúdo do texto. Tal princípio entoativo é, ao mesmo tempo, simples e complexo. (2008, p. 73)

Na terceira estrofe podemos verificar o visual da cena e também da personagem representada com seus artefatos de trabalho: “Na sua gamela/ Tem molho cheiroso/ Pimenta-da-costa/ Tem acarajé”. A descrição parte do objeto no qual a baiana transporta o alimento, a gamela, para a seguir apresentar o produto alimentício comercializado, sendo a imagem elaborada em um crescendo, do mínimo, o molho cheiroso e a pimenta-da-costa, para o todo, o acarajé, próximo do movimento de uma câmera de cinema, partindo do *close* para a abertura da cena. Conforme as palavras do compositor: “Eu vejo uma imagem na minha frente, uma cena, *um quadro plástico* que me impressiona. Então procuro transferir para a canção a imagem vista. É uma espécie de filmagem” (Barboza; Alencar, 1985, p. 154, grifo nosso). Assim, o lado menos conhecido de Caymmi como pintor de aquarelas, autorretratos e de algumas capas de seus discos, transparece no seu modo de compor as canções.

³⁴ A seguir, o link de acesso à gravação de 1939 com Dorival Caymmi e Carmem Miranda: <https://www.youtube.com/watch?v=Ob39sbA4Cxc>. Último acesso em 03 set. 2024.

³⁵ Walter Garcia atenta para o importante fato de a cantora Dalva de Oliveira ter realizado a gravação dos agudos da frase inicial do pregão da quitandeira, uma vez que a voz de Carmem Miranda não os alcançava, embora os créditos nunca tenham sido devidamente indicados (GARCIA, 2013, p. 77. Cf. Luiz Henrique Saia, *Carmem Miranda*, São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 32).

A descrição realizada pelo narrador ganha complemento na quarta estrofe pela ação da personagem que responde com seu pregão, alternando o nagô e o português, sonoridade esta das lembranças da infância de Caymmi: “O pregão era em nagô, na língua geral dos negros, e enchia-me os ouvidos de música e de nostalgia: ‘Ô acarajé ecó olalai ó’, e continua em português: ‘Vem benzê-ê-êm, ‘táquentinho’” (Caymmi, 1988, p. 158), no qual a quitandeira convida os consumidores a apreciarem a iguaria bem temperada, pois a qualidade de “quentinho” pode referir-se tanto à temperatura quanto ao tempero apimentado.

Segundo a proposta de Walter Garcia (2013) esta canção pode ser dividida em duas partes, Parte A e Parte B, correspondentes ao andamento do ritmo da música. Podemos dizer que essa divisão rítmica está intimamente ligada à letra, em que o andamento mais lento das quatro primeiras estrofes, que formam a Parte A, acompanha a ambientação criada pela narração do eu lírico e o lamento da vendedora. Enquanto a Parte B é formada pelas 5ª e 6ª estrofes, intercalando os versos “todo mundo gosta de acarajé”; “todo mundo gosta de abará”, repetidos duas vezes, em um andamento mais acelerado, o que coaduna com o prazer do narrador em elogiar o produto desejado e a resposta da quitandeira, que entra no ritmo do narrador, porém pontuando: “o trabalho que dá pra fazer é que é”; “ninguém quer saber o trabalho que dá”, e, de certa forma, valorizando o seu produto, ainda que o compositor revele em suas memórias de infância que “era quase um resmungo” o que dizia a quitandeira “ao descansar o tabuleiro para vender o acarajé apimentado e o abará, costumava dizer aquilo que, anos depois, eu tomaria como motivo para a letra da música que fiz sobre esse motivo” (Caymmi, 1988, p.158, grifo nosso).

De acordo com o glossário presente na biografia de Caymmi de 1985, organizada por Marília Barboza e Vera de Alencar, o acarajé, “um dos pratos mais apreciados da culinária baiana”, constitui-se de um “bolo de feijão fradinho, frito em azeite-de-dendê”, ligado aos rituais do Candomblé, “costuma ser ofertado a Iansã e Obá” (Barboza; Alencar, 1985, p. 197). Por sua vez, o abará, “ofertado a Iansã”, é um bolo menor da mesma massa do acarajé, temperado com cebola e azeite-de-dendê, sendo cozido na água e envolto em folha de bananeira (Barboza; Alencar, 1985, p. 197). A culinária baiana notabiliza-se como uma das heranças africanas em nossa cultura, carregando consigo as palavras e as expressões de origem banto e nagô, bem como a religiosidade no culto aos orixás. O dendê, por exemplo, “largamente utilizado na culinária baiana e nas comidas dos orixás”, é um “óleo retirado de uma palmeira africana trazida para o Brasil” (Barboza; Alencar, 1985, p. 198). Outros vegetais foram trazidos pelos africanos, como “a malagueta, o maxixe e o quiabo, básicos na cozinha brasileira, que

enriqueceram com novas comidas. Assim como ocorria na África, as mulheres iam vendê-las nas ruas”, como “continuam a fazê-lo até hoje, em Salvador como em Lagos, e a fritar o acarajé num fogareiro diante do freguês” (Silva, p. 19, 2012).

Ao final da canção, após a passagem com ritmo mais acelerado, ocorre a reiteração da passagem mais lenta, identificada na parte A, em que o narrador volta com a caracterização do tempo, do espaço, do ambiente e, conseqüentemente, da personagem:

Dez horas da noite
Na rua deserta
Quanto mais distante
Mais triste o lamento

Seguido da repetição do pregão, na gravação de 1939: “Ô acarajé ecó olalai ó – Vem benzê-ê-êm. ‘tá quentinho”. Nesse final, o eu lírico narra a passagem da quitandeira ao continuar o seu percurso na venda ambulante, e o que inicialmente “parecia um lamento” conforme ela se distancia, acentua-se em um lamento mais triste, imagem da própria memória do compositor, conforme ele afirma em seu *Cancioneiro*: “Eu era menino ainda e já me impressionava o pregão da negra vendedora de acarajé. Quanto mais distante, mais me parecia um lamento” (Caymmi, 1988, p. 158).

Verificamos na estrutura da canção a repetição tanto de elementos sonoros quanto da escrita, ou seja, a reiteração, o que Garcia (2013) assinala como um recurso estético presente em outras composições de Dorival Caymmi, recurso comum à poesia, como vimos anteriormente, na complementação entre som e sentido. Mas segundo Walter Garcia analisa, há um diferencial em “A preta do acarajé”, na qual,

A reiteração estilística dá forma a uma estabilidade social e histórica que possui duas faces. Uma é a perpetuação em si dos tempos coloniais, a sua continuidade que parece não ter fim em meio às modernizações da vida brasileira; por isso, essa seria a face terrível, sintetizada na Parte A da canção. Outra é a esperança de estabilidade das várias pretas do acarajé, necessária esperança frente à sobrevivência incerta; essa seria a face agradável, condensada sobretudo na parte B, mas formalizada também na ambiguidade interna à canção toda. (Garcia, 2013, p. 130)

Podemos indicar outro recurso estilístico nessa canção de uma estrutura correspondente ao “‘canto responsorial’, espécie de diálogo de uma voz solo com o coro” de onde, inclusive, “nascem as principais diretrizes da sonoridade brasileira” (Tatit, 2008, p. 22). Identificamos um

diálogo, em duas estrofes da Parte B, ao intercalar a voz do narrador e da vendedora de acarajé, quando, de um lado, o narrador diz/canta que “todo mundo gosta de acarajé” e, de outro, a quitandeira responde, “o trabalho que dá pra fazer que é”, e também responde a “todo mundo gosta de abará” com “ninguém quer saber o trabalho que dá”. Ao final da canção, é acrescentado um coro na gravação de 1939, que entoia o pregão da vendedora: “Iê abará” e repete o verso: “Todo mundo gosta de acarajé”.

Essa estrutura, herança de tradições africanas em nossa música, “era a forma geral dos *vissungos*, cantos de trabalho que negros – descendentes dos bantos – entoavam nas lavras da região de Diamantina, ainda nas primeiras décadas do século passado” (Garcia, 2013, p. 108 e 109). Como explica Caymmi sobre o samba que fazia: “A música típica brasileira é samba. E o samba na Bahia era um estilo de samba de mote e glosa, é você abrir um estribilho e o outro responder. É o samba de umbigada, samba de rua, com influência portuguesa e africana” (Caymmi, 2001, p. 132 e 133).

A memória de infância do compositor está refletida na canção, no pregão das vendedoras que circulavam pelas noites na Rua Direita da Saúde, onde residia, pois segundo o seu relato,

O silêncio naquela época e sobretudo naquela rua devia ser de ouvir cair um lenço. [...] Só furavam esse bendito silêncio as freguesas da noite. A do acarajé. A da pipoca com coco, fubá de milho, amendoim torrado e também cozido, barigudim: “– tem barigudim, tem coco hoje”; “– Olha a Flor da Noite...” [...]. (Caymmi, 2001, p. 38)

Em “A preta do acarajé”, Dorival Caymmi nos leva ao ambiente de uma Salvador “dos tempos do Imperador”, de herança colonial, em que as quitandeiras mercavam pelas ruas desde a escravidão, quando as chamadas escravas de ganho comercializavam seus produtos na tentativa de juntar o suficiente para comprar a carta de alforria e, até mesmo pagando o jornal aos seus donos, muitas conseguiram não só a própria liberdade como a de outros escravizados. Posto que os povos escravizados, mesmo após a abolição, não foram inseridos na sociedade, as quitandeiras continuaram a mercar com seus tabuleiros em pontos específicos da cidade e/ou circulando pelas ruas para o seu próprio sustento e de seus familiares.

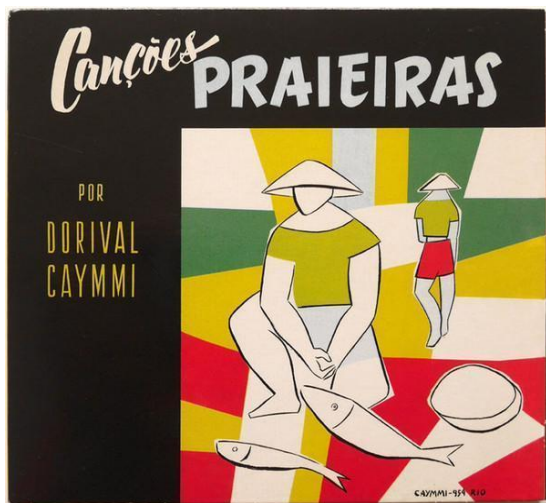
A canção “A preta do acarajé” é regravada em outros discos, ao longo de sua trajetória musical. Depois da primeira gravação do compacto pela *Odeon*, com Carmen Miranda, em 1939, só volta a regravá-la em 1972, no disco *Caymmi*, 11º de sua carreira. Vale lembrar que o seu primeiro disco, em formato LP, portanto, sem ser compacto, é o *Canções praieiras*, de 1954, no qual toca violão em todas as faixas, o que revela, segundo sua neta e biógrafa Stella

Caymmi, a comunhão existente entre o compositor e o intérprete. Outra faceta, como adiantamos, menos conhecida do compositor-intérprete é a de pintor, traduzindo, também por meio de traços e cores, a Bahia, sua gente e seus costumes, sendo, de forma reflexiva, traduzido por ela, na definição do pintor argentino, naturalizado “baiano” Carybé,

Antes de tudo, Dorival é músico. Muito bem. Ou é poeta? Ou é a Bahia? Ou o pintor? Ou o dono do dengo? Ou o cantor? Que diabo é ele afinal? O homem é um complexo, um pólo de música e poesia, com muito tempero, azeite e pimenta e um coração bom e grande como a viração que emprenha as velas dos saveiros, fuça em saia de moça e em redes com sinhás na madorna. É a Bahia em todas as suas facetas. (Carybé, prefácio para o álbum *Setenta anos: Caymmi*, Funarte, 1984 *apud* CAYMMI, Stela, 2001, p. 488)

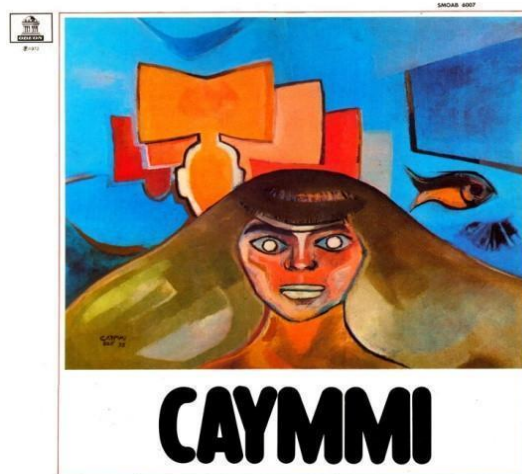
Caymmi elaborou obras visuais desde desenhos, telas até a ilustração da capa de alguns de seus discos, como são exemplos *Canções praieiras* (1954) e *Caymmi* (1972) aqui citados, e como podemos verificar nas imagens 10 e 11, respectivamente:

Figura 10 – LP/CD *Canções praieiras*, Odeon, 1954.



Fonte: Caymmi, Stella (2001).

Figura 11 – Capa LP/CD *Caymmi*, Odeon, 1972.



Fonte: Caymmi, Stella (2001).

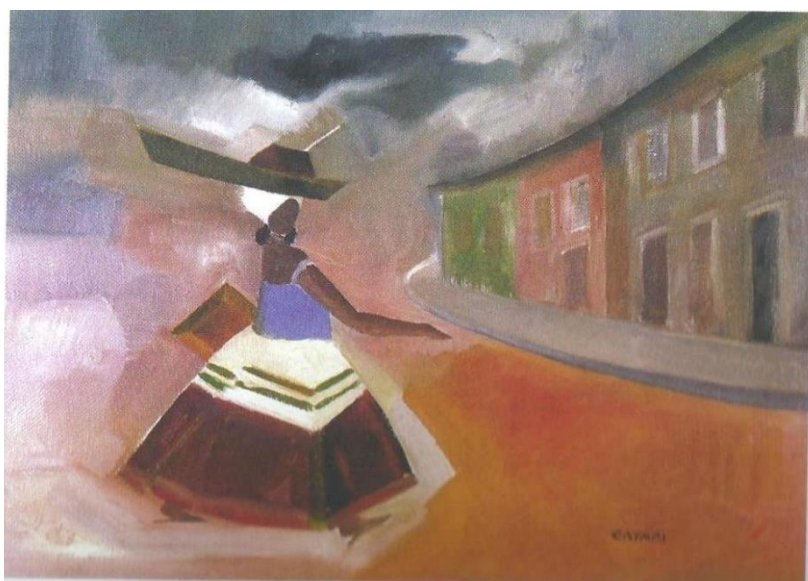
O artista estudou em um curso noturno da Escola de Belas Artes, na Bahia e, ao chegar, ainda jovem, ao Rio de Janeiro, em 1938, procurou trabalho como desenhista na revista *O Cruzeiro*, o que não se efetivou, – mesmo possuindo “as penas *Speedball*”, do que se orgulhava –, pois logo ingressou nas rádios cariocas, Tupi, Rádio Transmissora e na renomada Rádio Nacional. Mais tarde, já morando no Rio de Janeiro, conviveu com artistas modernistas ao frequentar o Clube dos Artistas e Amigos da Arte. Mesmo não seguindo profissionalmente na área das artes visuais, o compositor costumava pintar telas e produzir desenhos em paralelo à carreira musical, sendo grande parte desta produção a recriação dos temas de suas canções. O

que é possível verificar em produções de obras encomendadas, como o calendário *Cancioneiro da Bahia*, para o grupo Halles, empresa do nicho de mercado financeiro, em 1971, e para o álbum *Setenta anos: Caymmi*, produzido pela FUNARTE em 1984, contando ainda com uma exposição dos desenhos na Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade, Rio de Janeiro. Como também, mesmo após sua morte, suas obras integraram exposições realizadas no Memorial da América Latina (*Aos olhos de Caymmi – canções ilustradas*, 2015) e no Instituto Tomie Ohtake (*Aprendendo com Dorival Caymmi – civilização praieira*, 2016).

O calendário *Cancioneiro da Bahia* (1971) é formado por doze telas coloridas e pela letra das seguintes canções: “Rainha do mar”, “O que é que a baiana tem?”, “O mar”, “O vento”, “365 igrejas”, “Você já foi à Bahia?”, “Eu fiz uma viagem”, “Saudade de Itapoã”, “Acontece que eu sou baiano”, “O samba da minha terra”, “A preta do acarajé” e “Festa de rua”³⁶. Cada tela-canção corresponde a um mês do ano; “O que é que a baiana tem?” ao mês do Carnaval no Brasil, fevereiro, e “A preta do acarajé”, ao mês de novembro, por exemplo.

Nas telas que compõem o calendário não constam a data de produção, apenas a assinatura de Caymmi, o que dá indícios de que essas obras não foram feitas especialmente para o calendário, como verificamos na pintura que acompanha a letra de “A preta do acarajé”, pois esta corresponde ao óleo sobre tela “Baiana e casario” (fig. 12), da coleção particular do compositor-pintor, de 1970:

Figura 12. “Baiana e casario”, 1970. Dorival Caymmi (1914-2008). Óleo s/tela, 29x40cm – Coleção particular.



Fonte: Caymmi, Stella (2001).

³⁶ Para visualização do calendário completo:

<https://www.jobim.org/caymmi/bitstream/handle/2010.1/13318/Ctz%2002.pdf?sequence=15>. Último acesso em 03 set. 2024.

Na tela a óleo acima, identificamos uma cena urbana, em que tematiza a quitandeira e os casarios que configuram a arquitetura baiana. O casario indicado no título está à direita, a vendedora caminha à esquerda, já o que demarca o centro da imagem é a rua por onde ela merca os seus produtos e a sua mão suspensa, que configura a movimentação do caminhar. Ela está de perfil, calça tamancos, veste a típica saia rodada, usa um turbante sobre o qual apoia o tabuleiro. O branco do turbante se repete na sugestão das rendas da saia. Do seu lado esquerdo há um objeto que parece ser um banco, e acima do tabuleiro carrega um pote com colher, que pode ser de vatapá, doce ou algum outro produto alimentício por ela comercializado.

Caymmi declara sobre seu referencial pictórico, “eu acompanhei toda essa querela entre o abstracionismo e o figurativismo. Mas não cheguei a uma posição definitiva. Sou um lírico em pintura. Gosto da harmonia das cores. Por outro lado, não posso me desprender da forma” (Caymmi, 2001, p. 240). Na tela presente no calendário, entre as cores dos sobrados, do chão da rua e as que compõem a baiana, encontramos algo próximo do que vimos na aquarela de Neves e Sousa, uma paleta de cores quentes, com verde, vermelho e castanho. Assim como uma mescla de cores, entre cinza, azul e branco no entorno da baiana.

Sendo assim, em “Baiana e casario”, a figura humana e o espaço urbano retratados revelam uma certa regionalidade por meio do tipo popular, – presentes em suas composições assim como nas obras artísticas de seus conterrâneos, companheiros de trabalho e de terreiro, como Jorge Amado e Carybé, por exemplo –, no caso da tela, a baiana, com seus trajes e o tabuleiro, alude aos “sobrados da velha São Salvador”, conforme os versos da canção “Você já foi à Bahia?” (1941), na qual afirma que “a Bahia tem um jeito que nenhuma terra tem”.

No álbum da FUNARTE, mais uma vez, regrava “A preta do acarajé”. Este álbum duplo, lançado em 1984, é cuidadosamente elaborado, desde a escolha da gravação até o material gráfico. Gravado ao vivo no show *Caymmi em Concerto*, realizado no Teatro Castro Alves, Bahia, em 30 de novembro de 1979, foi dirigido por Hermínio Bello de Carvalho, no formato voz e violão, como Caymmi considerava mais apropriado para o tipo de canção que compunha e cantava, sem muitas orquestrações. São faixas longas, iniciadas por um *pot-pourri* temático, começando no disco 1, faixa 1, por “Postais urbanos e praieiros” (sem autoria), seguido das canções de Caymmi: “Sodade matadeira”, “Saudade da Bahia”, “Você já foi à Bahia?” e “Trezentas e sessenta cinco igrejas”. Na sequência o cantor conversa com a plateia sobre os pregões que sonorizavam as ruas da Bahia da sua infância, no trecho da faixa intitulado “Pregões (Acaçá/ Sorvete Iaiá/ Flor da noite)” e revela de onde sua música se origina³⁷:

³⁷ Para ouvir o depoimento e o disco: <<<https://immub.org/album/setenta-anos>>>.

À noite o mistério dos pregões, aquele medo misturado com alegria, aquele mistério do que se vendia à noite. [...] Aquela senhora do fubá de milho, do bijou [...]. E sabe como era o nome da pipoca? Ela mercava: “Olha a flor da noite” [Caymmi entoa o pregão], a pipoca era a flor da noite, gerou música isso. Bonito, né? *Os pregões, o som da rua na Bahia de antigamente*, da Bahia da minha infância, *a minha música vem daí*. (Caymmi, faixa 1. Disco 1. *Setenta anos: Caymmi*, FUNARTE, 1984. Grifo nosso)

Caymmi dá sequência ao depoimento com a interpretação de “A preta do acarajé”, seguida de “Vatapá”, “Saudade de Itapoã”, “Dois de fevereiro” e encerra a primeira faixa, do lado 1, com “Festa de rua”. Assim, pela descrição da ordenação das canções, é possível verificarmos uma sequência temática, o que se segue no todo do disco, com os *pot-pourri*: “De amor de mulheres”, “A força dos elementos” e “Caymmi retrato”. Esse formato parece-nos muito próximo da composição dos livros literários, com subtítulos para os capítulos, formando no conjunto da obra uma unidade textual. A cuidadosa produção da FUNARTE para este “disco-livro” comemorativo dos setenta anos do compositor-cantor-pintor, contou ainda com ilustrações autorais, nas

11 pranchas em nanquim reproduzidas em off-set e editado pela Funarte em comemoração a seu aniversário, com as seguintes representações: “Auto-retrato”, “Dora”, “Marina”, “Milagre”, “Vou vê Juliana”, “Rainha do mar”, “Vatapá”, “A preta do acarajé”, “Rosa Morena”, “O que é a baiana tem?” e “João Valentão”. A edição teve 3.500 exemplares, sendo que 200 foram impressos em papel especial, numerados e assinados por Caymmi. Carybé e Hermínio Bello de Carvalho integram a publicação com textos sobre sua vida e obra. (CARVALHO, 2014, p. 58)

Segue abaixo a gravura em nanquim de “A preta do acarajé”, presente entre as 11 pranchas do álbum, *Setenta anos: Caymmi*, 1984, FUNARTE:

Figura 13. CAYMMI, Dorival. “A preta do acarajé”. Nanquim, reproduzido em off-set, 42x30cm.



Fonte: Caymmi, Stella (2001).

No desenho acima visualizamos a quitandeira, podendo ser identificada por seus trajes e adereços, como a saia rodada, os colares, o pano da costa sobre o ombro esquerdo, o turbante, e, sobretudo, pelo tabuleiro sobre a cabeça, seu objeto de trabalho. Ela caminha de perfil, sendo o movimento configurado pelo braço direito à frente do corpo, pela distância entre os pés, como também pelo distanciamento do corpo tanto dos colares quanto do pano da Costa.

Diferente da tela “Baiana e casario”, em que se configura uma cena urbana complementada pela arquitetura dos sobrados, neste nanquim, a figura central é a quitandeira. Identificamos na imagem uma mulher que caminha pelas ruas com certa altivez, corpo ereto, de tamancos – portanto, não é uma escravizada, uma vez que os escravizados não tinham o direito de usar calçados. Conforme tratamos anteriormente, desde o período da colonização, seja em Angola ou no Brasil, são demarcados nessas sociedades estratificadas “lugares hierarquicamente racializados” (Borges, 2016, p. 124), que ainda perduram, de certa forma, nos dias atuais. Ao nos debruçarmos sobre esse passado colonial e imperial deparamo-nos com uma realidade, relacionada ao universo do trabalho, distinta entre as mulheres brancas, donas de casa, e as mulheres negras escravizadas, forras e/ou livres, uma vez que essas últimas acumulavam pesados trabalhos nas lavouras, nas tarefas domésticas, e, ainda assim, conquistaram um espaço na comercialização de produtos.

Nesse contexto, direcionamos nosso olhar para “outra memória narrativa das mulheres negras”, conforme Rosane Borges (2016, p. 136), ao valorizar o trabalho realizado pelas quitandeiras somado aos valores culturais e de resistência, anteriormente referidos nas análises ficcionais, destacamos que, numa sociedade mercantilista-capitalista, muitas dessas trabalhadoras foram economicamente bem-sucedidas. Dessa forma, para além das imagens cristalizadas de controle alertadas por Lélia Gonzalez nas “categorias de mucama, da empregada doméstica e da mãe preta” (Borges, 2016, p. 137), coube um papel social a essas mulheres que mercavam pelas ruas.

A exemplo dessa conquista, recorremos ao referencial histórico de que no país “as primeiras contas poupanças foram abertas por quitandeiras, ganhadeiras e cativas ainda no século XIX” (Schumacher e Brazil, 2007, p. 102). Somado a isso, não podemos esquecer da contribuição das mulheres negras na construção econômica do país,

Desde que chegaram ao Novo Mundo, as africanas e suas descendentes atuaram de modo determinante nos grandes ciclos econômicos do açúcar, do ouro e do café. Estiveram presentes nas fábricas desde o início da industrialização do país, e também foram as principais protagonistas no trabalho doméstico e na implantação do comércio ambulante. (Schumacher e Brazil, 2007, p. 229)

Como é bem demarcado por Sueli Carneiro, no Prefácio de *Mulheres negras do Brasil*, de Schumacher e Brazil (2007), essas personagens desconhecidas, em seus gestos do cotidiano “sempre oprimidas ou discriminadas, resistem, combatem, superam a negação peremptória de sua plena humanidade que a raça e o sexo lhes impõem como um atavismo até o presente” (Carneiro, 2007, p. 7). A representação da personagem na canção de Caymmi é elaborada pelas próprias palavras e sonoridades da quitandeira que ficaram na memória do compositor, como ele afirma, “o lamento do pregão eu o deixei tal qual, palavra e música. Em verdade, esta canção é muito mais daquela preta que vendia acarajé na minha rua do que mesmo minha...” (Caymmi, 1988, p. 158). Daí a altivez da “preta do acarajé”, pintada e decantada por Dorival Caymmi.

2.2.2. Do lado de lá do Atlântico

Em nossa leitura, a letra da canção “Velha Chica”, de Waldemar Bastos, composta na década de 1980, narra em seus versos, em primeiro plano, a história da quitandeira de cola e gengibre pelo olhar da infância do eu lírico, mas, em segundo plano, as memórias dessa infância, na pergunta espontânea das crianças, observadoras e atentas à realidade ao seu

entorno, revelam as desigualdades geradas pela colonização, difícil de serem superadas mesmo após a independência de Angola.

“Velha Chica” – Waldemar Bastos (1980)

Antigamente a velha Chica
Vendia cola e gengibre
E lá pela tarde
Ela lavava a roupa do patrão importante
E nós os miúdos
Lá da escola, perguntávamos
A vovó Chica
Qual era a razão daquela pobreza
Daquele nosso sofrimento

Xê, menino, não fala política
Não fala política, não fala política

Mas a velha Chica, embrulhada nos pensamentos
Ela sabia, mas não dizia
A razão daquele sofrimento

Xê menino...
E o tempo passou
E a velha Chica só mais velha ficou
Ela somente fez uma cubata
Com teto de zinco
Com teto de zinco

Xê menino...

Mas quem vê agora
O rosto daquela senhora
Daquela senhora
Já não vê as rugas do sofrimento
Do sofrimento
Ela agora só diz

Xê menino, posso morrer
Posso morrer
Xê menino, posso morrer
Já vi Angola independente

A canção é composta por oito estrofes, conforme a divisão acima, entre as quais, a repetição do estribilho “xê menino não fala política” nas estrofes dois, quatro e seis, com uma variação desta na estrofe final. Na primeira estrofe, formada por 9 versos, identificamos, nos dois versos iniciais, uma introdução típica de narrativas literárias em que o tempo não determinado, mas identificado no passado pelo advérbio de tempo “antigamente”, é seguido

pela identificação da personagem central, “a velha Chica”. Como indicado no formato de “A preta do acarajé”, esses versos apresentam a ação da personagem, bem como os produtos alimentícios que ela comercializa, “vendia cola e gengibre”.

Ainda na mesma estrofe introdutória, os versos 3 e 4 indicam o acúmulo de afazeres da velha Chica, que além de mercar pelas ruas também lavava roupas, como acentua o adjetivo, para o “patrão *importante*”, conforme o contexto histórico, anteriormente referido (Oliveira, 2018; Pantoja, 2001). O questionamento dos miúdos para uma *mais-velha* (reiteramos, forma como os angolanos se referem àqueles que, por serem adultos, mais vividos, detêm os ensinamentos a serem compartilhados), vem precedido de toda uma introdução que nos revela a labuta da quitandeira, e podemos identificar o período de suas atividades pela indicação do período do dia: “lá pela tarde”. Sendo assim, deduzimos que pela manhã ela merca pelas ruas e à tarde lava roupas para um homem da elite, o que no período da colonização angolana é o mesmo que para um português colonizador.

A seguir, entram em cena os outros personagens da canção, os *miúdos*, forma como os angolanos referem-se às crianças, entre os quais o eu lírico-narrador se inclui, “nós os miúdos, lá da escola”. A pergunta que fazem à velha Chica, na ambiguidade da “ingenuidade crítica” comum às dúvidas infantis, por vezes, constrangedoras para os adultos, revela o quanto, na realidade, as crianças são como antenas que captam o que acontece ao seu redor. Atentos e observadores, esses miúdos chegam ao centro de uma divisão social consequente de exploração econômica e resultante de uma profunda desigualdade social na Angola colonizada. Não por acaso são as crianças as deflagradoras do questionamento sobre “qual era a razão daquela pobreza e daquele sofrimento”, pois há uma caracterização, na literatura angolana, dessas personagens infantis “durante o período da luta de libertação, não sendo raro que elas apareçam investidas de um papel de propiciadoras da liberdade e de um futuro de paz e de independência” e, dessa forma, elas “passam a representar emblematicamente na narrativa o novo, o futuro em que os próprios angolanos resolverão as suas contendas, no espaço que lhes é próprio” (Macêdo, 2007, p. 360). Assim, temos mais um elemento em comum com a análise sobre a composição de Caymmi, logo na primeira estrofe, a condensação e a síntese dos elementos principais da narrativa-poética, características comuns à crônica ou às narrativas breves, quando bem elaboradas pela forja do autor (Candido, 1993; Cortázar, 2004).

O estribilho da canção, ou seja, a estrofe que se repete durante a composição, “Xê menino, não fala política”, é a (não) resposta da velha Chica, ainda que consciente “ela sabia, mas não dizia a razão daquele sofrimento”, preocupada com as consequências ao se questionar

sobre os problemas sociais durante um período em que os colonizadores portugueses usavam de força coercitiva para manter Angola e sua população sob domínio. Sobretudo após a insurreição do 4 de fevereiro de 1961, em que uma eclosão de revoltas tornou a data um marco da luta armada pela independência do país e, consequentemente, fez aumentar a repressão por parte da Polícia Internacional e Defesa do Estado (PIDE) português. Conforme Pélissier,

Os portugueses aceitavam o africano tribalizado do mato se ele permanecesse uma “criança” ou “primitivo”. O seu inimigo era o “calcinhas” (aquele que veste calças), o africano semiocidentalizado de que eles suspeitavam por acharem que tinham inveja do estatuto econômico dos portugueses, para além de ambições políticas. E a política era um assunto tabu tanto na África portuguesa como em Portugal. (Pélissier, 2013, p. 265)

O poder de repressão colonial não considerava a conscientização popular angolana, esta, muitas vezes, promovida por intelectuais, músicos (como o grupo Ngola Ritmos) e artistas de teatro (como o grupo GEXTO), mas que também emergia da própria experiência de insatisfação com a realidade vivida, fossem miúdos ou mais-velhos, como interpretado na letra da canção. Em seu conceito de poesia-resistência, Alfredo Bosi, na introdução de seu livro, ao refletir sobre “as condições objetivas” que promovem experiências e geram significados, aponta que, na contemporaneidade, torna-se como uma missão “cada vez mais árdua e rara a expressão lírica pura, forte, diferenciada, resistente” (Bosi, 2004, p. 17). No entanto, o autor também pontua que ainda existem homens e mulheres que produzem e leem poesia, movidos por “sentenças provocadoras”, tais como: “Por que a barbárie deve prevalecer?” (Bosi, 2004, p.17). A poesia cantada de Waldemar Bastos traz uma sentença nesse sentido de revelação, na interação entre gerações distintas, na qual as crianças direcionam a sua incompreensão para aqueles que, pelos anos vividos, são reconhecidos pela sua experiência. E como conclui Bosi, “onde há perplexidade, há esperança, um fio de esperança de recomeço” (Bosi, 2004, p.17).

Os versos seguintes revelam a passagem do tempo, “E o tempo passou/ e a velha Chica só mais velha ficou”, e tudo o que a quitandeira conseguiu conquistar após tanto trabalho foi fazer “uma cubata com teto de zinco”. Além de ser uma moradia simples, como vimos anteriormente, em geral, as cubatas são casas erguidas pelos próprios moradores, com paredes do que chamamos aqui no Brasil de pau-a-pique, ripas entrecruzadas de madeira cobertas de barro, e com telhado de zinco. Por vezes, são utilizados restos de materiais de construção para erguer a cubata. No dicionário Kimbundo-Português, a palavra *kubáta*, é um verbo transitivo, correspondente a “calcar (com a mão); apertar, tornar compacto; fazer camadas” (Assis Junior, s/d, p. 161), portanto, correspondente à ação da quitandeira no verso: “Ela somente fez uma

cubata”. Ao relacionarmos com o contexto histórico-social, se fosse uma mulher negra escravizada, estaria mais exposta à vulnerabilidade social, servindo ao seu “dono” “como quitandeira para vender o excedente de sua produção nos mercados e ruas da cidade” (Oliveira, 2018, p. 451). Sendo livre, mesmo acumulando funções, apenas “uma pequena minoria” alcançava “acumular algum pecúlio após anos de trabalho, investindo na aquisição de pequenos lotes de terra ou moradia” (Oliveira, 2018, p. 451). Prática comum às quitadeiras também aqui nos períodos do Brasil Colônia e Império, em que as ganhadeiras acumulavam afazeres para conseguirem uma independência econômica (Schumacher; Brazil, 2006; Priore, 2003).

Nas duas últimas estrofes da canção ocorre uma variação do estribilho, dado que, a passagem do tempo se estende até os anos de independência, para um período no qual “quem vê agora o rosto daquela senhora, já não vê as rugas do sofrimento”, e quando, finalmente, ela tem a liberdade de se pronunciar e não mais ser silenciada, a velha Chica agora só quer descansar, como revelam os versos finais, em uma transposição da tensão – vivenciada em um período de tabus, no estribilho em que pedia para que os miúdos não falassem em política –, para o alívio,

Xê menino, posso morrer
Posso morrer
Xê menino, posso morrer
Já vi Angola independente

A música popular urbana de Angola, durante as décadas de 1950 a 1970, não só teve participação relevante na conscientização da população quanto à necessidade de uma luta pela libertação do jugo colonial, como referido anteriormente, mas também fomentou uma contribuição fundamental na revalorização da cultura tradicional angolana. Conforme desenvolvemos em nossa pesquisa de mestrado, o grupo Ngola Ritmos,

Primeiro agrupamento musical efetivamente nacional de Angola, propôs no cenário angolano outra possibilidade da palavra, como mais um elemento contestador e de resistência ao lado da literatura. O grupo apresentava um repertório popular que se aproximava dos angolanos, tanto por meio do ritmo quanto pelo aspecto linguístico, ao cantarem nas línguas nacionais e proporcionavam, dessa forma, converter o espaço da festa em espaço de mobilização. (Lopes, 2016, p. 35)

Nesse contexto, o grupo insere-se na história cultural do país, sendo referencial e deixando um legado para as gerações seguintes de músicos angolanos, tanto na composição das

letras quanto nas melodias, consagrando o semba como ritmo nacional. A trajetória artística de Waldemar Bastos reflete esse legado, ao prosseguir, mesmo na diáspora, depois de passar pelo Brasil, vivendo e gravando na Europa, – passou alguns anos na Alemanha e depois voltou para Portugal, – mantém os laços com Angola nas composições e regravações de clássicos da canção popular angolana, como “M’biri M’biri” e “Muxima”. E como verificamos na letra de “Velha Chica” –, que permaneceu em sua discografia, por meio de regravações –, canções que mantêm vínculos com as tradições culturais, contam parte da história do país e dos problemas sociais enfrentados pelo povo angolano.

O músico, cantor e compositor Waldemar Bastos, desde a juventude, conciliava *rock*, *blues* e *pop*, “gêneros musicais distantes da realidade local, com a própria produção do país [o que] forneceu-lhe as bases para a musicalidade que construiu ao longo da carreira” (Kuschick, 2016, p. 102). Após a gravação dos três primeiros discos: *Estamos juntos* (1983), no Brasil, pela EMI, onde grava pela primeira vez “Velha Chica”, seguido de *Angola minha namorada* (1989) e *Pitanga madura* (1992), ambos em Portugal, é procurado, em 1997, por David Byrne, como referimos anteriormente, que lança o CD *PretaLuz* ou *BlackLight* (1998). Desse álbum em diante, “os títulos dos CDs de Bastos são em inglês, evidência da mudança de rumo de sua carreira” (Kuschick, 2016, p. 103), como o *Renascence* (2004) e *Classics of my Soul* (2012), neste último regrava “Velha Chica” acompanhado da *The London Symphony*. Outra gravação realizada por ele dessa canção está presente no disco *O primeiro canto* (2000), da cantora portuguesa Dulce Pontes, em que cantam juntos³⁸.

Martinho da Vila grava “Velha Chica”³⁹, no álbum *Sentimentos* (1981), um ano após a sua volta da viagem com o Projeto Kalunga, portanto, antes mesmo da gravação pelo seu compositor, Waldemar Bastos, que gravou a canção somente em 1983. Na gravação de Martinho da Vila, há a presença de um coro feminino que canta o refrão “Xê menino não fala política”, enquanto nas interpretações, mais recentes, realizadas por Waldemar Bastos predomina um duo de voz, acompanhado de violão, na gravação com Dulce Pontes, em 2000, e no disco de 2012, a interpretação da voz solo do cantor é acompanhada pela orquestração da *The London Symphony*.

³⁸ A seguir, link da gravação com Dulce Pontes: <<https://www.youtube.com/watch?v=gQxZTqMI_iU>>.

³⁹ Link com a interpretação de Martinho da Vila: <<https://www.youtube.com/watch?v=64Xv70YBd2w>>.

Vale acrescentar que o Projeto Kalunga refere-se à viagem para Angola realizada por volta de sessenta e cinco brasileiros, entre artistas, produtores, cineastas e jornalistas, entre os quais, Dorival Caymmi, Dona Ivone Lara, João do Vale e Edu Lobo. O convite feito, inicialmente, a Chico Buarque pelo governo angolano, em nome do então presidente, Agostinho Neto, para a comemoração de cinco anos de independência, transformou-se em uma caravana por ideia de Fernando Faro, como relata o diretor e produtor musical em entrevista, de 2010, para o Blog produção Cultural no Brasil. Segundo Castro, “a caravana percorreu Luanda, Benguela e Lobito, cidades em que os músicos realizaram shows, contabilizando uma viagem de 12 dias, marcada por forte conotação política” (Castro, 2016, p. 115).

Durante as apresentações, os músicos angolanos e brasileiros dividiam o mesmo palco, “na ocasião, os compositores angolanos Felipe Mukenga, Ruy Mingas e Waldemar Bastos participaram do show e cantaram com os músicos brasileiros” (Castro, 2012). Curioso imaginar Dorival Caymmi, Ruy Mingas e Waldemar Bastos tocando juntos, como na última apresentação, ocorrida em 17 de maio, pois, de acordo com Fernando Faro, “era o último show num lugar chamado Plaza de Toros. Artistas brasileiros e angolanos se apresentavam juntos. Aí estavam Caymmi, Djavan, Chico ao lado de Waldemar, Felipe Mukenga etc” (Botezelli; Pereira, 2001, p. 8 *apud* Castro, 2016, p. 124). Ou ainda como complementado no diário do Projeto Kalunga, “publicado na revista *Módulo*, logo após a volta do grupo de Angola” (Castro, 2016, p. 115), escrito pela jornalista Dulce Tupy,

17 de maio, sábado, Luanda – A praça dos Touros está enfeitada com bandeiras. O último show do Projeto Kalunga está marcado para a tarde, mas só termina à noite. Três músicos angolanos se apresentam, entre eles Waldemar, que interpreta, entre outras, “Velha Chica”, em quimbundo e português, feita há nove anos, quando falar de política, entre os negros, era um passaporte para a cadeia... (Tupy *apud* Castro, 2016, p. 123 e 124)

Algumas composições surgiram dessa experiência, como “Lá de Angola”, de João Nogueira, “Luanda”, de Djavan e “Morena de Angola”, de Chico Buarque, conforme apresentamos em nossa dissertação de mestrado (Lopes, 2016). Nessas composições e gravações percebemos um laço afetivo com as regiões visitadas, respectivamente nos versos de João Nogueira: “Eu vi Luanda, Benguela, Lobito e outras mais/ Na Catumbela, o samba jorrou, me deu sinais/ Que naquela terra cantaram, sambaram meus avós/ Ilha de Mussulo, teve gente que chorou”; de Djavan, “Foi numa noite de Luanda que um clarão me abalou em Lobito/ Como fosse um raio de susto, um facho místico/ Talvez o sol tenha esquecido uma gota do dia na

noite/ Pra saciar a sede do espírito em seu pernoite” e em Chico Buarque, “Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela/ Eu acho que deixei um cacho do meu coração na Catumbela”.

A viagem também gerou memórias afetivas entre os participantes, como os relatos de Fernando Faro sobre os convites aos músicos brasileiros, dos quais destacamos: “o mais encantador e misterioso foi o Dorival Caymmi”, que aceitou prontamente o convite feito em um bar da Urca onde ocorria uma gravação, “enquanto o Caymmi estava lá, eu cheguei para ele e disse assim: ‘O que você acha de ir com a gente para Angola? Chico e eu estamos organizando um grupo’. Ele disse: ‘Acho maravilhoso, porque a gente veio de lá, não é?’” (Milani; Cohn, 2010). Essa experiência concretizou os laços culturais existentes entre Angola e Brasil.

À guisa de conclusão do subitem, nas canções aqui analisadas, as quitandeiras como personagens centrais são representadas por compositores de nacionalidades e de épocas diferentes, mas que mantêm em comum a valorização da mulher negra que sempre esteve ativa no mercado de trabalho. Se as mulheres brancas, no período da escravidão no Brasil ou durante a colonização portuguesa em Angola, estavam limitadas ao espaço doméstico, as mulheres negras que mercavam pelas ruas com seus pregões buscavam a independência econômica e eram, na maioria das vezes, as únicas provedoras do sustento de seus familiares, até mesmo acumulando funções, como vimos em “Velha Chica”, entre mercar e lavar roupa para fora, ou ainda, circulando por ruas desertas à noite, como em “A preta do acarajé”, para garantir a venda de seus produtos.

Em nossa análise voltada para as letras das canções, aferimos como por meio da construção poética dos versos, na escolha e na combinação de palavras, os compositores forjam a (re)criação de personagens reais, recorrendo às memórias da infância, e nos contam parte significativa da história cultural do Brasil e de Angola. Na canção de Caymmi, a quitandeira não só entoava o pregão, como também chama a atenção para a necessária valorização do seu trabalho. Como bem observa Garcia,

O valor da gravação de *A preta do Acarajé*, feita em 1939, se deve primordialmente à representação artística bem realizada de uma experiência histórica anterior ao crescimento urbano, à indústria, ao disco e à rádio, mas cujos vestígios ainda se mantêm atuais na vida brasileira. A fala coloquial, o anúncio cantado, o canto e a dança de rua, o comércio popular, tudo isso se junta na forma e no conteúdo da canção industrializada trazendo para a novidade tecnológica [...] o encantamento arcaico da vitória possível sobre a penúria. (Garcia, 2013, p. 126)

Por conseguinte, a canção de Waldemar Bastos também revela uma experiência histórica em que a fala coloquial do refrão “Xê menino não fala política” condensa e sintetiza a experiência de toda uma nação. Além de colocar em diálogo as diferentes gerações: os miúdos e a mais-velha, revelando personagens que, como observado por Macêdo sobre a produção ficcional angolana, “não raro se tornam emblemáticas, remetendo a situações que interessam à nação e destarte as narrativas assumem o ponto de vista de denúncia das situações de carência e violência enfrentadas pela sociedade de Angola” (Macêdo, 2007, p. 372).

Tanto na composição de Dorival Caymmi quanto na composição de Waldemar Bastos, o ético e o estético mantêm um equilíbrio, em que o artístico revela aspectos históricos e culturais do Brasil e de Angola que não podem ser esquecidos.

2.3. O pano da costa e os balangandãs das quitadeiras na poesia cantada de Ruy Mingas e Dorival Caymmi

Nós somos uma encruzilhada de civilizações, ambientes culturais, e não podemos fugir a isso de maneira nenhuma, mas da mesma forma que nós pretendemos manter a nossa personalidade política, também é preciso que nós mantenhamos a nossa personalidade cultural
(Agostinho Neto)

Dando continuidade à nossa análise sobre a representação das quitadeiras na ficção angolana e brasileira, em que se incluem poemas, contos, romances, artes plásticas e canções populares, selecionamos para esse item duas canções nas quais as quitadeiras são centrais nas narrativas poéticas, sendo representadas por meio de suas vestimentas, que revelam aspectos sociais e culturais sobre essas mulheres trabalhadoras: “Makezu”, de Ruy Mingas, e “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi. Partimos da hipótese de que essas mulheres negras e/ou mestiças com suas vestimentas, adornos e artefatos de trabalho característicos, ao mercarem com seus pregões, por ruas e mercados, conquistaram uma identidade por meio do seu ofício.

2.3.1. “Makezu”: As cores dos panos da Vó Ximinha

O compositor e cantor Ruy Mingas, natural de Luanda, nascido em 1939, faleceu em janeiro de 2024. Mais precisamente, Rui Alberto Vieira Dias Rodrigues Mingas, como podemos verificar pelo seu sobrenome, pertencia às famílias Vieira Dias e Mingas, que juntamente aos Van-Dúnem “são, talvez, a elite intelectual do país, que estabelecem há décadas sínteses

diversas entre a cultura dita autóctone e elementos da cultura dita ocidental” (Kuschick, 2016, p. 105).

Como “reconhecido melodista”, Ruy Mingas “especializou-se em musicar poemas de escritores angolanos” (Kuschick, 2016, p. 105), em uma dedicação intensa, sobretudo, durante “sua estadia em Portugal na condição de estudante e atleta do Benfica, ao aproximar-se de outros nacionalistas africanos na Casa dos Estudantes do Império” (Macêdo, 2015, p. 132). Nessa comunhão entre música e literatura, Ruy Mingas dota “de música os poemas escritos por seus colegas (Agostinho Neto, Antonio Jacinto e Mario Antonio), numa tentativa bem conseguida de popularizar os textos nacionalistas” (Macêdo, 2015, p. 132), entre alguns exemplos, os poemas “Quitandeira” e “Adeus a hora da largada”, de Agostinho Neto, bem como, “Makezu”, poema de 1961 de Viriato da Cruz.

A ficção angolana, por nós analisada, apresenta como contexto político-social as tensões do período da colonização portuguesa em Angola e a luta pela independência. Entre os poemas que Ruy Mingas musicou, destaca-se o Hino Nacional angolano, “Angola avante!”, com poesia de Manuel Rui. O hino apresenta nas três estrofes iniciais uma evocação à data do levante de 4 de Fevereiro de 1961, anteriormente referido, em que uma revolta popular eclodiu, a partir de então, dando força à luta pela independência em Angola (Wheeler; Péliissier, 2013), como também, uma homenagem àqueles que lutaram pela nação,

Ó Pátria, nunca mais esqueceremos
Os heróis do 4 de Fevereiro
Ó Pátria, nós saudamos os teus filhos
Tombados pela nossa independência

Honramos o passado e a nossa história
Construindo no trabalho um homem novo
Honramos o passado e a nossa história
Construindo no trabalho um homem novo

Angola, avante
Revolução, pelo Poder Popular
Pátria unida, liberdade
Um só povo, uma só nação

(Trecho do Hino nacional de Angola
Letra: Manuel Rui Monteiro, 11 nov. 1975. Música: Ruy Mingas)

No gênero musical, o cantor e compositor Ruy Mingas faz parte da geração de músicos angolanos ligados ao semba, como Waldemar Bastos. De acordo com o dicionário *Kimbundo-Português* a palavra *semba* vem do plural *masémba*, correspondente à umbigada, na dança

(Assis Junior, s/d, p. 279). O semba é um gênero musical angolano, que se tornou símbolo cultural da nação, caracterizado tanto por uma definição popular, correspondente a diversos significados de caráter social - como o jeito de ser angolano, o ritmo do caminhar - quanto por uma dança (Bigault *apud* Kuschick, 2016, p. 32), o que inclui outros gêneros da tradição musical urbana, como *kazukuta*, rebita, entre outros (Kuschick, 2016, p. 32). Dessa forma, Ruy Mingas pertence à geração de músicos que se voltaram para expressões culturais tradicionais de povos do litoral e do interior do país e as readaptaram. Na senda do texto de Luandino Vieira, com narração de Ruy Mingas, para o documentário *O ritmo do Ngola Ritmo*, de António Óle: “- É preciso contar, é preciso cantar”. Na conjugação dos elementos da canção tanto sonoros quanto da palavra, os encontros musicais do período da colonização eram o pano de fundo da conscientização, sendo assim: “- E o ritmo se fez história. E a história deu Ngola Ritmos. Ritmos de luta, ritmos de consciência, de coragem e paciência. Ritmos de anos e noites, dias, longas semanas de minutos e séculos”⁴⁰.

“Makezu” é um poema de 1961 de Viriato da Cruz, musicado por Ruy Mingas em 1974⁴¹. O poema é composto por dez estrofes, sendo a primeira formada por um verso correspondente ao pregão da quitandeira, que anuncia em quimbundo: “Kuakié! [-amanheceu!...]... makezu, makezu... [noz de cola]”. As obras de Viriato da Cruz podem ser vistas como

poemas em que se não sabe onde começa o poeta e onde começa a sua gente, como “Sô Santo”, “Namoro”, “Makezu”, onde a voz do poeta se mistura com a voz do povo através de suas manifestações anônimas de crítica, de enlevo, de graça – todas num tom de absoluta autenticidade (Mário Antonio, *Antologias CEI*, 2014, p. 39).

Ao elaborar seus textos, desde os anos 1940, “com os fios da oralidade, o tecido da escritura” (Macêdo, 2015, p. 132) resulta em “um texto em que quimbundo e português, tradição e ruptura se entrelaçam, se aproximam e distanciam, sob a égide da modernidade” (Macêdo, 2015, p. 132), como verificamos desde o título de “Makezu” e no seu verso inicial com o pregão em uma das línguas nacionais. O referencial regionalista está presente na “fala popular” assim como na “contraposição entre os velhos tempos e a modernização dos costumes” (Macêdo, 2015, p. 132), como veremos a seguir.

Por sua vez, ao musicar o poema, Ruy Mingas faz uma adaptação das dez estrofes originais, mantém as estrofes dois a cinco, cantando a primeira estrofe, formada pelo pregão da

⁴⁰ Transcrição da narração de Ruy Mingas para o documentário *O ritmo do Ngola Ritmos*, de António Óle (1978), com texto de Luandino Vieira.

⁴¹ Ruy Mingas lançou “Makezu” no álbum *Temas angolanos*, de 1974, e depois regravou no CD *Memória*, 2011.

vó Ximinha, somente ao final, e não inclui as cinco estrofes seguintes do poema, correspondentes ao diálogo desta com outro mais-velho⁴². Os versos musicados narram como o pregão da venda da noz de cola não chama mais a atenção de boa parte dos angolanos.

A seguir a adaptação para a letra da canção,

O pregão da avó Ximinha
É mesmo como os seus panos,
Já não tem a cor berrante
Que tinha nos outros anos.

Avó Xima está velhinha,
Mas de manhã, manhãzinha,
Pede licença ao reumático
E num passo nada prático
Rasga estradinhas na areia... (2x)

Lá vai para um cajueiro
Que se levanta altaneiro
No cruzeiro dos caminhos
Das gentes que vão pr'a Baixa.

Nem criados, nem pedreiros
Nem alegres lavadeiras
Dessa nova geração
Das "venidas de alcatrão"
Ouvem o fraco pregão
Da velhinha quitandeira (2x).

- "Kuakiè! Makèzú, Makèzú..."

A primeira estrofe da canção: “O pregão da avó Ximinha/ É mesmo como seus panos/ Já não tem a cor berrante/ Que tinha nos outros anos”, apresenta em seu sentido conotativo os panos desgastados usados pela quitandeira, assim como, por meio da analogia, a perda do brilho da cor dos panos da vestimenta comparada à perda da força do pregão. A estrofe seguinte parece indicar que essa perda está relacionada à passagem do tempo e pela idade avançada da quitandeira, como verificamos nos versos: “Avó Xima está velhinha” e “pede licença ao reumático/ E num passo nada prático/ Rasga estradinhas na areia...”.

⁴² Continuação do poema: – Antão, véia, hoje nada?/ – Nada, mano Filisberto... Hoje os tempo tá mudado.../ – Mas tá passá gente perto.../ Como é aqui tás fazendo isso?// – Não sabe?! Todo esse povo/ Pegô um costume novo/ Qui diz qué civrização:/ Come só pão com chouriço/ Ou toma café com pão...// E diz ainda pru cima/ (Hum... mbundo kêne muxima...)/ Qui o nosso bom makèzú/ É pra veios como tu// – Eles não sabe o que diz.../ Pru qué qui vivi filiz// E tem cem ano eu e tu?/ – É praquê nossas raiz/ Tem força do makèzú...” (*Antologias CEI*, 2014, p. 138 e 139).

No entanto, o que se revela, sobretudo na última estrofe da canção, é que a perda do brilho dos panos e, conseqüentemente, da força do pregão está mais diretamente relacionada ao desinteresse pelo produto por ela comercializado, a noz de cola, por parte dos trabalhadores angolanos, sendo estes exemplificados por criados, pedreiros e lavadeiras, que descem para a Baixa, conforme discutido anteriormente, região onde há mais infraestrutura, como ruas asfaltadas e emprego. Sendo assim, ao anunciar o produto, a quitandeira não tem mais a atenção dos fregueses, uma vez que, o *makezu* (em quimbundo, plural de noz de cola, do singular *dikezu*), fruto comercializado por ela, tradicionalmente consumido na madrugada, antes do amanhecer, e, portanto, antes do café da manhã, para se ter energia no início do dia, já não faz parte do hábito do consumo alimentar dos trabalhadores.

A cola, segundo Ana de Sousa Santos, é “uma fruta de sabor meio amargo”, restrita ao continente africano, não tendo sido comercializada para exportação, como por exemplo, os produtos marfim, gengibre e dendê. Ela costumava ser usada como código em relações amorosas e também pelos seus “poderes medicinais”, e, no século XVIII, creditava superioridade à quitanda que a comercializava (Santos, 1967, *apud* Pantoja, 2001, p. 64).

Nem criados, nem pedreiros
Nem alegres lavadeiras
Dessa nova geração
Das "venidas de alcatrão"
Ouvem o fraco pregão
Da velhinha quitandeira.

A estrofe acima revela o desinteresse desses trabalhadores, da “nova geração/ das ‘venidas de alcatrão’”, portanto, representantes de uma geração que não cultivava mais os hábitos de mascar a raiz de cola ou de tomar a bebida feita com *makezu* para se ter a energia necessária até o horário do café da manhã completo. Como também, são aqueles que frequentam as avenidas asfaltadas, ainda que como trabalhadores, mas já sendo influenciados pelos hábitos da “modernização” imposta pela colonização portuguesa em Angola.

As avenidas de alcatrão são um contraste com os caminhos percorridos pela Vó Ximinha, que “rasga estradinhas na areia” e senta à sombra do “cajueiro/ Que se levanta altaneiro/ No cruzeiro dos caminhos”, sendo a areia e o cajueiro elementos naturais da terra, realçando a expressão da cidade cindida em duas, de Frantz Fanon (1979), como também referida na análise dos contos e poemas angolanos, ao refletir sobre as divisões socioespaciais típicas das cidades colonizadas. De um lado, as ruas asfaltadas, com “oportunidades” de

trabalho e, de outro, as ruas cobertas pela areia vermelha. Na canção, Vó Ximinha, com seu trabalho informal, encontra-se justamente no entrecruzamento desse universo dividido.

Ao lermos a letra da canção em sua unidade, podemos perceber a perda da cor dos panos de forma metaforizada, sendo igualada ao desinteresse pelo pregão do *makezu* e, conseqüentemente, como mais um elemento tradicional que se perde com a colonização, como analisamos nos poemas de Agostinho Neto e Luandino Vieira sobre as brincadeiras infantis, o espaço urbano e os hábitos da vida cotidiana. Em uma análise comparada com outros textos do nosso *corpus*, mantém-se a referência ao uso dos panos também como embelezamento, como verificado anteriormente, na ficção de Jofre Rocha, no conto sobre a quitandeira Nga Palassa, ao elogiar o quanto os panos e as missangas a tornam mais vistosa: “Nos panos pintados, com as missangas nos braços e nas pernas, bonita de verdade...” (Rocha, 1980, p. 21). Ou ainda, como vimos nos versos de Luandino Vieira, em “Canção para Luanda”: “– os panos pintados garridos/ caídos”, em que o jogo das palavras revela o contraste da exuberância das cores dos panos garridos com o cansaço e os enganos sofridos pelas quitandeiras.

A letra da canção “Makezu”, ao nosso ver, pode ser aproximada do gênero crônica, pois esse gênero literário, segundo Candido, “está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas” e, desta forma, “quebrar no leitor a possibilidade de ver as coisas com retidão e pensar em consequência disto” (Candido, 1993, p. 24). Próxima da poesia “na sua forma mais direta”, a crônica “ensina a conviver intimamente com a palavra, fazendo que ela não se dissolva de todo ou depressa demais no contexto, mas ganhe relevo, permitindo que o leitor a sinta na forma dos seus valores próprios” (Candido, 1993, p. 24), o que inclui o ritmo, a seleção lexical entre outros aspectos comuns na elaboração da estética da escrita literária e, podemos incluir, da cancional.

A música⁴³ alia o ritmo dançante do semba ao texto lírico de Viriato da Cruz, o que não nos impede de perceber a denúncia da perda das tradições presente na letra. Se há perda por um lado, há manutenção da tradição musical pelo outro, na confluência do texto melódico com o texto literário, sem perder de vista a modernização do estilo musical. Segundo Kuschick, em sua pesquisa sobre a canção angolana no século XX (entre as décadas de 1950-1975), o semba se torna símbolo cultural da nação, num percurso da consolidação para a consagração do gênero musical,

⁴³ Youtube Ruy Mingas – Temas. Link para audição da canção “Makezu”: https://www.youtube.com/watch?v=_QMOfk-VOqs. Acesso em: 08 set. 2024.

Do ponto de vista sonoro, o semba da Consolidação incorpora, em sua instrumentação, a guitarra elétrica e percussões (maracas, timbales, congas) que passaram a ter espaço cativo nos anos seguintes, principalmente dentro de um sem-número de conjuntos surgidos na segunda metade dos anos 1960 até a independência, época de Consagração do semba urbano de Luanda como expressão musical nacional. (Kuschick, 2016, p.58)

O pesquisador também destaca como esse gênero “aglutinou elementos estéticos de diversas expressões artísticas de Angola e *de outros países*” (Kuschick, 2016, p. 19, grifo nosso), como discutimos antes sobre o cosmopolitismo. Grifamos *de outros países*, quanto aos elementos estéticos presentes no ritmo angolano para ressaltar uma característica consoante com a linha de reflexão de Paul Gilroy, no livro *Atlântico negro* (2012), em referência ao circuito artístico-cultural transatlântico, para além de nacionalismos ou regionalismos, em que Gilroy faz uma abordagem, como ele denomina, cosmopolita, multicultural, de uma cultura negra em trânsito, e não como algo fixo ou puro.

Em nossa análise sobre a letra da canção “Makezu” verificamos o que Tania Macêdo afirma sobre “o tecido ficcional angolano” que, “desde a sua formação, exhibe como trama dominante o pacto com o real extratextual, de forma que os fatos da realidade conformam na maior parte das vezes os textos” (Macêdo, 2007, p. 372). Por esse viés, levantamos como os elementos característicos de um período histórico são revelados pelo viés subjetivo da poesia, que, por meio de comparações e metáforas, revela na elaboração da personagem popular, centrada na velha quitandeira, a perda de tradições atropeladas pela almejada modernização do período colonial.

Nesse sentido, finalizamos nossa análise apontando como a canção-crônica-poesia “Makezu” ao mostrar a indiferença dos trabalhadores ao “fraco pregão” da quitandeira, que perdeu seu tom berrante, assim como as cores dos seus panos, elabora junto a essa imagem a da encruzilhada, para onde os passos vagarosos da vó Ximinha se dirigem toda manhã, para a sombra do cajueiro que, não por acaso, rima com altaneiro, diante do asfalto das avenidas, o que leva o ouvinte/leitor a refletir sobre a encruzilhada que os povos colonizados se veem após o contato forçado com a cultura do colonizador.

2.3.2. “O que é que a baiana tem?” – Os balangandãs

Ao nos voltarmos para as mulheres negras dos séculos XVIII e XIX, no Brasil, em especial, às quitandeiras, chegamos às “bairanas”, assim chamadas justamente por suas

vestimentas, um traje que remonta à memória ancestral e que remete ao sagrado, como uma das heranças da estética de mulheres africanas. É pensarmos em referenciais como a tia Ciata, em sua pequena África no Rio de Janeiro, para onde levou o samba do Recôncavo baiano, filha de Oxum, que vendia doces nas festas religiosas da então capital federal. De acordo com Hanayrá Negreiros, “o fio condutor dessas estéticas, de joias, balangandãs, turbantes, vêm do outro lado do Atlântico. Memórias e culturas daquelas que vieram de maneira forçada, tornando-se escravizadas”, mas que complementaram o que Negreiros denomina como “negras maneiras de vestir”⁴⁴.

Conforme tratamos anteriormente, Dorival Caymmi chega ao Rio de Janeiro em 1938 e já em 1939 grava seu primeiro *single*, com as canções “O que é que a baiana tem?” do lado A e do lado B, “A preta do acarajé”, sendo interpretadas por Carmen Miranda. Se em “A preta do acarajé” Caymmi recorre a sua memória auditiva, ao lembrar-se do som dos pregões nas ruas da sua infância na Bahia, como se referem os versos iniciais, “Dez horas da noite/ Na rua deserta/ A preta mercando/ Parece um lamento”, em “O que é que a baiana tem?”, o compositor recorre a sua memória visual sobre as baianas, vendedoras de acarajé e de diversos outros produtos, ao citar item por item desta indumentária (torso de seda, brinco de ouro, pano da costa, bata rendada, saia engomada, entre outros) no decorrer da canção.

Há diversas histórias envolvendo essa composição, desde a sua entrada no filme “Banana da terra” (1939), da Sonofilmes, de última hora para substituir “No tabuleiro da baiana”, de Ary Barroso, por complicações contratuais, passando pela novidade de ser a primeira vez que Carmen Miranda se vestia de baiana, para apresentação no Cassino da Urca, até diversas versões sobre a inspiração de Caymmi para uma descrição tão minuciosa da roupa e dos adereços. Em biografia escrita pela neta Stella Caymmi, *Dorival Caymmi, o mar e o tempo* (2001), segundo o depoimento do compositor, ele foi lembrando e montando “a roupa de dia de festa” recorrendo às memórias sobre os correntões de ouro que vira em seu tio Nonô, que era ourives, e “que Mãe Menininha usava”. E seguiu elaborando mentalmente, “[...] fazendo a formação do tipo vestido. Até aquela sandaliazinha que fica com o calcanhar meio de fora, com aquele salto fino. É o charme pisar na rua com aquele calçado. E um verdadeiro milagre” (Caymmi, 2001, p. 133).

Embora haja uma versão de que a jovem vendedora de acarajé, Luiza Franquelina da Rocha, tenha sido a inspiradora para essa letra ao ser procurada por ele e por Carmen Miranda,

⁴⁴ NEGREIROS, Hanayrá. Palestra: Investigando as histórias e os usos dos balangandãs a partir da Coleção de Ema Klabin, realizada via Zoom, pela Casa Museu Ema Klabin em 13 Nov. 2021.

em março de 1938, quando ela recusou fazer uma fotografia e acabou descrevendo para o compositor os seus trajes, enquanto ele anotava em um caderninho. O depoimento de Gaiaku Luiza de Oyá, importante sacerdotisa do Candomblé Jeje-Mahi no Brasil, se encontra no documentário realizado pela TVE Televisão Educativa da Bahia, com direção, roteiro e edição de Soraya Públio de Castro Mesquita, disponível no Youtube⁴⁵. Ao que alguns depoimentos indicam, a fotografia de Luiza (Figura 14) foi feita posteriormente, e nela podemos identificar cada peça cantada por Caymmi, como o torço à cabeça, a bata rendada, o pano da Costa, que parece estampado em um tipo de xadrez, a saia rodada em estampa variada, lembrando flores, quem sabe em pano de chita, os colares e as pulseiras, além da ponta de seu calçado. Ela está sentada e à sua frente está o tabuleiro de comida.

Entre musas e memórias, as histórias sobre a canção ampliam nosso horizonte de interpretações sobre a análise ficcional.

Figura 14 - Gaiaku Luíza.



Fonte: <https://blogs.correio24horas.com.br/blog-do-marrom/?p=39943>

O que se sobressai das duas hipóteses é a contemplação cultivada por Caymmi, como observado por Walter Garcia sobre as canções do compositor baiano, “cuja poesia se fundamenta no exercício de contemplar o mundo revelando a beleza que as coisas têm em si mesmas, despidas de qualquer ornamentação” (Garcia, 2013, p. 86). Bem como a precisão e a essencialidade do que é poeticamente narrado, a exemplo de “O que é que a baiana tem?”, em

⁴⁵*Gaiaku Luiza: FORÇA E MAGIA DOS VODUNS*. 52 min. Direção, Roteiro e Edição: Soraya Públio de Castro Mesquita. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y6TXCfUH4V0>.

que “a adjetivação é precisa e essencial, servindo para compor uma figura de traço limpo, que a constante reiteração dos versos cantados cuida de amplificar e enriquecer, valorizando o que podia passar despercebido no dia a dia” (Garcia, 2013, p. 86). Essa figura necessitava desta precisão, uma vez que, Caymmi tinha como objetivo, ao compô-la, mostrar aos cariocas, e depois aos americanos, a típica baiana, por isso “quis qualificar a baiana”, como conta: “Fiz ‘O que é que a baiana tem?’ para explicar para um povo estranho ao meu o que era uma baiana” (Caymmi, 2001, p. 133).

A caracterização da baiana é muito bem realizada pelo compositor na letra da canção, em que os versos são intercalados pela pergunta do título, na gravação de 1939, realizada por um coro de vozes masculinas e a resposta, descrevendo o traje, por Carmen Miranda, conforme melhor detalharemos a seguir. O fato é que o compositor incorpora os elementos culturais tanto da vestimenta quanto do tabuleiro e da culinária da baiana às suas canções, tais como “Vatapá” (1942), “Lá vem a baiana” (1947) e “Acaçá” (1997).

Dessa forma, vamos à letra da canção⁴⁶, para melhor analisar essas questões⁴⁷,

O que é que a baiana tem?
Que é que a baiana tem?

Tem torço de seda, tem!
Tem brincos de ouro, tem!
Corrente de ouro, tem!
Tem pano da Costa, tem!
Tem bata rendada, tem!
Pulseira de ouro, tem!
Tem saia engomada, tem!
Sandália enfeitada, tem!

Tem graça como ninguém...
Como ela requebra bem...

Quando você se requebrar
Caia por cima de mim
Caia por cima de mim
Caia por cima de mim

O que é que a baiana tem?
Que é que a baiana tem?

Tem torço de seda... etc.

⁴⁶ Disposição das estrofes de acordo com o *Cancioneiro da Bahia*, de Dorival Caymmi, 1988, p. 83.

⁴⁷ A seguir, o link de acesso à gravação da música para o “Banana da terra”, com as únicas imagens do filme que foram recuperadas: <https://www.youtube.com/watch?v=pSiJ8FftVb8>. Como também de uma versão remasterizada, em 2009, pelo músico Henrique Cazes, para a gravadora Biscoito Fino: <https://www.youtube.com/watch?v=3ogocPE7WaI>.

Só vai no Bonfim quem tem...
Só vai no Bonfim quem tem...

Um rosário de ouro
Uma bolota assim
Quem não tem balangandãs
Ô não vai no Bonfim
Ô, não vai no Bonfim

A canção inicia com a pergunta do título: “O que é que a baiana tem?”, refrão que se repetirá ao longo da narrativa poética, e que logo a seguir tem como resposta cada peça e cada adereço da vestimenta da personagem,

Tem torço de seda, tem!
Tem brincos de ouro, tem!
Corrente de ouro, tem!
Tem pano da Costa, tem!
Tem bata rendada, tem!
Pulseira de ouro, tem!
Tem saia engomada, tem!
Sandália enfeitada, tem!

Descrição complementada por caracterizações gestuais: “Tem graça como ninguém.../ Como ela requebra bem...”. Esse jogo de pergunta e resposta é uma modalidade do samba baiano, como vimos anteriormente na análise de “A preta do acarajé”.

O compositor “veste” a baiana da cabeça aos pés, começando pelo torço, que cobre a cabeça e auxilia no equilíbrio de alguma mercadoria levada sobre ela, o que também pode ser denominado turbante ou “turbante-rodilha” (Negreiros, 2021). O que muito surpreendia os viajantes, de acordo com Soares,

As negras de tabuleiro impressionaram vários viajantes. O príncipe Maximiliano de Habsburgo, admirou-se com a habilidade com que elas equilibravam estas "caixas" sobre o torço amarrado à cabeça, conseguindo atravessar, elegantemente, toda a confusão da cidade. (Soares, 1996, p. 65)

A seguir, os brincos e os colares de ouro, passando pelo pano da Costa, a bata rendada, as pulseiras de ouro e a saia engomada, até chegar à sandália. O pano da Costa é um nome genérico para tecidos de variados povos africanos, pela origem de etnia ou de comercialização, como explica Negreiros, “foi difundido por mulheres africanas, sobretudo as que tinham ligação étnica e/ou comercial com a chamada Costa da África, expressão que designa de maneira

genérica a região que abarca atualmente países como Cabo Verde, Gana, Benin e Nigéria” (Negreiros, 2021, p. 5). Com uma diversidade de cores, eram amarrados ao redor do corpo, algumas vezes auxiliando para que as mulheres pudessem carregar os seus filhos às costas enquanto trabalhavam. No caso das quitandeiras, “vestiam trajes do mesmo modelo, mas de fazendas de variadas cores, colorindo o cenário urbano. Algumas traziam, como na África, seus filhos atados às costas com ‘pano da Costa’” (Soares, 1996, p. 62). A blusa de rendas brancas, em formato de bata, e a saia engomada, complementam uma cuidadosa e elegante vestimenta.

Caymmi destaca, dentre as indumentárias, o rosário de ouro, de grandes contas e os balangandãs. O verso: “Só vai no Bonfim quem tem” é repetido duas vezes, seguido da estrofe: “Um rosário de ouro/ uma bolota assim/ Quem não tem balangandãs/ Não vai no Bonfim”. O objeto balangandã é formado por uma estrutura fixa, como se fosse uma espécie de uma corrente, na qual se acrescentam os berloques, de diversos formatos, no geral, em prata. Esses objetos, carregados na cintura, podem ser acrescidos ou reduzidos. E revelam também uma expertise de homens negros, em geral, os ourives responsáveis por sua confecção, como o tio de Caymmi, em Salvador, quando o compositor ainda muito jovem tem contato com esse universo e se encanta com a sonoridade da palavra balangandãs.

Caymmi descreve o objeto como “uma penca de pequenos fetiches negros, feitos em prata e ouro, usada pelas baianas de ‘partido alto’ nas grandes festas populares da Bahia”, e complementa, “a palavra, desenterrada pelo samba, virou quase sinônimo de coisa nacional” (Caymmi, 1988, p. 82).

Ao analisar a fotografia “Negra da Bahia”, de Marc Ferrez, de 1885 (Figura 15), presente no acervo do Instituto Moreira Salles (IMS/SP), Negreiros levanta tanto as relações religiosas afro-católicas, presentes nas indumentárias das chamadas crioulas ou baianas, como a possibilidade de imagens de moda coloniais. A fotografia abaixo auxilia-nos a visualizar tanto a vestimenta, quanto os adornos e os balangandãs, à cintura, de uma mulher negra baiana do século XIX:

Figura 15. *Negra da Bahia*. Fotografia de Marc Ferrez, Bahia, c. 1885.



Fonte: Coleção Gilberto Ferrez / Acervo IMS.

Conforme Negreiros, se pensarmos que essas mulheres trabalhavam nas ruas, inseridas num contexto urbano, possuir e portar os balangandãs resulta em uma somatória de funções, tais como, a beleza dos adornos, o *status* social e a proteção espiritual. Um “amuleto-joia” ou “joia-amuleto”, repleto de simbologias. Os objetos pendurados têm um caráter híbrido, tanto podem ter uma relação com as cosmologias africanas como não. Para alguns pesquisadores, como Luís da Câmara Cascudo, a palavra balangandã tem origem onomatopaica, ou seja, reproduz o som do objeto quando movimentado na cintura das baianas. Enquanto para outros, como Abel Cardoso Júnior, – que não concorda com essa origem onomatopaica, – vem das palavras *balangar* e/ou *balançar* (Caymmi, 2001, p. 134 e 135).

Entre uma das declarações de Caymmi, verificamos um reforço sobre o caráter de *status* social e sobre a beleza de uma joia especificamente usada por mulheres negras:

Balangandã era uma joia antiquíssima das negras chiques, negras do partido-alto da Bahia. [...] As negras do partido-alto eram baianas que tinham proteção de homens ricos. Chegavam na Igreja do Bonfim ou da Misericórdia com um menino levando uma cadeirinha de ajoelhar para a hora da reza. (Caymmi, 2001, p. 134)

Mas vale pontuar que, para além da “proteção de homens ricos”, as mulheres negras, que viviam do comércio variado de produtos comercializados em ruas e mercados, contavam com a prosperidade do seu próprio trabalho, por meio dele juntavam quantias necessárias para compra de alforrias, no longo período escravocrata no Brasil, como também para o seu sustento e o de familiares. Além de contarem com o auxílio das confrarias religiosas, existentes desde o século XIX, que para além de espaços religiosos, articulavam questões comunitárias e auxílios econômicos (Schumacher e Brazil, 2007). Portanto, ao nos voltarmos para os versos da canção, “só vai no Bonfim quem tem” e “quem não tem balangandãs não vai no Bonfim”, percebemos uma estreita proximidade com essa realidade de só ir ao Bonfim quem tem a proteção e a projeção social que os balangandãs ofereciam a essas mercadoras.

Nesse contexto, por mais que a colonização portuguesa tenha se empenhado em desvalorizar as culturas locais das regiões invadidas, manteve-se entre essas populações a resistência a imposições sociais. Acreditamos que as quitandeiras, do lado de lá e de cá do Atlântico, contribuíram para a permanência de hábitos e tradições, que chegam até os dias atuais. Entre os quais, as vestimentas, os alimentos e a subsistência por meio da comercialização de produtos diversos no meio urbano. Heranças que, mesmo se apagadas, como os panos da vó Ximinha, ou parcialmente ignoradas, como o pregão da venda do makezu são (re)valorizadas nas artes, como a literatura, a canção e as artes plásticas. Como também, os balangandãs das nossas baianas, que mesmo sob uma sociedade patriarcal e racista, revelam como muitas delas conquistaram o seu espaço de comercialização, por meio do qual alcançaram independência econômica.

Capítulo 3. Bertoleza e Catarina: Diferentes trajetórias entre a morte como recusa do cativo e o percurso de retorno à África

No presente capítulo, o enfoque são as personagens femininas Bertoleza, de *O cortiço* (1890) e Catarina, de *A casa da água* (1969), que, embora não sejam as protagonistas das referidas obras, têm papel de destaque nas narrativas, nas quais ganha desenvolvimento a determinação de seus atos em contraponto ao sofrimento e às humilhações vivenciadas em suas trajetórias. Os romances brasileiros aqui analisados, pelo enfoque central em suas personagens, transitam entre o histórico, o social e o ficcional, tendo também em comum a característica de apresentarem um narrador onisciente, bem como a “concepção do romanesco – sob a influência das grandes obras do século XIX”, em que se estabelece “uma homologia entre as formas do romance e as relações sociais, isto é, relações entre um indivíduo e uma sociedade, sendo o primeiro considerado como a parte e a segunda, o todo” (Zéraffa, 2010, p. 20). Assim, faremos uma análise indicando as diferentes trajetórias das personagens evidenciando, em Bertoleza, a morte como recusa de retorno à condição de escravizada, e em Catarina, a realização do desejo de retorno às suas origens no continente africano.

As obras de Aluísio Azevedo e de Antonio Olinto são referenciais da literatura nacional, sendo, respectivamente, *O cortiço* (1978) associado à estética naturalista e *A casa da água* (1988)⁴⁸, um romance social ambientado entre o Brasil e a Nigéria. Aluísio Azevedo faz parte do cânone literário brasileiro, tendo escrito romances, contos, crônicas e peças de teatro. Maranhense, nascido em 1857, irmão do dramaturgo Artur Azevedo, inicia sua carreira literária em 1880, com o romance *Uma lágrima de mulher*, mas é com a obra *O mulato*, de 1881, que ganha reconhecimento da crítica e projeção como escritor naturalista. *O cortiço* constitui-se em um dos exemplos do romance social que ele desenvolve ao apresentar a coletividade desse espaço de moradia urbana quase como um personagem. O escritor falece, quando diplomata em Buenos Aires, em 1913.

Antonio Olinto nasceu em Ubá, Minas Gerais, em 1919. Foi professor, jornalista, crítico literário, pintor, poeta e romancista, sendo selecionado como Membro da Academia Brasileira de Letras, em 1997. Nomeado adido cultural em dois períodos: em 1962, em Lagos, Nigéria, e em 1968, em Londres, foi o período de quase três anos no continente africano que o inspirou para a produção da trilogia *Alma da África*, da qual fazem parte os volumes *A casa da água* (1969), *O rei de Keto* (1980) e *Trono de vidro* (1987). Em sua última publicação, de 2002, traça

⁴⁸ Daqui em diante utilizaremos as datas das edições utilizadas na tese.

a biografia do seu conterrâneo Ary Barroso, em *Ary Barroso: a história de uma paixão*. Faleceu em 2009, no Rio de Janeiro.

Vale acrescentar que a narrativa de *O cortiço* é bastante conhecida, fez parte da lista de livros do vestibular da FUVEST/USP por nove anos, entre 2011 e 2020, e, segundo levantamento das Bibliotecas Municipais de São Paulo, trata-se do livro menos devolvido nos empréstimos pelos usuários, entre janeiro de 2008 e dezembro de 2016. Além de ter sido adaptado para o cinema, em filme com o mesmo nome, de 1978, com roteiro e direção de Francisco Ramalho Julho, a narrativa também ganhou releituras para o teatro, entre a mais recente, o musical *Bertoleza* (2020), da Gargarejo Cia. Teatral, com adaptação e direção de Anderson Claudir, dramaturgismo e poesia de Le Tícia Conde, e como percebemos pelo título desta montagem, *Bertoleza* se torna a protagonista e a história é contada pela sua perspectiva, como detalharemos mais adiante. Já *A casa da água*, bem como os outros livros da trilogia *Alma da África* do qual faz parte, embora não muito conhecido entre o público leitor brasileiro, distinguiu-se como um romance que teve receptividade no exterior, com diversas traduções, e constituindo-se em objeto de pesquisas acadêmicas. Antonio Olinto escreveu poesia, romance, ensaio, crítica literária, análise política, literatura infantil e dicionários. Além da produção textual, pôde realizar ações por meio de sua posição como adido cultural,

Juntamente com a esposa, Zora, estudiosa da cultura africana, contribuiu, ainda, para a divulgação da cultura nigeriana junto à imprensa. O casal sugeriu medidas para ajudar a manter o entusiasmo do povo daomeano pelas coisas do Brasil, como a criação de cursos regulares de Português, a concessão de bolsas de estudo e a instalação de um centro cultural que organizava exposições periódicas sobre a arte e os costumes brasileiros. (Condé, 2008, p. 79 *apud* Albarello; Silva, 2015, p. 94)

Da sua investigação histórica, publica *Brasileiros na África* (1964) e, depois, no campo literário, a trilogia *Alma da África* que foi reconhecida em periódicos da França, Estocolmo, entre outros, e pelo romancista baiano Jorge Amado.

Vale referir que alguns subtítulos do capítulo mantêm uma interlocução com a canção popular brasileira. No subitem 3.1. “Rumores do passado no presente”, o título surgiu de uma adaptação da frase “amores do passado no presente”, da canção “Chuvvas de verão”, composição de Fernando Lobo, de 1949, tornando-se conhecida do público na gravação de Caetano Veloso, para o seu disco de 1969, conhecido como “capa branca”. Sem uma interlocução direta com a pesquisa, mas de forma indireta, a letra dessa canção pode ser aproximada do conturbado relacionamento entre *Bertoleza* e João Romão, pois para o português, após sua decisão em ter

um título social por meio do casamento com Zulmira, espera de Bertoleza serem “amigos simplesmente e nada mais”, a “amiga” torna-se uma estranha e, principalmente, um empecilho a ser superado pelo ex-taberneiro. Mas, a alteração no subtítulo de “amores” para “rumores” foi pensada pelo fato de os rumores do passado sintetizarem a trajetória das personagens Catarina e Bertoleza, como veremos nas análises a seguir.

Os títulos dos subitens 3.2. e 3.2.2 apresentam, respectivamente, os versos: “Que fez e faz história, segurando esse país no braço” e “E o vingador é lento, mas muito bem intencionado”, da canção “A carne”, composição de Marcelo Yuka, Seu Jorge e Wilson Cappellette, que se tornou nacionalmente conhecida após a gravação de Elza Soares para o álbum *Do cóccix até o pescoço*, de 2002. Entendemos que as frases selecionadas dialogam com a reflexão acerca da desvalorização e da exploração do corpo negro desenvolvidos nas duas seções, uma com enfoque no trabalho realizado por aqueles e aquelas que sustentam o país na prática e na economia, enquanto a outra centra-se nas “boas intenções” das relações excludentes por questões de gênero e de raça.

Finalmente, no subitem 3.2.3 emprega-se como parte de seu título o verso “Meu coração é a liberdade”, da canção “Macuxi, muita onda (Eu sou negão)”, letra do compositor e cantor baiano Gerônimo Santana, de 1986, da qual também incluímos um dos refrãos na epígrafe, estabelecendo um diálogo quanto ao anseio por liberdade e quanto à valorização da população negra em nossa cultura e formação como nação.

3.1. Rumores do passado no presente

... via o rio Piau cheio lembrava-se do rio Ogum, a canoa descera nas águas e ela sentira um afogamento no rosto, os pingos de suor haviam caído na madeira do barco, nem se voltara para olhar sua cidade pela última vez, mas como iria saber que aquilo era despedida e quem sabe quando uma vez é a última? (Olinto, 1988, p. 15)

O texto da epígrafe é uma das diversas lembranças de Catarina, quitandeira do romance *A casa da água*, de Antonio Olinto. Uma rememoração do passado em Abeokutá, Nigéria, sobre o doloroso dia em que foi enviada, com 18 anos, para ser escravizada no Brasil. O presente do início da narrativa ocorre em 1898, portanto, dez anos após a abolição. Com o fim da escravidão, Catarina tem o desejo de voltar para a sua terra natal com a filha Epifânia e os netos Mariana, Emília e Antonio.

Bertoleza, a quitandeira de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, por sua vez, não tem tempo para rememorações do passado, nem para desejos. Ela é apresentada logo no início do romance como uma “crioula trintona”, que “trabalhava forte” e essa associação de Bertoleza ao trabalho pesado perdura por todo o romance em uma frase que se repete diversas vezes “sempre sem domingo, nem dia santo”.

Destacamos a relevância das personagens Bertoleza e Catarina para os respectivos romances, por meio de uma análise que busca ressignificar as imagens das mulheres negras representadas na literatura brasileira. Acreditamos que, conforme a reflexão de Collins, “as mulheres negras não são nem super-heroínas destemidas capazes de conquistar o mundo, nem vítimas oprimidas que precisam ser salvas” (Collins, 2019, p. 12), desse modo, procuramos revelar, por meio da análise ficcional, a luta diária pela sobrevivência, de pessoas comuns, como as quitandeiras, que pensam e agem de acordo com as necessidades e com os obstáculos que surgem.

As quitandeiras do mundo real, são mulheres que, do nosso ponto de vista, conquistaram uma identidade, como também, em muitos casos, independência econômica e formas de resistência por meio do seu ofício. Visamos, por meio de nossa análise literária, romper com as imagens cristalizadas e desumanizantes de um passado colonial que fomentou “discursos fundadores”, conforme o pensamento de Rosane Borges (2012) sobre as imagens e os imaginários em torno da mulher negra, como empregadas, cozinheiras, consideradas submissas e eternamente servis, relacionadas ao ambiente doméstico da casa de patrões e patroas. Ou, em outro extremo, como “produtos” de exportação da sensualidade, como a “mulata” de curvas bem-definidas, resumida ao corpo e à sexualidade. E assim chegamos ao que Sueli Carneiro denuncia como “duas perversões básicas da sociedade brasileira: o racismo e o sexismo” (Carneiro, 2019, p. 17), o que pode ser complementado com a reflexão de Denise Ferreira da Silva (2006) sobre a sujeição social engendrada por “mecanismos políticos/simbólicos” das “narrativas da nação” que revelam “como a versão hegemônica da especificidade, da democracia racial e sexual se combinam na escrita de um sujeito social subalterno” (Silva, 2006, p. 62).

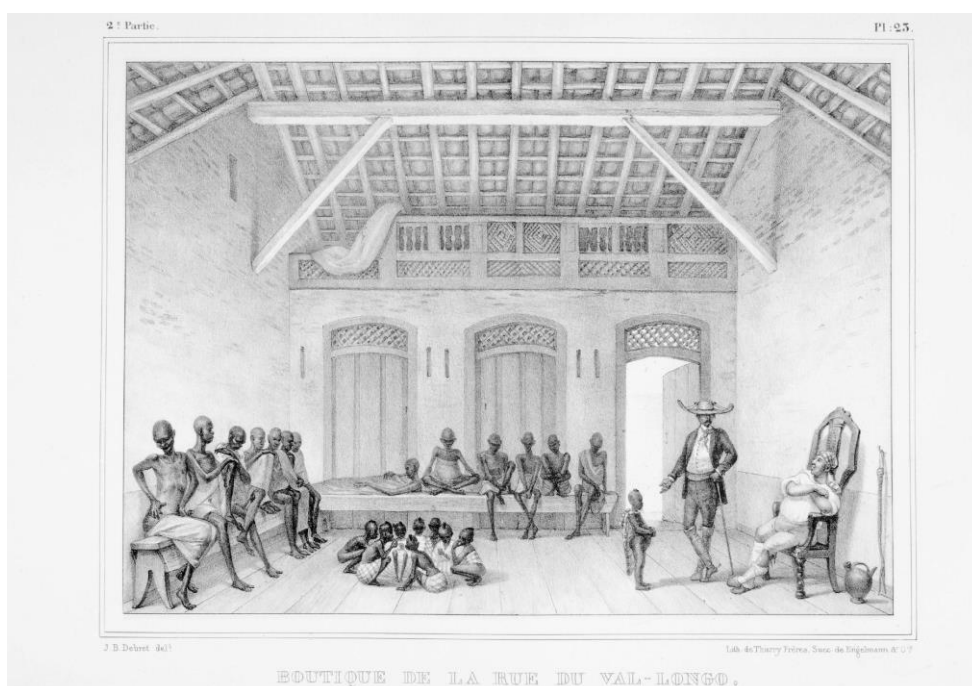
As personagens aqui representadas são trabalhadoras femininas, que vivenciaram o período da exploração dos corpos negros de homens, mulheres e crianças, mantidos sob um regime de trabalho pesado e forçado, que sustentou o crescimento econômico de fazendeiros e comerciantes, desde o tráfico de pessoas em navios até grandes latifúndios e extração de minérios, em diversos países que mantiveram a escravidão como base de sua economia. Sobre

a mulher negra pesava a “sua condição biológica”, alargando “os níveis de exploração” (Gonzalez, 2020) para um fardo triplo, pois a sua força de trabalho era medida de acordo com o seu uso para reprodução (concomitante a estupro sofridos) e/ou para amamentar os filhos das famílias brancas, como especifica Angela Davis:

A maioria dos proprietários utilizava um sistema de cálculo do rendimento do trabalho escravo com base nas taxas médias de produtividade exigida. As crianças, assim, eram frequentemente consideradas um quarto da força de trabalho. Em geral, as mulheres eram uma força de trabalho completa – a menos que tivessem sido expressamente designadas para as funções de “reprodutoras” ou “amas de leite”, casos em que às vezes sua força de trabalho era classificada como incompleta. (Davis, 2016, p. 21)

Ao nos voltarmos para o contexto nacional, a imagem a seguir, um registro de Debret, em litografia de Thierry Frères, intitulada “Mercado da rua do Valongo”, datada de 1835 (Figura 16), retrata esse comércio em que homens, mulheres e crianças eram distribuídos dentro do Mercado, e o local em que cada grupo se localiza – as crianças em círculo no chão e os adultos separados em bancos – demarcam o pertencimento a diferentes proprietários e, supostamente, o valor da comercialização, conforme o “cálculo de rendimento” a que Davis se refere:

Figura 16 – *Boutique de la rue du Val-Longo*, 1835. DEBRET, Jean Baptiste (1768-1848). Litografia p/b, 21,4x27,7 cm.



Fonte: acervo Digital Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Podemos observar ainda nas figuras humanas da litografia a diferença dos corpos esqueléticos dos escravizados, provavelmente, recém-chegados de uma penosa viagem transatlântica, cobertos por panos, enquanto o comprador e o traficante estão vestidos da cabeça aos pés, este último, recostado em uma cadeira, com os braços cruzados sobre um ventre saliente, bem-alimentado. E próximo a ele, do seu lado esquerdo, um jarro de água e um chicote, como mantenedor da ordem e para qualquer necessidade de castigo. As palavras de Debret, sobre a reprodução dessa cena, refletem o caráter de animalização dos africanos escravizados (“uma coleção de feras”) bem comum a um período e a uma classe social que usava desse artifício para justificar a sua brutalidade em escravizar seres humanos:

Essa sala de venda, comumente silenciosa, está sempre infectada pelo miasma de óleo de rícino que exala dos poros enrugados desses esqueletos ambulantes, cujo olhar curioso, tímido ou triste, lembra o interior de uma coleção de feras. (...) Reproduzi aqui uma cena de venda. Reconhece-se pelo arranjo da loja, a simplicidade do mobiliário de um cigano de pequena fortuna, vendedor de negros recém-chegados. Dois bancos de madeira, uma poltrona velha, uma moringa (pote para água) e o chicote (espécie de gravata de couro de cavalo) suspenso ao seu lado, formam o mobiliário de seu entreposto. Nesse momento, os negros aí depositados pertencem a dois proprietários diferentes. A diferença da cor dos panos que lhes cobrem serve para distingui-los; um é amarelo e o outro vermelho escuro. (Debret. *Brasileana Iconográfica*)

No plano da representação literária, ao analisar *O cortiço*, Candido observa como o romance naturalista, partindo do seu “centro de convergência” que é a “habitação coletiva” acaba revelando um “realismo alegórico” sobre a “natureza brasileira” (Candido, 2015, p. 118 e 120). Assim, uma “série causal” refletiria “o que se passava em escala nacional”:

Talvez a força do livro venha em parte desta contaminação do plano real e do plano alegórico, fazendo pensar imediatamente numa relação causal de sabor naturalista, que na cabeça dos teóricos e publicistas era: Meio > Raça > Brasil; e que no projeto do ficcionista foi: Natureza tropical do Rio > Raças e tipos humanos misturados > Cortiço [...]. (Candido, 2015, p. 119)

Assim, na narrativa ficcional, o único a superar o meio é o português João Romão, enquanto para os brasileiros, sejam mestiços ou negros, resta a “condição de esmagamento” (Candido, 2015, p. 121). Nos estudos sociais, vinculados ao mito da democracia racial de Gilberto Freyre, se “constrói o português como o sujeito verdadeiro da história brasileira” (Silva, 2006, p. 63), procurando apagar o indígena, o africano e, conseqüentemente, o mestiço, por meio de escritas que “reposicionam o sujeito social brasileiro, o mais ou menos mestiço,

brasileiro economicamente despossuído, solitário diante do horizonte da morte”, pois impedidos de “reconhecer a sua diferença racial, não podem mudar suas condições” (Silva, 2006, p. 63). O eixo central da narrativa de *O cortiço* está justamente na proximidade de convivência entre o explorador econômico e seus explorados, de acordo com Antonio Candido, aí está a originalidade da obra em face de possíveis diálogos intertextuais com os romances naturalistas de Zola, por exemplo. As condições de um país semicolonial e que mantinha o regime de escravidão refletem o “primitivismo econômico” presente no enredo central da narrativa.

Nos romances de Olinto, as pesquisadoras Albarello e Silva identificam a representação dos personagens negros “como sujeito identificado com a sua herança cultural”, portanto, oposto à tradição do olhar eurocêntrico que reduz as pessoas negras a estereótipos, ou leva à adoção de posições assimilacionistas de branqueamento e autonegação, como ocorre frequentemente não só ao longo do período colonial, como nos séculos XIX e XX” (Albarello; Silva, 2015, p. 95). As autoras observam esse olhar eurocentrado na literatura brasileira, desde o século XVI, na escrita de Anchieta, e de consequente inferioridade dos africanos escravizados ao “questionar a possibilidade de sua catequização” (Albarello; Silva, 2015, p. 96), passando por “Basílio da Gama que, em seu poema ‘Quitúbia’ (1791), ao louvar a grandeza do herói negro Domingos Ferreira da Assunção, capitão angolano que se destaca na Guerra Preta” faz ressalva sobre “a cor escura [que] o encobre”, mas ainda assim pode ter “sangue nobre” (Albarello; Silva, 2015, p. 97), passam ainda por Gregório de Matos, ao enfatizar a sensualidade e a luxúria da mulher negra, até chegarem a Aluísio Azevedo que, em *O cortiço*, sensualiza a personagem Rita Baiana ao mesmo tempo que animaliza Bertoleza, ambas expostas à condição de subalternidade.

São os rumores desse passado colonial e escravocrata que ecoam no racismo estrutural, ainda perpetuado e vivenciado, em pleno século XXI. Nesse sentido, vale demarcar que caracterizamos o racismo, segundo a linha de reflexão de Lélia Gonzalez, “como uma construção ideológica cujas práticas se concretizam nos diferentes processos de discriminação racial. Enquanto discurso de exclusão que é [...]” (Gonzalez, 2020, p. 55). Discurso que procuramos enfrentar, e quem sabe, alterar ainda que minimamente, com nossa pequena contribuição, ao ressignificar as imagens das mulheres negras representadas na ficção como as quitandeiras Bertoleza e Catarina.

3.2. “Que fez e faz história, segurando esse país no braço” - desde os escravizados

*Everybody run, run, run
Everybody run, run, run
Everybody scatter, scatter
Some people lost some blood
Someone nearly die
Colonial mentality...*⁴⁹

Aluísio Azevedo apresenta no romance *O cortiço* uma gama de personagens, inspiradas na população brasileira, em convívio com os estrangeiros que por aqui aportavam em busca de oportunidades, ao final do século XIX, entre os quais, lavadeiras, quitandeiras, operários, comerciantes portugueses e, até mesmo, cavouqueiros. Mas vale pontuar que a habitação coletiva, que denomina o livro, abriga um espaço concentrado de mazelas sociais, em que esses trabalhadores, imigrantes e lavadeiras encontram-se explorados, de diversas formas, pelo proprietário do cortiço, o português João Romão.

Segundo Dalcastagné, na narrativa do romance,

Está em discussão toda a constituição da nação brasileira, através da miscigenação racial e cultural. Ao longo do romance, eivado com os preconceitos da época, vão aparecendo os diferentes modos de adaptação do português ao Brasil, além das lutas dos negros e, especialmente, dos mestiços, pela sobrevivência. Desse convívio de tipos vai se fazendo o romance, como ia se fazendo a nação. (Dalcastagné, 2001, p. 486)

Especificamos dentre as diversas camadas da população representadas em *O cortiço*, as quitandeiras, lembrando o quanto essas personagens reais do cotidiano de ruas das cidades brasileiras, como Salvador ou Rio de Janeiro, inspiraram autores, compositores e artistas plásticos, desde o período da colonização portuguesa, quando os viajantes, como Rugendas e Debret, como verificamos anteriormente, dentre outros, registraram tanto em relatos quanto em imagens as mulheres negras e/ou mestiças comercializando produtos diversos com seus tabuleiros e pregões.

Aqui, portanto, estabelecemos um ponto em comum entre História e Literatura, de acordo com as formas específicas de abordagem e de aprofundamento de cada área, ao representar o real, voltando-se para os fatos cotidianos por meio de narrativas. Ainda que

⁴⁹Todos corram, corram, corram/ Todos corram, corram, corram/ Todos espalhem, espalhem/ Algumas pessoas perderam sangue/ Alguém quase morre/ Mentalidade colonial. Tradução livre de trecho da canção “Sorrow, tears and blood”, de Fela Kuti, em versos adaptados por Marisa Monte, para o *medley* da canção “Ensaboa (Lamento da lavadeira)”. In. Disco: *Mais*, Faixa 7, 1991.

considerando as especificidades das respectivas áreas, há uma fluidez entre as narrativas históricas e literárias, de acordo com Maria Nazareth Fonseca, segundo a qual,

A fragilização das fronteiras, que antes separavam as diferentes áreas do conhecimento, poderá indicar que tanto a literatura quanto a história utilizam-se de estratégias discursivas que fazem parte de um processo de organização da realidade, porque pretendem convencer o leitor daquilo que está sendo narrado. (Fonseca, 2015, p. 247)

Em nossa análise literária, a quitandeira Bertoleza tem papel de destaque na narrativa naturalista de Aluísio Azevedo. Partimos dessa afirmação ao observarmos a própria estrutura do romance, tanto na abertura quanto no desfecho. Dividido em 23 pequenos capítulos, no primeiro deles, Bertoleza é apresentada no segundo parágrafo, dando sequência a uma breve introdução sobre João Romão, português proprietário da habitação coletiva, espaço que intitula o livro. Temos a seguinte formatação dos parágrafos iniciais:

Início do 1º parágrafo -

“João Romão foi, dos treze aos vinte e cinco anos, empregado de um vendeiro [...]” (p. 13).

2º parágrafo, formado pela descrição dos dois personagens -

Proprietário e estabelecido por sua conta, o rapaz atirou-se à labutação ainda com mais ardor, *possuindo-se de tal delírio de enriquecer*, que afrontava resignado as mais duras privações. Dormia sobre o balcão da própria venda, em cima de uma esteira, fazendo travesseiro de um saco de estopa cheio de palha. A comida arranjava-lha, mediante quatrocentos réis por dia, uma *quitandeira sua vizinha, a Bertoleza, crioula trintona, escrava* de um velho cego residente em Juiz de Fora e amigada com um português que tinha uma carroça de mão e fazia fretes na cidade. (Azevedo, 1978, p. 13, grifo nosso)

3º parágrafo -

Bertoleza também trabalhava forte; a sua quitanda era a mais bem afreguesada do bairro. De manhã vendia angu, e à noite peixe frito e iscas de fígado; pagava o jornal a seu dono vinte mil-réis por mês, e, apesar disso, tinha de parte quase que o necessário para a alforria. (Azevedo, 1978, p. 13)

E assim, nessa sequência alternando entre João Romão e Bertoleza que o início do romance se forma, e do qual destacamos o 7º parágrafo formado pela única frase: “Quando deram fé estavam amigos” (Azevedo, 1978, p. 14).

O mesmo equilíbrio entre os personagens ocorre no desfecho do romance, na formação dos quatro parágrafos finais, em que o final trágico de Bertoleza se mostra seguido da covardia

de João Romão, além de toda a ironia de ele receber, na sequência do suicídio da quitandeira, uma comissão de abolicionistas, em sua sala de visitas:

E depois emborcou para a frente, rugindo e esfocinhando moribunda numa lameira de sangue.

João Romão fugira até ao canto mais escuro do armazém, tapando o rosto com as mãos.

Nesse momento parava à porta da rua uma carruagem. Era uma comissão de abolicionistas que vinham de casaca, trazer-lhe respeitosamente o diploma de sócio benemérito.

Ele mandou que os conduzissem para a sala de visitas. (Azevedo, 1978, p. 159)

Como podemos observar pela própria elaboração dos parágrafos, a relação entre esses dois personagens se revela intrincada desde a abertura até o final do romance, evidenciando uma organização bem-estruturada entre a forma e o conteúdo, pois ambos caracterizam o tema central da história: de uma exploração sem limites, com mais ênfase sobre a Bertoleza, transformada em vantagem pelo português João Romão, mesmo isso custando a eliminação da quitandeira. De acordo com a análise crítica de Candido, “a perspectiva naturalista” auxilia na elaboração de uma força centrípeta, de fora para dentro, em que o meio condiciona a raça, no entanto, a trama de Azevedo vai além, ao incluir uma força centrífuga, de dentro para fora, representada pelo “mecanismo de exploração do português” (Candido, 2015, p. 121). Dentro dessas “formas primitivas de amealhamento” presentes na narrativa imbricam-se o português, com suas práticas “brutais de exploração, incluindo o furto como forma de ganho” e a quitandeira sendo por ele transformada “da mulher escrava em companheira-máquina” (Candido, 2015, p. 113).

Bertoleza é uma escrava forra, o que no Brasil Colônia corresponde a uma figura com certa independência econômica, isto é, ela conseguia se manter, mas com a obrigação de pagar o jornal ao seu “dono”, o que condizia a um valor diário sobre o seu rendimento. A quitanda de Bertoleza, segundo a narrativa, citada anteriormente, destacava-se como a “mais bem afreguesada do bairro” (Azevedo, 1978, p. 13). Vendendo angu, peixe frito e iscas de peixe, ela consegue economizar para comprar a sua carta de libertação. Porém, ao se “amigar” com o português João Romão, a quitandeira lhe confia todas as suas economias, “daí em diante, João Romão tornou-se o caixa, o procurador e o conselheiro da crioula” (Azevedo, 1978, p. 13). Com o dinheiro dela o português compra o seu primeiro lote de terreno que virá a se transformar no cortiço. E daqui em diante Bertoleza desempenha “o triplice papel de caixeiro, de criada e de

amante” (Azevedo, 1978, p.14). Portanto, percebemos funções e atribuições bem diferentes que perpassam essa relação, conforme analisamos a seguir.

Seja quanto aos aspectos formais quanto ao conteúdo da narrativa, a quitandeira Bertoleza efetiva-se como a base do cortiço. Em uma breve retrospectiva de sua trajetória no romance, podemos verificar que é ela quem dá condições para João Romão começar a construção do primeiro alojamento, por ter confiado as suas economias para que ele as guardasse “em segurança”, sendo, porém, enganada por ele, e também ao ajudá-lo a roubar materiais de construção de outras obras. Ela não só passa a morar com o português, como também alia a sua quitanda à taverna de João Romão, trabalhando agora de forma triplicada: na *venda* da quitanda, *preparando e servindo* a comida para os fregueses da bodega e *realizando toda a limpeza* do comércio e da casa. Como observamos nos trechos abaixo,

[...] Bertoleza representava agora ao lado de João Romão o papel tríplice de caixeiro, de criada e de amante. *Mourejava a valer, mas de cara alegre*: às quatro da madrugada estava já na faina de todos os dias, aviando o café para os fregueses e depois preparando o almoço para os trabalhadores de uma pedreira [...]. Varria a casa, cozinhava, vendia ao balcão da taverna, quando o amigo andava ocupado lá por fora; fazia a sua quitanda durante o dia no intervalo de outros serviços, e à noite passava-se para a porta da venda e de frente de um fogareiro de barro, fritava fígado e frigia sardinhas [...]. E o *demônio da mulher* ainda encontrava tempo para lavar e consertar, além da sua, a roupa do seu homem. (Azevedo, 1978, p. 14)

Enquanto o papel tríplice de João Romão se mostra bem diferenciado:

Daí em diante, João Romão tornou-se o caixa, o procurador e o conselheiro da crioula. No fim de pouco tempo era ele quem tomava conta de tudo que ela produzia e era também quem punha e quem dispunha de seus pecúlios [...]. (Azevedo, 1978, p.13)

Assim, verificamos no tríplice papel de cada personagem, no seu convívio social e íntimo, uma relação pautada pela superioridade e pela subordinação entre pessoas de origens sociais e gêneros diferentes, uma vez que uma mulher escravizada estaria na base da pirâmide social brasileira. A trinca de funções e atribuições que Bertoleza passa a assumir está muito próxima do que Rosane Borges chama a atenção quanto ao “quadro comum de referências sobre a mulher negra”, que “oscila da figura sexualmente atrativa ou do sujeito para o trabalho” (Borges, 2012, p. 197). Essas duas categorias, trabalho subalternizado e prazer corporal, exemplificam uma das bases dos “discursos fundadores”, como “operadores depreciativos e

negativos”, (Borges, 2012, p. 39), posto que, essas formulações “laboram como referência básica no imaginário constitutivo da mulher negra” em nossa sociedade (Borges, 2012, p. 198).

No trecho acima, sobre Bertoleza, destacamos duas expressões repletas de estereótipos, que reforçam o racismo, presente até os dias atuais no país. Na primeira delas, o narrador se refere à escrava de ganho como aquela que “mourejava a valer”, sendo esta uma referência aos mouros, aqueles Outros, não civilizados, que devem realizar o trabalho pesado e desgastante, pelo viés dos países ocidentais colonizadores. Ao refletir sobre o racismo como uma estratégia de se manter a (inautêntica) superioridade do colonizador europeu sobre os colonizados, Lélia Gonzalez lembra que “as sociedades ibéricas se estruturam a partir de um modelo rigidamente hierárquico, onde tudo e todos tinham seu lugar determinado”, e acrescenta que nessas sociedades formadoras da América Latina, racialmente estratificadas, “enquanto grupos étnicos diferentes e dominados, mouros e judeus eram sujeitos a violento controle social e político” (Gonzalez, 2020, p. 131), aos brancos era garantida a manutenção de domínio e poder.

Não bastasse a referência pejorativa aos mouros, o narrador acrescenta a frase: “mas de cara alegre”, o que reforça o lugar comum dos negros escravizados como obedientes, e mais tarde, como os empregados servis para com seus patrões. Podemos verificar nesses exemplos como “o racismo funciona de modo intrincado” (Davis, 2016, p. 102), numa dupla conversão entre racismo e sexismo, em que a servidão, seja ela doméstica ou não, permanece associada à mulher negra mesmo após o fim da escravidão. Característica essa não restrita ao contexto social brasileiro, mas também a outros países em que aspectos da sociedade escravocrata refletem no racismo estrutural e de forma interseccional, como nos Estados Unidos, em que “a ‘boa’ serviçal é sempre fiel, confiável e agradecida” (Davis, 2016, p. 102) imagem presente por muito tempo na literatura, no cinema e na publicidade estadunidenses.

Na perspectiva do conceito de interseccionalidade, as mulheres negras sofrem a opressão de um universo patriarcal e de hierarquias sociais, comuns à herança colonial portuguesa, como referido anteriormente, em uma sobreposição de desigualdades culminando na “fluidez das identidades subalternas impostas a preconceitos, subordinações de gênero, de classe e raça e [quanto] às opressões estruturantes da matriz colonial moderna da qual saem” (Akotirene, 2019, p. 37 e 38). No contexto brasileiro, Lélia Gonzalez pontua os papéis sociais impostos às mulheres, presentes até mesmo em expressões populares, tal como: “Branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar” (ao qual voltaremos mais adiante), em que cabe à mulher negra o papel do “corpo que trabalha, e que é super explorado economicamente” (Gonzalez, 2020, p. 69).

Mais ao final do trecho do romance citado acima: “E o *demônio da mulher* ainda encontrava tempo para lavar e consertar, além da sua, a roupa do seu homem”, fica evidente a disposição desse corpo para o trabalho, porém, não se mostra reconhecimento por tanto esforço e agilidade na realização de várias tarefas; o discurso ficcional se concretiza como mais uma forma de agressividade contra a quitandeira, realçada na expressão, “o demônio da mulher”, ou seja, como se não fosse natural conseguir realizar no curto período de um dia, tudo o que ela faz e, menos ainda, elogiá-la.

Vale referir sobre outro dito popular, “para português, negro e burro, três pés: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar”, selecionado por Antonio Cândido ao refletir sobre *O cortiço* e assim passando a “identificar um componente da sua ordem mais profunda”, segundo Schwarz (1999, p. 28). O dito acaba por revelar, na análise de Candido, o negro escravizado ou liberto preso às camadas inferiores enquanto o português, mesmo trabalhando em mangas de camisa e tamancos, tinha a oportunidade de ascender socialmente – o que ocorre com João Romão pelas vias do casamento com Zulmira, a filha do comerciante Miranda, e com o acúmulo de bens e dinheiro que adquiriu ao explorar trabalhadores e moradores do cortiço, sem contar a própria Bertoleza.

Dessa forma, a personagem Bertoleza, como escrava de ganho, representa a síntese de um país em formação, colonizado, recém-independente, que procura manter a exploração da mão de obra dos escravizados como base econômica, mesmo após a abolição e mesmo recebendo imigrantes para ampliar sua força de trabalho. Ressalta-se a isso, o fato de as tarefas braçais serem vistas como algo inferior, na visão daqueles que, como aristocratas, mantinham os seus privilégios. O romance naturalista de Azevedo, escrito e publicado em 1890, portanto, logo após o advento da República no Brasil, acaba por refletir, em sua leitura ficcional, um país que ainda conservava uma mentalidade colonial, perpetuando, desta forma, a subalternidade de determinadas camadas da população.

3.2.1. O cortiço como espaço de convívio e de exclusão

*Acorda sol, de trás da ingazeira
Vem, traz manhã, que a noite é sorrateira
Acorda sol das lavadeiras
Bem-vindo sol das lavadeiras
Enxuga o pranto das crioulas
Das mãos dessas trabalhadoras
Transforma essas águas num mar de alegria
Assim como nasce o dia*

O espaço de moradia que denomina o romance naturalista de Azevedo tem vida. O cortiço é projetado como um personagem que abriga uma “efervescência humana” de diversos trabalhadores que ali moram e também ali são explorados pelo português João Romão, que se aproveita das necessidades de habitação, trabalho e consumo. O personagem tem um único objetivo: acumular bens e enriquecer, como sintetizado no trecho a seguir,

Desde que a febre de possuir se apoderou dele totalmente, todos os seus atos, todos fosse o mais simples, visavam um interesse pecuniário. Só tinha uma preocupação: aumentar os bens. [...] Aquilo já não era ambição, era uma moléstia nervosa, uma loucura, um desespero de acumular, de reduzir tudo a moeda. (Azevedo, 1978, p. 19)

Tal projeto ambicioso só é possível de se realizar por meio da exploração de outrem: “não perdendo nunca a ocasião de assenhorear-se do alheio, deixando de pagar todas as vezes que podia e nunca deixando de receber, enganando os fregueses, roubando nos pesos e nas medidas” (Azevedo, 1978, p. 15). João Romão, a partir de três casas, construídas por ele e pela quitandeira Bertoleza e, como destacado pelo narrador, “que milagres de esperteza e de economia não realizou ele nessa construção!” (Azevedo, 1978, p. 15), com materiais de construção roubados, se torna proprietário da “Estalagem São Romão” que, em dois anos, chega a 95 casinhas acotoveladas com a bodega e a pedreira ao fundo do terreno.

A vida do cortiço está diretamente associada aos seus moradores-trabalhadores, na perspectiva realista-naturalista das “causas naturais (*raça, clima, temperamento*)” (Bosi, 1980, p. 188, grifo do autor), como as lavadeiras, ressaltando que, as que viviam no cortiço pagavam mensalmente o aluguel, enquanto as lavadeiras de fora, pagavam diariamente quinhentos réis pelas tinas e pela água, o sabão sendo cobrado à parte, sempre adiantado, conforme o processo exploratório de João Romão. A associação entre o cortiço, os seus moradores e o trabalho das lavadeiras, dos vendedores e operários, que dão sonoridade a essa ambientação, ganha corpo em diversas passagens da narrativa, realçando o barulho e a sujeira, sempre os comparando a larvas no esterco e na lama, em seu “prazer animal de existir”. Entre tais excertos, destacamos os seguintes:

E aquilo se foi constituindo numa grande lavanderia, agitada e barulhenta, com as suas cercas de varas, as suas hortaliças verdejantes [...]. E naquela terra

encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer um mundo, uma coisa viva, uma geração que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco. (Azevedo, 1978, p. 21)

O rumor crescia, condensando-se; o zumzum de todos os dias acentuava-se; já não se destacavam vozes dispersas, mas um só ruído compacto que enchia todo o cortiço. Começavam a fazer compras na venda; ensarilhavam-se discussões e resingas; ouviam-se gargalhadas e pragas; já não se falava, gritava-se. Sentia-se naquela fermentação sanguínea, naquela gula viçosa de plantas rasteiras que mergulham os pés vigorosos na lama preta e nutriente da vida, o prazer animal de existir, a triunfante satisfação de respirar sobre a terra. (Azevedo, 1978, p. 29)

Esse universo barulhento e agitado desperta cedo: “Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas” (Azevedo, 1978, p. 28), alterna-se, entre o canto alegre e monótono das lavadeiras, de mascates e de operários, no “zumzum crescente de todos os dias” (Azevedo, 1978, p. 28 e 29), em “um acordar alegre e farto de quem dormiu de uma assentada sete horas de chumbo” (Azevedo, 1978, p. 28), com o ritmo do trabalho: “E as lavadeiras não se calavam, sempre a esfregar, e a bater, e a torcer camisas e ceroulas esfogueadas já pelo exercício” (Azevedo, 1978, p. 34), até a exaustão ao longo do dia:

A labutação continuava. As lavadeiras tinham já ido almoçar e tinham voltado de novo para o trabalho. Agora estavam todas de chapéu de palha, apesar das toldas que se armaram. Um calor de cáustico mordia-lhes os toutiços em brasa e cintilantes de suor. Um estado febril apoderava-se delas naquele rescaldo; aquela digestão feita ao sol fermentava-lhes o sangue. (Azevedo, 1978, p. 36)

Ainda que sob as péssimas condições de trabalho, indicadas acima, talvez até mesmo para aplacar a exaustão durante a jornada, exemplificamos, no excerto a seguir, as diversas sonoridades que preenchem o espaço com os cantos de trabalho das lavadeiras, passando pelo cantarolar de Das Dores, que “não sabia engomar sem cantar”, até o som de instrumentos vindo das casas, como também, nos trechos destacados abaixo, a repetição mecânica que transparece nos movimentos:

[...] Marciana que, com seu tipo de mulata velha, um cachimbo ao canto da boca, cantava toadas monótonas do sertão:

“Maricas tá marimbando
Maricas tá marimbando
Na passage do riacho

A Florinda, alegre, [...] assoviava os chorados e lundus que se tocavam na estalagem, e junto dela, a melancólica senhora dona Isabel suspirava, *esfregando a sua roupa dentro da tina, automaticamente, como um condenado a trabalhar no presídio*; ao passo que Albino [...] *batia na tábua um par de calças, no ritmo cadenciado e miúdo de um cozinheiro a bater bifes* [...] Da casinha número 8 vinha um falsete agudo, mas afinado. Era a das Dores que principiava o seu serviço, não sabia engomar sem cantar. No número 7 Nenen cantarolava em tom muito mais baixo; e de um dos quartos do fundo da estalagem saía de espaço a espaço uma nota áspera de trombone. (Azevedo, 1978, p. 36, grifos nossos)

A escrita naturalista de Azevedo apresenta o cortiço “como uma coisa viva”, de maneira antropomórfica, por meio de ações humanas, como o despertar, o agitar-se, fazendo uso de recursos linguísticos, como onomatopeias, e desnudando as ações mecânicas dos trabalhadores. Assim, afastando-se do idealismo romântico, ao forjar uma escrita mais objetiva e desencantada sobre uma ambientação urbana, que se desvela: “cinza como o cotidiano do homem burguês, cinza como a eterna repetição dos mecanismos de seu comportamento; cinza como a vida das cidades” (Bosi, 1980, p. 187).

As variadas sonoridades do cortiço revelam também as “causas culturais (*meio, educação*)” (Bosi, 1980, p. 188, grifo do autor) dos personagens, dentre elas, encontram-se tanto os pregões dos mascates quanto o canto das lavadeiras, ou ainda, os lundus, “os fados portugueses e as modinhas portuguesas” (Azevedo, 1978, p. 29) nas festas promovidas pelos moradores quando, afinal, conseguem cantar por prazer aos finais de semana. As festas na estalagem, que começam nas casas, como de Rita Baiana, de das Dores e de um grupo de italianos, se espalham para o terreiro.

Segundo o narrador: “Havia nos operários e nos trabalhadores decidida disposição para pandegar, para aproveitar bem, até o fim, aquele dia de folga” (Azevedo, 1978, p. 51). Parece transparecer nesta afirmação um tom irônico, como se à população não coubesse o direito ao prazer, mas apenas o dever em servir e a disposição para produzir. Porém, como o mesmo narrador observa, os trabalhadores sabiam gozar o dia de folga e o espaço de exclusão e de exploração do cortiço se transforma em espaço de convívio. Ocorre uma alternância entre os vários dias de muito trabalho e os breves dias de descanso, muitas vezes, transformados em lazer no âmbito do próprio cortiço, em que

a oscilação empresta vitalidade às casas enfileiradas, nas quais as famílias pobres se apinham. Flagrantes alternados levam a crer que acordar e dormir

lado a lado produza uma conexão intensa entre os moradores. Pela proximidade criam-se vínculos interpessoais, supostamente capazes de forjar um senso de comunidade, para além dos elos tradicionais que vigoram na família burguesa instalada no sobrado. [...] Sobressai a visão agregadora, em vez do destaque individual que singularizaria as estórias de vida. (Levin, 2022, p. 845)

No entanto, vale pontuar que dentro dessa singularização, entre a “unificação de rotinas e celebrações”, a personagem Bertoleza destaca-se como uma curva fora desse eixo, pois “num domingo alegre no cortiço”, em que “as tinas estavam abandonadas” e que as lavadeiras, seus filhos e até mesmo João Romão mudavam de roupa, aquelas, vestiam “casaquinhos brancos por cima de uma saia de chita de cor”, já “os trabalhadores descansavam, de calça limpa e camisa de meia lavada, assentados em cadeira, lendo e soletrando jornais ou livros”, até mesmo “um declamava em voz alta versos de *Os Lusíadas*” (Azevedo, 1978, p. 44), a quitandeira seguia “sempre suja e tismada, sempre sem domingo nem dia santo, lá estava ao fogão, mexendo as panelas e enchendo os pratos” (Azevedo, 1978, p. 45).

Se em *O cortiço*, o naturalismo de Aluísio Azevedo apresenta, por um lado, “o mundo do trabalho, do lucro, da competição, da exploração econômica visível” (Candido, 1993, p. 130), por outro, também se faz presente a sociabilidade entre aqueles que são explorados por esses mecanismos econômico-sociais, sobrepondo-se a camaradagem entre os trabalhadores, no compartilhamento subjetivo por meio da culinária, na troca de pratos entre os jantares das casas de Das Dores e Rita Baiana, “– Olha! Gritava a Das Dores para o número 9, diz à Rita que prove deste zorô, pra ver que tal o acha, e que o vatapá estava muito gostoso! Se ela tem pimentas, que me mande algumas!” (Azevedo, 1978, p. 50). Ou ainda:

Defronte da porta de Rita tinham vindo postar-se diversos moradores do cortiço, jornaleiros de baixo salário, pobre gente miserável, que mal podia matar a fome com o que ganhava. Ainda assim não havia entre eles um só triste. A mulata convidou-os logo a comer um bocado e beber um trago. A proposta foi aceita alegremente. (Azevedo, 1978, p. 52)

A alegria do canto, da dança e da música, como ilustram os seguintes excertos, revela também a diversidade cultural dos moradores do cortiço: “Do meio para o fim do jantar o barulho em ambas as casas era medonho. No número 8 berravam-se brindes e cantos desafinados” (Azevedo, 1978, p. 50); “Em casa de Rita Baiana a animação era inda maior. Firmo e Porfiro faziam o diabo, cantando, tocando bestialógicos, arremedando a fala dos cassanges” (Azevedo, 1978, p. 50); e, como no jantar do “grupo de italianos mascates” em que

“o Delporto, o Pompeo, o Francesco e o Andrea representavam as principais figuras. Todos eles cantavam em coro mais afinados que nas duas outras casas” (Azevedo, 1978, p. 51).

Destacamos como a mistura de sons, que se intensifica com o cair da noite, evidencia características e, por vezes, contrastes culturais entre os personagens portugueses e brasileiros. Os sons oriundos da casinha 35, de Jerônimo, entoam uma “monótona cantiga dos portugueses”:

Minha vida tem desgostos,
Que só eu sei compreender...
Quando me lembro da terra
Parece que vou morrer...

De acordo com a narração, aqui há uma contraposição com a barulhenta alegria do sobrado do Miranda, mas na verdade, o que se explicita pelos versos a seguir, é a manutenção da alusão saudosa a Portugal:

Terra minha, que te adoro,
Quando é que eu te torno a ver?
Leva-me deste desterro;
Basta já de padecer (Azevedo, 1978, p. 55).

Verificamos que o verdadeiro contraste das sonoridades ocorre logo a seguir, quando a tristeza que se abatia sobre o ambiente com “as melancólicas toadas dos de além-mar” é interrompida pela entrada do animado chorado baiano:

Mas, de repente, o cavaquinho do Porfírio, acompanhado pelo violão do Firmo, romperam vibrantemente com um chorado baiano. Nada mais que os primeiros acordes da música crioula para que o sangue de toda aquela gente despertasse logo [...]. E seguiram-se outras notas e outras, cada vez mais ardentes e mais delirantes. Já não eram dois instrumentos que soavam, eram ais convulsos, chorados em frenesi de amor; música feita de beijos e soluços gostosos; carícia de fera, carícia de doer, fazendo estalar de gozo. (Azevedo, 1978, p. 55 e 56)

Além dos momentos de folga, há episódios de tensão que também revelam uma cooperação mútua entre os moradores do cortiço, “de cumplicidade desinteressada, bem distinta das trocas de favores vigentes nas famílias tradicionais” (Levin, 2022, p. 845). Como em uma querela entre Rita Baiana e Piedade, mulher de Jerônimo. Os moradores tomam partido na briga, em que “quase todos os brasileiros eram pela Rita e quase todos os portugueses pela

outra” (Azevedo, 1978, p. 126). E a luta avoluma-se para o pulso de uns quarenta homens, e tudo vira uma confusão generalizada, como verificamos na narração: “E o rolo a ferver lá fora, cada vez mais inflamado com um terrível sopro de rivalidade nacional. Ouviam-se num clamor de pragas e gemidos, vivas a Portugal e vivas ao Brasil” (Azevedo, 1978, p. 126).

No entanto, com a morte de Firmino, o que parecia apenas uma rivalidade nacional entre brasileiros e portugueses transforma-se num conflito entre os moradores do Cabeça-de-gato e os carapicus, estes últimos, residentes no cortiço de João Romão, que curiosamente não usavam como autorreferencialidade o nome da estalagem, mas sim o nome do peixe cinza-escuro vendido por Bertoleza, o carapicu. Podemos identificar nessas passagens, como

nos momentos de crise, a ajuda tende a prevalecer. Surgem as manifestações de afeto e os gestos de compaixão. Exemplares nesse sentido são tanto a agitação das lavadeiras em face da violência do ferreiro Bruno, que movido pelos ciúmes expulsa de casa a esposa, quanto a união dos inquilinos na hora de impedir a invasão da polícia. (Levin, 2022, p. 845 e 846)

Assim, o espaço que denomina o romance, como bem-destacado por Antonio Candido, “é o centro de convergência, o lugar por excelência, em função do qual tudo se exprime” (1993, p. 120). Como procuramos analisar nesse subitem, o convívio entre pares e entre diferentes camadas sociais hierarquizadas por colonialismos refletem tanto as relações sociais de exclusão e de exploração como também as redes de conexão estabelecidas nos espaços públicos de convívio entre a população trabalhadora.

3.2.2. “E o vingador é lento, mas muito bem-intencionado” – sobretudo diante do gênero feminino

Somos testemunhas, sobreviventes dessa história em que uma raça e um sexo condenados compõem uma unidade que aprisiona o corpo feminino negro deslocando-o para o domínio do não-ser. Antítese do ser hegemônico, os homens brancos; antítese do ideal feminino, as mulheres brancas.
(Carneiro, Sueli. Prefácio, 2007, p. 7)

Ao nos voltarmos para o contexto social e político do Brasil Colônia e Império, com base em um sistema patriarcal e sob forte domínio da Igreja Católica, quanto à “moral e os bons costumes”, as mulheres, no geral, eram invisibilizadas, e, de forma mais específica, as mulheres negras escravizadas ainda tinham de enfrentar a violência física e sexual, como também as mais variadas formas de trabalho, nos canaviais, nas plantações de café e de algodão, pois se

encontravam “reduzidas à condição de coisa, privadas de todos os direitos civis, sujeitas ao domínio de seu senhor e senhora” (Priore, 2003, p. 16).

Evidencia-se na narrativa do romance uma sociedade marcada por grandes diferenças econômicas, em que os marcadores de gênero, raça e classe estratificam as camadas sociais, somado a isso, a narrativa naturalista de Azevedo apoia-se no cientificismo de superioridade das raças, no determinismo de Hippolyte Taine sobre o homem ser determinado pelo meio e pela degradação da mistura de raças.

Nesse contexto, as personagens femininas negras e mestiças, segundo o romance, procuram nos relacionamentos com homens brancos uma possibilidade de ascensão. O narrador associa essa característica tanto à Bertoleza – que já fora amiga com um português, que fazia fretes pela cidade com uma carroça de mão – quanto à Rita Baiana, sendo esta última, descrita pelo estereótipo pejorativo da “mulata” sensual e descompromissada, ao escolher o português Jerônimo ao capoeira Firmino, a exemplo, respectivamente, dos trechos a seguir:

Ele [João Romão] propôs-lhe morarem juntos e ela concordou de braços abertos, feliz em meter-se de novo com um português, porque, como toda cafuza, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua. (Azevedo, 1978, p. 14)

No íntimo respeitava o capoeira; tinha-lhe medo. Amara-o a princípio por afinidade de temperamento, pela irresistível conexão do instinto luxurioso e canalha que predominava em ambos, depois continuou a estar com ele por hábito, por uma espécie de vício que amaldiçoamos sem poder largá-lo; mas desde que Jerônimo preponderou para ela, fascinando-a com a sua tranquila seriedade de animal bom e forte, o sangue da mestiça reclamou os seus direitos de apuração, e Rita preferiu no europeu o macho de raça superior [...]. (Azevedo, 1978, p. 117)

Conforme ressaltamos ao refletir sobre o papel da mulher negra na sociedade brasileira, esta é reduzida ao corpo que trabalha, enquanto para a “mulata” o papel a que foi submetida é o do “corpo que gera prazer e que é explorado sexualmente” (Gonzalez, 2020, p. 69). A personagem Rita Baiana é descrita pelos olhos do personagem lusitano Jerônimo como a condensação da brasilidade, “naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui”, fazendo uso de comparação com elementos da natureza: “ela era a luz ardente do meio-dia; ela era o calor vermelho das sestas da fazenda”. Acrescido, aos elementos naturais da terra, em um jogo de antíteses, “era o veneno e era o açúcar gostoso; era o sapoti mais doce que o mel e era a castanha do caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo”, bem como, a aproximação com répteis e insetos, “ela era a cobra verde e traiçoeira, a

lagarta viscosa, a muriçoca doida, que esvoaçava havia muito tempo em torno do corpo dele, assanhando-lhe os desejos” (Azevedo, 1978, p. 57).

Deste modo, Rita Baiana avulta como a mulher sedutora que leva o português Jerônimo ao “pior” caminho: abasileirar-se, conforme a narrativa naturalista, que delega ao nacional o negativo diante das “virtudes” portuguesas, como exemplifica o excerto a seguir,

O português abasileirou-se para sempre; fez-se preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos, luxurioso e ciumento; fora-se-lhe de vez o espírito da economia e da ordem; perdeu a esperança de enriquecer, e deu-se todo, todo inteiro, à felicidade de possuir a mulata e ser possuído só por ela, só ela e mais ninguém. (Azevedo, 1978, p. 135 e 136)

Na elaboração dessas duas personagens femininas – Rita Baiana e Bertoleza – está incutida a oposição de uma “raça superior” do branco europeu contra uma “raça inferior” que seriam os mestiços e os negros brasileiros, em uma “impressão geral de ser legítima” (Candido, 2015, p. 125) a consequente superioridade. A degradação da quitandeira e a visão da mestiçagem elaborada no texto são bem observadas por Candido,

Esta Bertoleza, aliás, que era cafuza, serve para surpreendemos o narrador em pleno racismo, corrente no seu tempo com apoio numa pseudociência antropológica que angustiava os intelectuais brasileiros quando pensavam na mestiçagem local. (Candido, 2015, p. 124)

Somado a isso a definição da volubilidade de Rita Baiana pelo narrador “como toda mestiça” (Azevedo, 1978, p. 49) e a procura pelos “homens de raça superior” pelas duas personagens reafirmam o “pleno racismo” da narração, na qual “nada falta, como se vê: o *instinto* racial, a raça *inferior*, o desejo de *melhorá-la*, o contato redentor com a raça superior” (Candido, 2015, p. 124, grifos do autor).

Ainda que o Naturalismo se apoiasse em orientações pseudocientíficas na elaboração de sua narrativa e de seus personagens, verificamos também uma “finalidade ética”, como aponta Candido sobre *O cortiço*, sobrepondo-se um valor moral e social:

A orientação *científica* se apresenta como interpretação objetiva do comportamento dos personagens, mas adquire logo matizes valorativos, na medida em que naquele tempo esta modalidade de interpretação tinha uma função desmistificadora, sendo ruptura com o idealismo e esforço para enxergar a vida na sua totalidade, abrangendo o que os padrões correntes julgavam feio, baixo ou não comunicável. (Candido, 2015, p. 126)

Dentro desse contexto, vale referir que as “virtudes” portuguesas, realizadas no romance por João Romão, se resumiam ao acúmulo de bens pela exploração das camadas sociais mais baixas, incluindo até mesmo “outros portugueses”, como Jerônimo. Nesse sentido, como indica precisamente Antonio Candido,

A presença do português é portanto decisiva, enquanto alternativa ou antagonismo do brasileiro; de tal modo que um dos fatores determinantes da narrativa é o comportamento de um ou outro em face do Brasil, tomado essencialmente como natureza, como disponibilidade que condiciona a ação e, portanto, o destino de cada um. (Candido, 2015, p. 114)

Além da exploração e do acúmulo de capital, João Romão tem a oportunidade de ascender socialmente ao se casar com a filha do comerciante Miranda, “brasileirinha fina e aristocrática” (Azevedo, 1978, p.145), segundo avaliação do noivo, que vislumbrava com essa união tornar-se “um verdadeiro chefe da colônia portuguesa no Brasil” (Azevedo, 1978, p.145 e 146), como retomaremos mais adiante.

Contudo, no jogo ardiloso das relações pautadas por interesses, para a realização do matrimônio e, assim, adentrar como “membro de uma família tradicionalmente orgulhosa, como era dito por todos” (Azevedo, 1978, p.145), era preciso livrar-se de Bertoleza:

Bertoleza devia ser esmagada, devia ser suprimida, porque era tudo que havia de mal na vida dele! Seria um crime conservá-la a seu lado! Ela era o torpe balcão da primitiva bodega; era o aladroadado vintenzinho de manteiga em papel pardo; era o peixe trazido da praia e vendido à noite ao lado do fogareiro à porta da taberna; era o frege imundo e a lista cantada das comezainas à portuguesa; era o sono roncado num colchão fétido, cheio de bichos, ela era a sua cúmplice e era todo seu mal – devia, pois, extinguir-se! [...]. (Azevedo, 1978, p.146)

Na sequência do excerto acima, formando o mesmo parágrafo, por meio do pensamento de João Romão revela-se uma comparação contrastante entre a quitandeira e a filha do Miranda, da qual emergem diferenças de raça e classe,

Devia ceder lugar à pálida mocinha de mãos delicadas e cabelos perfumados, que era o bem, porque era o que ria e alegrava, porque era a vida nova, o romance solfejado ao piano, as flores nas jarras, as sedas e as rendas, o chá servido em porcelanas caras; era enfim a doce existência dos ricos, dos felizes e dos fortes, dos que herdaram sem trabalho ou dos que, a puro esforço, conseguiram acumular dinheiro, rompendo e subindo por entre o rebanho dos escrupulosos ou dos fracos. (Azevedo, 1978, p.146)

Podemos verificar pelos excertos acima, que Bertoleza é toda a negação, comparada à imundície, ao mau cheiro e à degradação, sendo reconhecida como cúmplice por João Romão, ou seja, aquela que fez tudo o que esteve ao seu alcance, favorecendo o acúmulo de capital do português, mesmo sem ter plena consciência disso, como também, por ser parte da “ideia mesquinha e ridícula daquela inconfessável concubinação” (Azevedo, 1978, p.146). Enquanto Zulmira, a filha da aristocracia, é descrita por tudo que é belo, alegre e perfumado. No entanto, há também ironia nesta narração ao compará-la aos objetos caros, como porcelanas, sedas e rendas, ou seja, aos bens materiais e, mais ainda, àqueles que herdaram “a felicidade” sem o esforço do trabalho, ou como o próprio João Romão, que acumulou bens às custas dos escrupulosos e dos fracos.

Enquanto vai sendo aos poucos abandonada por João Romão, quando este decide se casar com a filha do vizinho por interesses econômicos e sociais, Bertoleza sente a brusca mudança: “E Bertoleza bem que compreendia tudo isso e bem que estranhava a transformação do amigo. Ele ultimamente mal se chegava para ela e, quando o fazia, era com tal repugnância, que antes não o fizesse” (Azevedo, 1978, p. 134).

Com essa nova situação em que Bertoleza passa a ser um empecilho para a ascensão social de João Romão, verificamos um terceiro ponto que se soma às duas categorias anteriores que ajudaram a formar um imaginário racista contra as mulheres negras: se por um lado, “servem” para trabalhar e/ou para o prazer, por outro, não “servem” para casar, retomando mais uma vez aqui “o velho ditado racista ‘Preta para cozinhar, mulata para fornicar e branca para casar’” (Gonzalez, 2020, p. 59). A subordinação da mulher negra se revela duplamente sentida em uma sociedade que mantém o racismo e o sexismo como sustentáculos de dominação. Como pontua Lélia Gonzalez, “a dimensão racial nos impõe uma inferiorização ainda maior, já que sofremos, como as outras mulheres, os efeitos da desigualdade sexual. Na verdade, ocupamos o polo oposto ao da dominação, representado pela figura do homem branco burguês [...]” (Gonzalez, 2020, p. 109).

No romance, João Romão representa esse homem branco burguês europeu, que ignora a humanidade de Bertoleza e a reduz a um objeto que pode ser descartado quando lhe convém. Como exemplifica o excerto a seguir, quando Bertoleza descobre sobre o casamento dele com a filha do comerciante Miranda:

– Você está muito enganado, seu João, se cuida que se casa e me atira à toa! Exclamou ela. Sou negra, sim, mas tenho sentimentos! Quem me comeu a

carne tem de roer-me os ossos! Então há de uma criatura ver entrar ano e sair ano, a puxar pelo corpo todo o santo dia que Deus manda ao mundo, desde pela manhãzinha até pelas tantas da noite, para ao depois ser jogada no meio da rua, como galinha podre?! Não! Não há de ser assim, seu João! (Azevedo, p. 150)

Ao que João Romão responde que não vai jogá-la na rua, mas que “– [...] um dia havia de cuidar de meu casamento!...” (Azevedo, 1978, p. 150). Em vista da consciência da quitandeira sobre o quanto construíram juntos: “– [...] quero a minha parte no que fizemos com o nosso trabalho! Quero o meu regalo, como você quer o seu!” (Azevedo, 1978, p. 151), João Romão complementa com mais arrogância de que seria “um disparate” ou “loucuras”, diante do pedido de Bertoleza para continuarem juntos: “– Tu não te conheces?” (Azevedo, 1978, p. 151). Aqui percebemos toda a ironia e crueldade da narração, pois sabemos que Bertoleza, com suas economias, não só garantiu o início do cortiço, como ainda ajudou o taberneiro a roubar os materiais de construção de obras vizinhas, além de continuar trabalhando para ele na taberna e em casa, “sem domingo nem dia santo”, como é reforçado diversas vezes na narrativa e reiterado ao longo da presente argumentação.

A narrativa literária acaba por expor imbricações históricas, raciais e sexuais, em que há uma elaboração do sujeito no período do Pós-Iluminismo sendo construído, no caso do Brasil,

na escrita de Gilberto Freyre sobre a especificidade brasileira, o sexual e o racial, como significantes de regulação – científicos e morais (patriarcais), respectivamente – produzem a trajetória temporal do sujeito brasileiro (nacional) como um movimento dual de apagamento de “índios” e “africanos” e a autoprodução do europeu. (Silva, 2006, p. 62)

Nesse contexto, dentro do mecanismo racista e sexista de uma sociedade colonizada, evidencia-se na narrativa freyriana sobre a democracia racial, como

o retorno ao rejeitado/abjeto, a transgressão das regras – do intercuro sexual, do consumo produtivo, do casamento – da humanidade, a articulação simultânea do racial e do sexual produzem tanto um sujeito nacional que é um sujeito histórico de *poesis* quanto um sujeito de abjeção, isto é, aquele cuja única trajetória é o gasto, cujo destino é o apagamento. (Silva, 2006, p. 73)

E na mesma proporção manifesta-se no texto literário “uma síntese privilegiada de como a mulher negra é vista na sociedade brasileira: como um corpo que trabalha e que é

superexplorado economicamente, ela é uma faxineira, cozinheira, lavadeira etc.” (Gonzalez, 2020, p. 69), bem como “um corpo que gera prazer e que é superexplorado sexualmente” (Gonzalez, 2020, p. 69), conforme a expressão popular racista anteriormente citada e denunciada nas palavras da própria personagem:

– Ah! Agora não me enxergo! Agora eu não presto para nada! Porém quando você precisou de mim não lhe ficava mal servir-se de meu corpo e aguentar a sua casa com o meu trabalho! Então a negra servia pra um tudo; agora não presta pra mais nada, e atira-se com ela no monturo do cisco! Não! Assim também Deus não manda! Pois se aos cães velhos não se enxotam, por que me hão de por fora desta casa, em que meti muito suor do meu rosto?... Quer casar, espere então que eu feche primeiro os olhos; não seja ingrato! (Azevedo, 1978, p. 151)

Se no decorrer da narrativa a personagem acaba engolida pela engrenagem da objetificação e, de certa forma, “participante voluntária de sua própria opressão” (Collins, 2019, p. 182), a mudança de comportamento do português e a concretização do desejo dele em se casar com Zulmira fazem com que Bertoleza desperte para a sua condição de escravizada (ou ex-escravizada, como ela imagina) na hierarquia social. Bertoleza adquire, quase ao final do romance, ainda que intuitivamente pela sua própria experiência de vida, consciência de que a ideologia racial e sexista é quem conduz e naturaliza a mulher negra para essa síntese de exclusão e de exploração, pois isto nem “Deus manda” e nem mesmo os “cães velhos” assim são (des)tratados, conforme as expressões do excerto acima.

Lentamente João Romão usurpa da escrava de ganho dos bens materiais aos vitais, porém, não consegue tirar-lhe a liberdade conquistada pela resistência à volta do cativeiro. Ainda que o texto ficcional naturalista faça transparecer que sua “única trajetória é o gasto, cujo destino é o apagamento” (Silva, 2006, p. 73), Bertoleza passa da objetificação para o agenciamento, como desenvolveremos a seguir. Podemos dizer, que o autor guarda para o final do romance a ironia maior, em que, logo após o suicídio de Bertoleza, o português recebe em sua sala de visitas uma comissão de abolicionistas, ratificando, desta forma, o mundo de aparências que oferece homenagens e honrarias para a parte da sociedade que acumula e explora, enquanto se fazem de bem-intencionados.

3.2.3. “Meu coração é a liberdade”: a morte como recusa de retorno ao cativeiro

*E aí chegaram os negros
Com toda a sua beleza*

Com toda a sua cultura
Com toda a sua tradição
Com toda sua religião
E tentada, motivada
A ser mutilada
Pelos heróis anônimos da história
Estamos aqui e eles sobreviveram
(“Macuxi, muita onda (Eu sou negão)”, Gerônimo Santana)

De acordo com o que apresentamos na introdução, as quitandeiras, na condição de escravas de ganho, como Bertoleza na ficção, no período da escravidão no Brasil, por meio da força do trabalho e da luta diária pela sobrevivência, muitas vezes, “representaram a única ou a mais importante fonte de renda das famílias de pequenos produtores” (Schumacher; Vital Brazil, 2006, p. 62), ou ainda, conseguiam juntar uma determinada quantia para comprar além da sua alforria, a de familiares e a de outros escravizados. Schumacher e Brazil apresentam, em tal contexto histórico, mulheres como a charuteira Adelina, que utilizou estrategicamente de sua condição de vendedora ambulante para auxiliar a causa abolicionista, ou ainda, Domingas e Generosa, que conseguiram recorrer à justiça para obter a sua carta de libertação (Schumacher; Vital Brazil, 2006, p. 96, 99 e 100).

No prefácio à edição brasileira do *Pensamento Feminista Negro* (2019), Patricia Hill Collins destaca a importância da relação dialógica entre os movimentos feministas negros de diversas partes do mundo, porquanto, “temos muito a aprender umas com as outras no que diz respeito à maneira como os sistemas interseccionais de raça, classe, gênero e sexualidade se informam mutuamente em nossas respectivas configurações nacionais” (Collins, p. 13) e, podemos acrescentar, históricas.

Essa relação dialógica entre os feminismos de diferentes continentes acaba por revelar o agenciamento das mulheres negras africanas nos “projetos de construção nacional”, bem como, “desafios semelhantes” enfrentados pelo feminismo afro-brasileiro e o feminismo negro estadunidense, ao “por exemplo, lidar com os legados da escravidão que costumavam desvalorizar a mulher negra” (Collins, 2019, p. 13).

No romance, a personagem Bertoleza consegue de forma escrupulosa dispor de uma quantia suficiente para a compra de sua liberdade. Porém, ao perceber que o português havia preparado uma armadilha, chamando os filhos do seu antigo dono para recuperá-la, ela escolhe a morte, pois era a sua única forma de resistência diante daquela circunstância. A seguir o excerto que ilustra o momento em que Bertoleza percebe a situação:

Num relance de grande perigo compreendeu a situação; adivinhou tudo com a lucidez de quem se vê perdido para sempre: adivinhou que tinha sido enganada; que a sua carta de alforria era uma mentira, e que o seu amante não tendo coragem para matá-la restituía-a ao cativo. (Azevedo, 1978. p. 159)

Ao nos voltarmos para o início do capítulo 23, último do romance, encontramos o personagem João Romão em condições materiais e sociais bem diferentes daquela do início da narrativa, quando em “mangas de camisa” dormia sobre uma esteira em cima do balcão de sua venda e resignava-se às “mais duras privações”, como ilustra o parágrafo a seguir: “À porta de uma confeitaria da Rua Ouvidor, João Romão, apurado num fato de casimira clara esperava pela família do Miranda, que nesse dia andava em compras”, e como complementado mais adiante “apoiado no seu guarda-chuva de cabo de marfim” (Azevedo, 1978, p. 156). A confeitaria “Casa Pascoal” é descrita na sequência como um local luxuoso, com as mesas em mármore preto, com essências agradáveis no ar, em que as mulheres vestiam seda e bebiam vinho do Porto. Assim como o seu cortiço, João Romão, “aristocratizava-se”, agora sendo denominado por “ex-taverneiro e futuro visconde”, enquanto Bertoleza sobressaltava-se, com medo de ser assassinada, pois ouvira a conversa do português com o parasita Botelho, sobre a vontade de matar a escravizada e assim livrar-se dela, dormindo sob o vão da escada, privada de qualquer conforto, mas na continuidade da sobrecarga das tarefas, “sem domingo nem dia santo”.

Botelho aproxima-se de João Romão no decorrer da história e torna-se encarregado por intermediar o casamento deste com a filha do Miranda, daí a necessidade de livrar-se de Bertoleza. Vale tecer algumas considerações sobre esses dois outros personagens portugueses masculinos. Miranda é um negociante “bem estabelecido no comércio atacadista de tecidos” e que “encarna no romance o ponto de vista desprezível de um português moralmente enfraquecido pela comodidade do matrimônio” (Levin, 2022, p. 854). Comodidade e dependência deste, pois, a garantia de sua “loja de fazendas por atacado” (Azevedo, 1978, p. 16) só foi possível via o dote matrimonial. O tipo do comércio de “fazendas” era bastante próspero no período, segundo a nota do editor da publicação de 1978, “a manufatura têxtil era uma das nossas atividades econômicas mais importantes na segunda metade do século XIX. Aproveitava como matéria-prima o algodão, produto agrícola muito abundante no Brasil” (Munekata, 1978, p. 16) e, sobretudo, produto de mão de obra escravizada, como bem representado na canção “Zumbi” (1974), de Jorge Ben Jor: “Dum lado cana de açúcar/ Do outro lado o cafezal/ Ao centro, senhores sentados/ Vendo a colheita do algodão branco/ Sendo colhidos por mãos negras”.

Para manter as aparências e evitar escândalos, Miranda mantém-se casado com Dona Estela, mesmo após vários episódios de adultérios por ela cometidos e sem nem mesmo ter certeza sobre a paternidade de Zulmira. De acordo com o romance “odiavam-se”, dormiam em quartos separados, sendo o máximo que a covardia e a hipocrisia de Miranda o permitiu fazer, uma vez que,

Prezava, acima de tudo, a sua posição social e tremia só com a ideia de ver-se novamente pobre, sem recursos e sem coragem para recomeçar a vida, depois de se ver habituado a umas tantas regalias e afeito à hombridade de português rico que já não tem pátria na Europa. (Azevedo, 1978, p. 16)

Miranda inveja a prosperidade “dos negócios” de João Romão, compara-se ao taverneiro e percebe que o outro tem mais vantagens e soubera lucrar de forma mais astuta, sem depender de um casamento. Nesse momento do romance, vale destacar como as imagens sobre o Brasil e o continente africano são criadas e vistas pelo português Miranda, de seu posicionamento de uma mentalidade colonizadora. Na sequência narrativa, primeiro, ele se refere a uma carta endereçada a um amigo em Portugal, logo após o seu casamento, na qual regozijava-se sobre o Brasil ser “uma cavalgadura carregada de dinheiro, cujas rédeas um homem fino empolgava facilmente” (Azevedo, 1978, p. 22), mas Miranda não prospera exatamente como imaginava, como um senhor de si mesmo, conduzindo as rédeas de sua prosperidade, pois “pensara fazer-se senhor do Brasil e fizera-se escravo de uma brasileira mal-educada e sem escrúpulos de virtude!”. A seguir, ele se questiona: “Sim! No fim de contas, qual fora a sua África?” (Azevedo, 1978, p. 22). Aqui, na publicação da editora Ática, há uma nota do editor na qual ele explica que a palavra “África”, nesse contexto, ganha, metonimicamente, o mesmo sentido de “façanha”. Depois, Miranda prossegue em sua divagação comparativa com João Romão e exclama: “Para esse é que era o Brasil!” (Azevedo, 1978, p. 22). Por fim, o comerciante português compara o Brasil à Costa do continente africano, ou seja, ambas regiões como que pertencentes a Portugal, e percebe-se sem ter a chance de voltar para a sua terra natal, por causa dos seus negócios, estando preso ao “estupor desta terra”, ou ainda, “a esta Costa d’África” (Azevedo, 1978, p. 23).

Já Botelho é descrito pelo narrador como um parasita, hóspede de Miranda, parecido fisicamente com um abutre, o qual “andava sempre de preto, com um guarda-chuva debaixo do braço e um chapéu de Braga enterrado nas orelhas” (Azevedo, 1978, p. 25). No passado, valendo-se da comercialização de escravizados, sobre a qual contava as vantagens de ter estado “mais de uma vez na África negociando negros por sua conta” (Azevedo, 1978, p. 25) e de ter

muito bem aproveitado e prosperado durante a guerra do Paraguai, esse português enriqueceu, mas, “de malogro em malogro”, perdeu toda a sua fortuna. Enquanto Miranda invejava João Romão, Botelho invejava e amaldiçoava “a todo aquele que conseguia o que ele não obtivera; que gozava o que ele não desfrutara; que sabia o que ele não aprendera”, ou seja, a narrativa forja esse personagem com todo o rancor acumulado, ao longo de sua vida, e pontua sobre quem ele irá despejar todo esse acúmulo: “E para individualizar o objeto de seu ódio, voltava-se contra o Brasil, essa terra que, na sua opinião, só tinha uma serventia: enriquecer os portugueses, e que no entanto, o deixara, a ele, na penúria” (Azevedo, 1978, p. 25).

Mais uma vez, no romance predomina a visão colonizadora, na elaboração de outro personagem masculino de origem portuguesa, que via no Brasil a possibilidade de enriquecimento fácil. Interessante notar que nessa formulação, o narrador credita a Botelho “vituperar as ideias da época” contra o movimento abolicionista, “quando, entre outros assuntos palpitantes, vinha à discussão o movimento abolicionista que principiava a formar-se em torno da lei do Rio Branco” (Azevedo, 1978, p. 25), ou seja, a “Lei do Ventre Livre promulgada em 28 de setembro de 1871 pelo Visconde do Rio Branco, que concedia liberdade aos filhos de escravos nascidos no Brasil” (Nota, p. 911, *Naturalistas*, Tomo II, 2022). No entanto, logo na sequência, o próprio narrador demonstra também assimilar-se “às ideias da época”, ao associar “a virtude, a beleza, o talento, a mocidade, a força, a saúde e, principalmente, a fortuna” a “brancuras” e a “claridades”, contra as quais Botelho lançaria as suas ofensas e os rancores. Manifestação dentro da contradição e da ambivalência apontadas por Candido presentes no Naturalismo e na geração de Aluísio Azevedo (Candido, 2015, p. 121).

O personagem Botelho pode ser considerado o verdadeiro algoz de Bertoleza. Fazendo jus ao seu passado como “corretor de escravizados”, aconselha João Romão a casar-se com Zulmira e, conseqüentemente, livrar-se da quitandeira. O dono do cortiço e da pedreira, prestes a deixar de ser apenas um taverneiro, vislumbra ao menos três vantagens ao casar-se com a filha de Miranda: “fazer de si um verdadeiro chefe da colônia portuguesa no Brasil”, o título de Visconde e, “mais tarde com certeza, Conde!” (Azevedo, 1978, p. 145 e 146). E com seus delírios de grandeza, só depois dessas conquistas “iria à Europa, de passeio, sustentando grandeza, metendo invejas, cercado de adulações, liberal pródigo, brasileiro, atordoando o mundo velho com o seu ouro novo americano!” (Azevedo, 1978, p. 146).

“E a Bertoleza? gritava-lhe do interior uma voz impertinente” (Azevedo, 1978, p. 146), essa pergunta é realizada três vezes por João Romão. Questionamento esse que no musical “Bertoleza” (2020) da Gargarejo Companhia Teatral, é recriada em uma belíssima canção,

como verificaremos mais adiante. Para a quitandeira, que acreditava ter comprado a sua liberdade, pois juntara a quantia suficiente para isso, por meio do seu ofício, restava toda a crueldade e a indiferença dos homens brancos portugueses, pois segundo Botelho, “o dente que já não presta, arranca-lhe fora!” (Azevedo, 1978, p. 150), e João Romão que pensou em mandá-la para o hospício, tem ideia “melhor”, restituí-la à escravidão, como verificamos na elaborada narração ao mostrar a confabulação entre os dois:

No fim de uma boa pausa, Botelho perguntou se Bertoleza era escrava quando João Romão tomou conta dela.

Esta pergunta trouxe uma inspiração ao vendeiro. Ia pensando em metê-la como idiota no Hospício de Pedro II, mas acudia-lhe agora coisa muito melhor: entregá-la ao seu senhor, restituí-la legalmente à escravidão. (Azevedo, 1978, p. 151)

No excerto acima, transbordam questões relacionadas ao sexismo, como o parasita referir-se a João Romão ter “tomado conta de Bertoleza” e quanto à ideia de interná-la em um hospício, bem como o racismo de um país que foi o último a abolir a escravidão, tornando-a, por um longo período, um instrumento legal. E a Bertoleza? Desde o dia que soubera dos planos de casamento de João Romão com Zulmira,

Bertoleza fez-se ainda mais concentrada e resmungona e só trocava com o amigo um ou outro monossílabo inevitável no serviço da casa. Entre os dois havia agora desses olhares de desconfiança, que são abismos de constrangimento entre pessoas que moram juntas. A infeliz vivia num sobressalto constante; cheia de apreensões, com medo de ser assassinada; só comia do que ela própria preparava para si e não dormia senão depois de fechar-se a chave. À noite, o mais ligeiro rumor a punha de pé, olhos arregalados, respiração convulsa, boca aberta e pronta para pedir socorro ao primeiro assalto. (Azevedo, 1978, p. 152)

No contexto histórico-social, a economia praticada pelas quitandeiras, entre os séculos XVIII ao XIX no Brasil, era movida pelo desejo de libertação da condição de objetos a que eram submetidas com a escravidão. Tanto no Brasil quanto em outros países, como os Estados Unidos, por exemplo, ocorreram diversas formas de resistência ao cativo, entre elas, pôr fim à própria vida. No romance, o taberneiro consegue armar uma cilada para finalmente livrar-se da quitandeira. De forma bastante ardilosa, faz chegar aos filhos do seu antigo dono o paradeiro de Bertoleza, que acompanhados pela polícia entram na casa para reavê-la. No teatro criado por João Romão, este finge não saber que ela ainda era uma escravizada. Mas para ela, não há mais ilusões, pois, ao reconhecer “o filho mais velho do seu primitivo senhor”, ganha “a lucidez de

quem se vê perdido para sempre; adivinhou que tinha sido enganada; que a sua carta de alforria era uma mentira, e que o seu amante, não tendo coragem para matá-la, restituía-a ao cativoiro” (Azevedo, 1978, p. 159).

A quitandeira, primeiro, pensa em fugir, tudo ocorrendo de forma intensa e rápida na descrição da narração, quando ela se vê completamente acuada pelos policiais, “a negra, imóvel, cercada de escamas e tripas de peixe, com uma das mãos espalmadas no chão e com a outra segurando a faca da cozinha, olhou aterrada para eles, sem pestanejar” e com a reação dos policiais em desembainharem as espadas, “Bertoleza então, erguendo-se com ímpeto de anta bravaria, recuou de um salto e, antes que alguém conseguisse alcançá-la, já de um só golpe certo e fundo rasgara o ventre de lado a lado” (Azevedo, 1978, p. 159).

Esta atitude identifica “a morte como libertação do terror e da escravidão e como uma oportunidade para encontrar liberdade substantiva” (Gilroy, 2012, p. 140). Ao refletir sobre as desumanas condições de escravizados nas *plantations*, Paul Gilroy chama a atenção para o “sujeito escravo como agente”, em que diante da escravidão,

Uma preferência positiva pela morte em lugar da continuidade da servidão pode ser lida como uma contribuição na direção do discurso escravo sobre a natureza da liberdade em si mesma. Ela fornece uma valiosa pista para responder à pergunta de como o reino de liberdade é concebido por aqueles que nunca foram livres. (Gilroy, 2012, p. 150)

No Brasil, durante o Império, dentre as chamadas “crioulas” – mulheres negras nascidas no Brasil – e as mulheres negras africanas muitas articularam redes de colaboração e de resistência ao cruel regime escravocrata, desde os poucos nomes que chegaram aos dias atuais, como Luiza Mahin, associada a uma participação ativa na Revolta dos Malês, e Maria Felipa de Oliveira, marisqueira, atuante no levante de Independência da Bahia, até às mulheres negras anônimas, que utilizavam meios de resistência, como a fuga.

Schumacher e Brazil elencam as dificuldades encontradas por aquelas que tentavam alcançar a liberdade por meios legais, entre as quais, o alto “índice de analfabetismo levava as cativas a uma situação de vulnerabilidade” (2007, p. 98), sendo enganadas pelos seus “senhores”, como representado na narrativa ficcional de *O cortiço*, ou até mesmo pelos advogados, prolongando a resolução dos processos. Outro empecilho era a desonestidade dos senhores que aumentavam o preço da alforria previamente combinado, conforme lhes convinha, supervalorizando “as qualidades das cativas nas negociações” (Schumacher e Brazil, 2007, p.

102). Ou ainda para manterem os seus negócios nas ruas das grandes cidades, diversas “quitandeiras participavam ativamente pela disputa do espaço público” (Freitas, 2015, p. 5)⁵⁰.

A quitandeira Bertoleza ao se ver substituída pela filha do aristocrata e entregue de volta à condição de escravizada recorre ao suicídio como única e definitiva libertação. Mbembe, ao retomar a perversidade de “uma biologização determinante da raça no Ocidente”, no século XIX, denuncia como o evolucionismo darwiniano e as “estratégias eugenistas” generalizaram de um lado “a obsessão com a degeneração” e de outro o suicídio (Mbembe, 2021, p. 47).

Concluimos que a escolha de Bertoleza pela morte como recusa de voltar para o cativeiro, simbolicamente retratada em um de seus ambientes de trabalho, a cozinha, e utilizando como instrumento a faca com que limpava diariamente os carapicus (que metonimicamente nomeavam os habitantes do cortiço de João Romão), é a forma de resistência a que muitos escravizados recorreram, diante de tantas privações, humilhações e da desumanização a que foram submetidos.

3.3. Catarina/Ainá: no percurso da volta, o encontro consigo mesma

*Era um caminho quase sem pegadas/ onde tantas madrugadas folhas serenaram
Era uma estrada, muitas curvas tortas/ quantas passagens e portas, ali se ocultaram
Era uma linha, sem começo e fim/ e as flores desse jardim, meus avós plantaram
Era uma voz, um vento, um sussurro/ relampo, trovão e murro, nos que se lembraram
Uma palavra quase sem sentido/ um tapa no pé do ouvido/ todos escutaram
Um grito mudo/ perguntando aonde/ nossa lembrança se esconde/ meus avós gritaram.*
(Siba)

A casa da Água, como referido anteriormente, faz parte de uma trilogia realizada por Antonio Olinto, inspirada pelo período em que atuou como adido cultural em Lagos, Nigéria, entre 1962 e 1964. De acordo com indicação ao final do livro (1988), a narrativa foi escrita no Rio de Janeiro, em três meses, de 15 de junho a 15 de setembro de 1968. No primeiro romance da trilogia, publicado em 1969, há uma tríade feminina: Catarina, a mais velha, que tem o desejo de voltar para Abeokutá, em África com a sua família; a sua filha Epifânia, que a auxilia nas vendas nos mercados, pelos quais elas transitam e/ou comercializam produtos, no Rio de Janeiro, na Bahia, em Lagos e em Abeokutá; e Mariana, a neta e personagem principal da

⁵⁰ Percebemos na pesquisa de Freitas algumas similaridades em relação ao *corpus* da nossa tese, mas com diferentes perspectivas, sobretudo quanto à análise literária e à forma de abordagem, uma vez que, o pesquisador é da área de Planejamento Urbano e Regional e o seu enfoque centra-se na disputa do espaço público pelas quitandeiras, enquanto o nosso enfoque volta-se para a representação ficcional das personagens.

história. Embora não haja referências temporais explícitas no decorrer da história, ao final do livro consta um apêndice com “as datas relativas a certos acontecimentos vividos pelos personagens da obra”, que auxiliam quanto a uma “melhor compreensão da saga familiar, além de demarcar claramente o contexto histórico do pós-abolição, enquanto cenário temporal em que a narrativa se desenvolve” (Albuquerque; Silva, 2014, p. 773). Pelas informações indicadas no apêndice, sabemos por exemplo, a data exata que partem do Piau em 21 de março de 1898, chegando em Juiz de Fora um dia depois; saem de Minas Gerais de trem e chegam ao Rio de Janeiro em 11 de maio, depois, só conseguem partir, em um “vaporzinho pequeno”, em 15 de setembro de 1898, chegando à Bahia cinco dias depois. Finalmente, rumam para Lagos em 03 de março de 1900, depois da permanência por seis meses na Bahia, mesmo período da viagem marítima, chegando a seu destino final no simbólico 07 de setembro de 1900, data da independência do Brasil. Outra data significativa é a da morte de Catarina, em 03 de novembro de 1901.

O romance é dividido em quatro partes, intituladas: “A viagem”, “O marido”, “A casa da água” e “O grande chefe”, sendo que Catarina participa das duas primeiras. Pelas suas memórias, sabemos que foi enganada pelo tio para ser escravizada no Brasil, e quando chega à Bahia acaba vendida para um fazendeiro de Juiz de Fora, “um português de cara vermelha, seu Manuel, deu-a de presente à filha Glória, que ia casar-se e morar no Piau” (Olinto, 1988, p. 29), em Minas Gerais, onde vive por mais de cinquenta anos. Assim, percebemos que ela faz quase o mesmo percurso de volta às suas origens, ao sair do Piau, passar por Juiz de Fora e desembarcar do porto de Salvador para a Nigéria.

Há um espanto entre os moradores do Piau sobre a viagem que a velha Catarina quer realizar junto de sua filha e seus três netos, Mariana, Emília e Antonio, sendo o grupo formado apenas por mulheres e crianças, como expresso nas frases: “– Mas que ideia! Vocês vão mesmo?”, ou ainda em outro trecho mais adiante, “– Mas como é que um grupo de mulheres e crianças pode ir sozinho daqui até lá?” (Olinto, 1988, p. 15). Porém, Catarina mantém-se firme, não sendo dissuadida pelos comentários, por já ter refletido por muito tempo até chegar a essa decisão, como descreve o narrador:

A mulher mais velha olhava para as achas do fogão, via a filha que já tinha tantos filhos, punha mão contra mão, dizia a mesma coisa que vinha dizendo há muito tempo, e Mariana, a mais velha das netas, anos depois se lembraria do que a avó Catarina falara naquela noite, a pele preta enrugada ao redor dos lábios, os olhos com reflexos do fogo que esquentava o café. (Olinto, 1988, p. 15)

A neta Mariana não esquece a fala em que a avó afirma que *tem* de voltar e *quer* levar sua família para Abeokutá, ao mesmo tempo que relata como foi arrancada de seu lugar de origem, com intensa emoção, como expressa o seu autoquestionamento, sentindo-se arrependida e, de certa forma, culpada pelo seu desejo – o qual consideramos comum a uma garota de 18 anos –, de passear em Lagos, como podemos observar a seguir:

– Tenho de voltar e quero levar minha filha e meus netos. Saí de lá faz mais de cinquenta anos, foi meu tio que me vendeu. Eu morava em Abeokutá, fui passear em Lagos, meu tio já havia me vendido para uns homens, me levou até eles, eu tinha dezoito anos, queria tanto passear em Lagos, mas para que é que eu fui fazer isso? Nem bem cheguei já meu tio me entregou aos homens, me puseram num navio, depois de muito tempo cheguei à Bahia, fui vendida e nunca mais saí do Piau.
Tinha havido uma pausa. Parece que tinha havido uma pausa:
– Agora quero voltar. [...]. (Olinto, 1988, p. 15)

Como podemos observar ao final do excerto acima, outro recurso textual, além do autoquestionamento da personagem, que acreditamos acentuar a emoção do relato, encontra-se na interferência do narrador quanto à dúvida de ter ou não ocorrido uma pausa entre uma fala e outra da personagem.

No decorrer do romance, o narrador onisciente intercala, em algumas passagens, a sua narração com a fala dos personagens, sendo esta, muitas vezes, construída de lembranças das personagens femininas sobre os acontecimentos vividos. Assim, o ritmo do texto é dado por pausas, indecisões e fluxos de pensamento (do narrador e das personagens) com diversas informações formando um único parágrafo, o que se evidencia no início do romance, nas palavras do narrador: “Não sei como surpreendê-la no começo da minha história – de sua história – mas vejo-a, naquela manhã de enchente, sendo arrancada da cama e do sono [...]” (Olinto, 1988, p. 13). Esse primeiro parágrafo se mostra longo e apresenta as escolhas do foco narrativo, como no trecho citado, no qual o narrador corrige-se, ao mesmo tempo que se revela: “da minha história – de sua história”. Destacamos mais uma passagem do mesmo parágrafo introdutório que evidencia essa escolha pela onisciência:

Poderia ter escolhido o sistema do narrador alheio, separado dos acontecimentos, mas de tal modo me é íntima, conhecida a história de Mariana, que só consigo transmiti-la colocando-me de dentro e narrando-a como se eu estivesse, a cada passo, acompanhando as cenas, ouvindo diretamente os diálogos e recebendo na cara as emoções da longa viagem da menina. (Olinto, 1988, p. 13 e 14)

Há uma referência pessoal do autor na elaboração da personagem Mariana, daí a alusão à íntima proximidade do narrador mencionada no excerto acima, uma vez que, ela foi inspirada em Romana da Conceição, “uma agudá⁵¹ que Olinto conheceu em solo africano, e que fez a viagem de retorno à África acompanhada da avó, Catarina Pereira Chaves, da mãe e de dois irmãos” (Albarello; Silva, 2015, p. 104). Ainda que coincidindo a mesma sonoridade das palavras, o autor alterou o nome de Romana para Mariana, talvez procurando intensificar a ligação da personagem fictícia com a água, porém manteve o nome da avó Catarina, o mesmo núcleo familiar, bem como as datas de chegada de Catarina ao continente africano em 1900 e vindo a falecer, um ano depois, em 1901. Assim, memórias pessoais e coletivas auxiliam na construção da obra ficcional, em que outros referenciais a esse contato se mantêm, tais como,

as difíceis condições da viagem de volta; a chegada em Lagos e o desembarque conturbado. Mas, de modo salutar, o escritor preservou da Catarina real na Catarina personagem, o sentimento de decepção quando o reencontro com a terra de origem finalmente acontece. Desgosto que em ambos os casos levou à morte das Catarinas, pouco tempo depois da chegada à África. (Albuquerque; Silva, 2014, p. 784)

E entre essas memórias estão presentes “as emoções da longa viagem da menina. Porque é de uma viagem que se trata e dela irei falar [...]” (Olinto, 1988, p.14). Como elemento substancial da narrativa, torna-se “possível perceber que o autor utilizou a memória para abordar a questão da diáspora negra, tentando reproduzir no romance a intensidade dessa experiência através do movimento intenso e incontido que a memória representa” (Albuquerque; Silva, 2014, p. 773). Na trama ficcional ocorre um “duplo movimento diaspórico” (Albuquerque; Silva, 2014), refletido, inicialmente, em Catarina, mas também em sua família, que vai partir do Brasil, seu lugar de origem, como observa Mariana, com destino ao “país que, no outro lado do mar, puxava a avó de novo e todas, a mãe e as crianças, deviam acompanhá-la na viagem” (Olinto, 1988, p. 33). As memórias da neta são aguçadas, por vezes, pelo sentido do olfato, pelos odores dos peixes vendidos, das pessoas dos mercados ou do fumo do cachimbo da avó, como exemplifica o trecho a seguir, “flagrado” pelo narrador onisciente,

⁵¹ De acordo com Albarello e Silva, “o termo agudá origina-se da transformação de Ajuda, nome português da cidade de Uidá, no antigo Daomé, atual Benin. É utilizado, na região que corresponde à antiga Costa dos Escravos – Togo, Benin e Nigéria ocidental, em iorubá, fom ou mina, para designar os africanos que possuem sobrenome de origem portuguesa, originalmente escravos retornados de origens diversas que se assimilaram aos brasileiros já estabelecidos na região” (2015, p. 89).

[...] e vou encontrar em Mariana uma lembrança inapagável, a da avó que a segura e diz:

– Você está com dez anos. É tempo de voltar.

Era no quarto em que todos dormiam, ela, a mãe, a avó e os dois irmãos, um cheiro esquisito de fumo, a velha fumava um cachimbo de barro, mas havia outros cheiros que a menina não sabia de que pudessem ser, e ela se sentiu apertada nos braços da mulher mais velha, fechou os olhos e pensou no rio lá embaixo, o gosto bom do peixe no almoço daquele dia, e do anterior [...].

(Olinto, 1988, p. 17)

A viagem para o continente africano se torna possível pelas economias de Catarina, mas também pela colaboração de amigos, alguns ex-escravizados como ela, das fazendas ao redor. Não faltam exemplos de camaradagem entre eles:

– Agora quero voltar. Não tem mais escravo aqui, tio Inhaim vai me ajudar, juntei um dinheirinho e arranjei mais algum com tudo quanto foi preto dessas fazendas todas aí ao redor. Agora quero voltar e levar minha filha, que já nasceu aqui e meus netos. (Olinto, 1988, p.15)

O tio Inhaim aqui referido é o Sr. Joaquim, antigo “proprietário” de Catarina, e o auxílio que ele presta resume-se à indicação de conhecidos para que ela e sua família se hospedem, tanto na passagem por Juiz de Fora como pelo Rio de Janeiro.

O percurso de volta faz com que ressurja na memória de Catarina alguns momentos marcantes quando da sua chegada a uma terra desconhecida, entre eles, a rejeição à língua nova, que “aprendera com raiva” (Olinto, 1988, p. 21). Em Juiz de Fora, até embarcar, com a família, no trem com destino ao Rio de Janeiro, Catarina relembra de quando conheceu a cidade “muitos anos antes, recém-chegada da Bahia” e do trauma em não compreender o idioma que falavam, “achando as palavras duras lembrando-se da sonoridade das palavras, que usara em casa, ekaró, odabó, mó fé jé, tudo tão claro, aberto, simples” (Olinto, 1988, p. 21). E foi justamente nessa cidade mineira que, no passado, “se dera conta de que os sons lhe entravam sem esforço na cabeça e passavam a ter significado, um dia teve sede e pediu água, teve fome e falou que tinha fome” (Olinto, p. 1988, p. 21), pois até então, tinha resistência em falar o português, transparecendo na narrativa que a comunicação na língua desconhecida ocorreu mediante a necessidade de alimentar-se.

Outras são memórias de violências contra os escravizados, ainda no navio negreiro, ou sofridas por ela mesma pela sua condição de mulher negra escravizada, na intersecção entre gênero e raça, conforme a reflexão de Kimberle Crenshaw, que aponta o quanto a combinação

de formas de discriminação “afetam as vidas de determinadas pessoas” (2019, p.11). Como na chegada ao Rio de Janeiro, à noite, debaixo de muita chuva, em que, apesar da carta do sr. Joaquim, são alojados em “um quarto sem luz” indo “dormir mesmo sem comer, a esteira em que se deitaram todos juntos fedia a urina” (Olinto, p. 1988, p. 23). É nesse ambiente que Catarina “ficou fumando seu cachimbo até tarde, pensando pedaços de coisas” (Olinto, p. 1988, p. 23) e relembra as violências sofridas pela brutalidade do negro Julião, de quem engravidou, até os constantes abusos cometidos pelo filho do fazendeiro vizinho, memórias que parecem ser reavivadas pelo desagradável local em que se hospedam.

Esse parágrafo se revela elaborado de forma ambígua, em que não fica evidente se a opinião é do narrador ou das circunstâncias de discriminação comumente direcionadas a “determinadas pessoas” como Catarina e seus familiares, pelas suas origens étnico-raciais. O trecho segue como em um fluxo de consciência, em que as lembranças saltam de uma para outra, em episódios sobre Julião e o dia do nascimento de Epifânia até culminar na “noite em que o filho do fazendeiro vizinho a procurara, fizeram aquilo juntos muito tempo, ainda bem que não tinha vindo mais filho” (Olinto, p. 1988, p. 23). Nesse trecho a elaboração das frases e a escolha das palavras conduzem ao que consideramos uma ambiguidade sobre a situação, afinal, eles “faziam aquilo juntos”, mas será que Catarina teria alguma escolha? Na sequência do parágrafo essa ambiguidade é acentuada,

Onde andaria o Julião hoje? Fora vendido a um fazendeiro do Rio Novo, ninguém ouvira mais falar dele, o filho do fazendeiro voltara muitas vezes, aquilo tornara-se um hábito, quem *guardava as chaves da despensa era ela, pessoa de confiança, capaz de fazer comida boa e de agradar aos homens.* (Olinto, 1988, p. 23, grifo nosso)

Embora para alguns pesquisadores destaca-se na produção literária de Antonio Olinto a não tipificação dos personagens negros, sendo considerado “um texto afro-identificado, fugindo, portanto, à longa tradição da representação estereotipada do negro na literatura brasileira” (Albarello; Silva, 2015, p. 102 e 103), em que “o pertencimento étnico é traçado a partir da caracterização dos personagens e não da vivência pessoal do autor” (Albarello; Silva, 2015, p. 103), notando-se inclusive “o protagonismo da mulher negra no contexto do início do século XX” (Albuquerque; Silva, 2014, p. 779), parece ocorrer um desvio nessa rota com as afirmações destacadas acima. Primeiro, delega a Catarina as “qualidades” de ser (até) uma pessoa de confiança (apesar de ser uma escravizada) e por isso ter a posse das chaves da despensa, depois, vejamos só, ela é até mesmo *capaz* de fazer uma boa comida, o que está, ao

nosso ver, muito próximo da elaboração de Tia Anastácia, por Monteiro Lobato, que tem a sua habilidade de contadora de histórias julgada como impossível ou inferior pelos netos de Dona Benta, e o parágrafo encerra com a qualidade mais brutal sobre a mulher negra a “*de agradar aos homens*” quando a realidade é a de violência sexual sofrida. Sucedem-se diversas “naturalizações” nesses trechos destacados de um mesmo parágrafo; no entanto, pela ambiguidade apontada, pode-se tratar de algo denunciado pelo autor sobre o pensamento de uma época, realizado por uma parte daqueles que detinham o poder e a determinação de manter a escravidão e a exploração dessa mão de obra para o seu próprio benefício, como desenvolvemos anteriormente sobre *O cortiço*, de Aluísio Azevedo. Não notamos outras ambiguidades sobre a personagem Catarina, mas consideramos importante pontuar essa ambivalência, pois a elaboração do parágrafo fez com que a leitura se demorasse sobre ele, levantando nossa observação sobre o fazer ficcional do qual fazem parte as escolhas do autor, seja para definir, seja para deixar em aberto certas representações.

O espaço romanesco vai sendo elaborado pelas diferentes paisagens que as personagens observam durante os percursos e as paragens que a longa viagem requer. Durante o breve período que passam no Rio de Janeiro, o narrador examina “num relance o Rio daquele tempo, tal como o viu e sentiu Mariana, como a avó o sofreu” (Olinto, 1988, p. 23), por meio de algumas localizações, como o morro do Castelo, de onde Mariana e a avó vislumbram o mar, o Campo de Santana, em que encontram cantigas e batuques das festas de São João e de Santo Antônio e as festas nas igrejas, como de Nossa Senhora da Glória, que Catarina diz à neta ser “Iemanjá, deusa do mar” (Olinto, 1988, p. 25). Reafirmando a indissociabilidade entre espaço e tempo na narrativa ficcional, a quitandeira se preocupa com a demora em sair da cidade e, principalmente, com os vínculos que a família estabelece com ela, criando intimidades com o espaço urbano, conforme o exemplo a seguir:

Catarina via o tempo passar, Epifânia aceitar homem, Mariana conhecer intimamente ruas e praças, as duas crianças menores já começando a andar livre, e procurava gentes de toda espécie na luta por um transporte que a afastasse daquela cidade. (Olinto, 1988, p. 25 e 26)

Finalmente em Salvador, na Bahia, segundo a descrição de um dos personagens, com “caminhos subindo, igrejas em toda parte, sobrados e casas grandes nas pontas dos morros dando para o mar, gente alegre pelas ruas” (Olinto, 1988, p. 28), Catarina reconhece a mesma cidade de outrora, quando, “muitos anos antes, no cais daquele tempo haviam acontecido milagres” (Olinto, 1988, p. 28), como a da rainha do Queto, “feita prisioneira depois de uma

guerra, na hora de ser vendida na Bahia apareceu um homem lindo” que “vestia roupa clara, camisa e lenço de cores vivas, diziam que era o deus Oxumarê em pessoa que viera libertar a rainha” (Olinto, 1988, p. 29).

Com a necessidade de ganharem dinheiro enquanto permaneciam na Bahia, por seis meses, até conseguirem um navio com destino à Nigéria, Catarina e a filha começam vendendo farinha, mas logo a seguir passam a comercializar peixes, com o que ganham freguesia e melhoram as suas economias, como descrito pelos pensamentos de Epifânia,

o dinheiro estava dando agora, antes não, também ela e a mãe tinham conquistado uma freguesia certa, seu Amaro não faltava, e havia aquela senhora de branco, sempre séria, que descia de uma carruagem grande, comprava mais de um peixe, o lugar em que estava a barraca tornara-se ponto de reunião de muita gente, de vez em quando alguém corria os dedos por um violão, em geral quando anoitecia, todos ficavam quietos um momento, ouvindo. (Olinto, 1988, p. 33 e 34)

A apresentação de algumas particularidades do mercado é realizada pelo olhar de Mariana, e por essas descrições revelam-se heranças africanas religiosas, linguísticas e culturais: “Gostava de descer e ficar perto da barraca de peixe onde via homens e mulheres que passavam, bêbados que dormiam ao sol, mulheres que rezavam rezas boas, ouviu falar de Ogum, de Oxosse, de Xangô, de Oxum e de Nanã” (Olinto, 1988, p. 33). Pelo fato de Epifânia ser católica, Mariana nunca tinha ouvido falar sobre os orixás. Assim, a estadia na Bahia possibilita à neta se aproximar do universo cultural e ancestral da avó, como agradecer usando uma expressão relacionada ao orixá Obaluaê, como verificamos a seguir:

Tornou-se o hábito da menina ficar à noite na barraca, junto com a avó. Era quando as coisas boas aconteciam. [...], a avó conversava com uma porção de gente, falava língua africana, Mariana já entendia as saudações, aprendeu a agradecer dizendo ‘adupé’ [...]. (Olinto, p. 1988, p. 35)

Enquanto para Catarina, essa estadia possibilita um reencontro com as suas origens africanas, como voltar a falar a sua língua, a participar de festividades religiosas aos orixás e ao perceber no rosto de algumas pessoas que circulam pelo mercado as mesmas marcas “de sua cidade, três riscos de cada lado, de cima para baixo” (Olinto, 1988, p. 39). Segundo a narração, Catarina deixa de ter pressa para o embarque, pois,

Desde que descera na Bahia estava em paz consigo mesma. A gente do mercado era a sua. As marcas no rosto constituíam uma visão natural. A

farinha que vendia, o inhame, o peixe, faziam parte de um mundo próximo, o acará com pimenta exibia o mesmo gosto dos acarás de sua infância. Adivinhava em cada coisa, uma proximidade com o que havia cessado de existir, e agora, num milagre, voltava. (Olinto, 1988, p. 39)

O apagamento da cultura era uma das tantas violências e arbitrariedades do período colonial, que pretendia suprimir, – como se fosse possível –, dos africanos escravizados qualquer ligação com seu passado e com suas origens. Como verificamos anteriormente, Catarina sente logo na sua chegada ao Brasil a aspereza do idioma novo que foi obrigada a falar, sendo esse mais um dado violentamente suprimido da sua identidade: a língua materna, o iorubá. Em um dos seus fluxos de consciência, ainda na viagem forçada para o Brasil, depois de sofrer traumáticas violências, sabemos que a personagem “sentiu falta das contas que costumava usar no pescoço, da dança, do inhame que adorava, mas principalmente as pessoas é que lhe faziam falta” (Olinto, 1988, p. 26). No entanto, ela retoma, ainda em terras brasileiras, nessa passagem pela Bahia, tanto o direito de se comunicar em iorubá quanto seus “colares de contas avermelhadas, contas grandes e pequenas, que a mulher punha ao redor do pescoço com uma alegre naturalidade, como se nunca houvesse deixado de os ter ali” (Olinto, 1988, p. 41).

As cores das contas dos colares reafirmam a ligação da personagem com Xangô, suas cores de representação são vermelho e branco, orixá da justiça, por quem Catarina “sabia que seria ajudada na viagem, Xangô seguraria o barco para que nele nada de mau acontecesse, seu machado duplo⁵² (figura 17) era capaz de tudo” (Olinto, 1988, p. 40), bem como contava com a proteção dos santos católicos, como Nossa Senhora do Rosário, “a santa dos pretos” a qual “já visitara a irmandade da Bahia” e a Nossa Senhora dos Prazeres, que passara a ser devota no Piauí. Catarina tanto participa da lavagem da Igreja do Nosso Senhor do Bonfim como leva a neta às festas de Xangô na Bahia e, depois, em Lagos, embora com menor frequência, visitava “Seu Gaspar”, um “brasileiro que dirigia o culto aos orixás na Rua Bangboshe, também tomava

⁵² O machado duplo é referência ao símbolo de Xangô: o oxé, um “machado de duas lâminas estilizado” (Barboza; Alencar, 1985, p. 181). Yeda Pessoa de Castro observa que as palavras de origem africana (banto/iorubá) têm na música popular brasileira o seu maior meio de divulgação, desde alguns instrumentos (berimbau, agogô etc.), denominando até mesmo os gêneros samba e Axé, – sendo essa palavra “(de étimo fon/iorubá), os fundamentos sagrados de cada terreiro, sua força mágica, usada como termo votivo equivalente a ‘assim seja’, da liturgia cristã ou então ‘boa-sorte’”. Como também “em razão de muitos dos seus compositores serem membros de comunidades afro-religiosas” (Castro, s/d, p. 5), caso de Dorival Caymmi, que juntamente com Jorge Amado e Carybé formam os três Obás de Xangô, protetores e divulgadores do candomblé, com seus símbolos sagrados representados em suas obras. Portanto, verificamos que a divulgação se estende também para a literatura e para as artes plásticas. Entre os diversos exemplos de canções, cabe aqui lembrarmos dos versos de “Machado de Xangô”, do baiano Saul Barbosa, com música de Jaime Sodré, por definirem as simbologias do orixá e a perseverança de seus filhos continuarem lutando: “Quem sabe é Deus/ Vivo ao Deus dará/ Vencerei, vencerei, vencerei/ Sempre terei que lutar// É com o machado de Xangô/ Que a justiça reinará/ Axé, axé, axé, Salvador/ A vida vai ter que mudar”.

conta dos eguns, das festas em homenagem aos espíritos dos antepassados” (Olinto, 1988, p. 86).

Figura 17 — Oxê de Xangô (insígnia de Xangô).
Povo Iorubá. Século XIX. Escultura em madeira.
África/Benin/Nigéria. Dimensões: 53x16x15,5cm.



Fonte: Acervo do Museu Afro Brasil. Número de registro: MAB_2430.
Créditos de imagem: Isabella Finholdt | Márcia Gabriel |
Museu Afro Brasil. Disponível em:
<https://online.museuafrobrasil.org.br/acervo/oxe-de-xango/>
Acesso em: 07 out. 2024.

Não por acaso Catarina “sente-se em casa” na Bahia, pois além da “presença de negros bantos, que deixaram a sua influência no vocabulário brasileiro” (Verger *apud* Barboza; Alencar, 1985, p. 177), como nos referimos no capítulo sobre os contos angolanos, também “verifica-se a chegada de numeroso contingente de africanos, provenientes de regiões habitadas pelos daomeanos (jejes) e pelos iorubás (nagôs) cujos rituais de adoração aos deuses parecem ter servido de modelo às etnias já instaladas na Bahia” (Verger *apud* Barboza; Alencar, 1985, p. 177 e 178). Embora considere-se “impossível separar rigidamente as diversas religiões africanas”, Barboza e Alencar verificam que os “iorubas concentraram-se mais na Bahia, e sua religião é conhecida como candomblé” (Barboza; Alencar, 1985, p. 178), e essa concentração de iorubás na região, “a partir do século XVIII” explica-se pelo fator de transação comercial do tabaco e dos escravizados “de serem negociados da própria Bahia e não de Lisboa” (Barboza;

Alencar, 1985, p. 178). Embora as religiões trazidas pelos africanos tenham passado por “sincretismos entre elas e as religiões aqui encontradas, as crenças indígenas e o catolicismo dos jesuítas”, pode-se dizer que é no estado da Bahia “que melhor se conservou a religião ioruba fora da África” (Barboza; Alencar, 1985, p. 178).

Na elaboração do romance há descrições similares entre o Brasil e a costa africana da Nigéria até mesmo no aspecto físico-espacial, no retorno para Lagos, após uma viagem de seis meses, ao avistar a encosta do país africano, os passageiros observam o quanto era parecida com a Bahia, “havia coqueiros e uma praia, tudo como no Brasil, uma pedra que avançava para o mar parecia um trecho de Salvador” (Olinto, 1988, p. 68). No romance são recorrentes as comparações entre os países dos dois lados do Atlântico, como os mercados descritos pelo olhar e pelas lembranças de Mariana ao acompanhar a avó e a mãe na comercialização de produtos nesses locais, como exemplificado nos excertos a seguir, sendo o primeiro, um mercado ambientado na Bahia:

Antes do nascer do sol os pescadores começavam a chegar, o cheiro de peixe se acentuava, surgiam fregueses, mulheres vendiam frutas, sapotis, cajus, cajás umbus, jacas laranjas, o lugar mostrava uma alegria viva e colorida. (Olinto, 1988, p. 37)

E o segundo, em Lagos, na Nigéria:

O mercado tinha enfeites para o cabelo, colares de várias cores, crianças pelo chão, as mulheres tiravam as saias e andavam sem roupa, um cheiro de gente predominava no ar. Mariana ficava um dia inteiro parada, vendo o movimento. (Olinto, 1988, p. 86)

Ou ainda pela revolta de Epifânia, sentindo-se deslocada em sua situação de expatriada: “não há diferença entre isto aqui e a Bahia, a diferença que há é para pior, lá a gente era da terra, aqui somos estrangeiros para os ingleses e somos estrangeiros para os africanos [...]” (Olinto, 1988, p. 87), ao mesmo tempo que percebe a tristeza que se intensifica em sua mãe, resumida na frase, “quem poderia saber o que ela esperava da África?” (Olinto, 1988, p. 87).

Os mercados, as festas religiosas ou profanas, a culinária e a arquitetura revelam intercâmbios, como na passagem em que “Mariana andava por toda a cidade” e “ia ver os sobrados brasileiros de Lagos” (Olinto, 1988, p. 77); ou na festa dos calungas que “eram as enormes figuras da mulher, do boi, do burro, da ema, que formavam o bumba-meu-boi” e que

“Mariana ficou logo sabendo que em Lagos chamavam essa brincadeira de burrinha” (Olinto, 1988, p. 78).

Conforme analisamos anteriormente, dos lugares que conheceu no Brasil, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Bahia, foi neste último que Catarina se sentiu mais em casa. Essas aproximações na ficção evidenciam as trocas entre o Brasil e o continente africano que deixaram heranças em ambos os territórios. Se aqui, os descendentes de africanos são parte da “invenção da nossa gente”, como pontua Alberto da Costa e Silva (2003, p. 236), “a história dos ex-escravos que regressaram do Brasil à África e, lá, em Gana, no Togo, na República do Benin e na Nigéria formaram importantes comunidades de ‘brasileiros’ e, de algum modo, abasileiraram certas cidades da Costa como Lagos [...]” (Silva, 2003, p. 237). O que se reflete na arquitetura e nas relações sociais, lembrando que “os africanos além de reproduzirem no Brasil as suas técnicas tradicionais de construção [...] para cá trouxeram também suas estruturas familiares e de poder e aqui as repetiram, sempre que puderam” (Silva, 2003, p. 237 e 238).

Percebemos na construção da narrativa um duplo movimento de reencontro da personagem Catarina com ela mesma. O primeiro momento ocorre ainda na Bahia, enquanto esperava o momento da viagem de volta, fumava o seu cachimbo observando as pessoas no mercado e as marcas no rosto que lhe faltavam, mas que identificava em outros africanos, as mesmas por meio das quais “lembrava-se do tio com elas, no começo, depois de ter sido vendida pelo tio, tivera raiva de quem mostrasse os mesmos sinais” (Olinto, 1988, p. 39). Porém, sentindo-se acolhida na Bahia e prestes a realizar o seu desejo de voltar para a Nigéria, esses sinais,

surgiram como um reencontro, ou como pausa a caminho do reencontro a mulher voltava, laboriosa e lentamente, mas voltava, e sentia na presença da filha e dos netos o desejo de reconduzir à normalidade um rumo que se havia desviado, cada vez mais necessário lhe parecia esse regresso, como se reconquistasse uma vida que se perdera [...]. (Olinto, 1988, p. 39)

E enfim chega o dia de realizar a promessa de voltar para a sua terra natal, em África. Durante a viagem, no navio “Esperança”, Catarina pensava se “ainda teria parentes em Lagos e Abeokutá” (Olinto, 1988, p. 61). O nome do navio carrega em si o sentimento da personagem de reencontrar o que lhe foi arrancado na sua juventude. Ao chegarem a Lagos, se instalam no bairro dos brasileiros e ao ouvir de uma moradora de que ali “as coisas não são fáceis”, Catarina responde: “– Nunca pensei que fossem, Dona Zezé, mas aqui é minha terra” (Olinto, 1988, p.

75). Como outros brasileiros retornados, Catarina não faz ideia do que seja esse “retorno”, porém, Dona Zezé responde em tom de alerta: “– É e não é, iaiá. Para a maioria, os avós saíram daqui e foram escravos no Brasil, se acostumaram lá, mas sempre pensando que aqui era o paraíso. Pois isto aqui é o paraíso e também não é o paraíso, iaiá” (Olinto, 1988, p. 75).

Logo Catarina e Epifânia voltam a mercar, montam caixotes na Praça Campos e vendem obis [noz de cola], orobôs [frutos sagrados relacionados a Xangô] e fumo. E, finalmente, ela reúne toda a família e vão de canoa para visitar Abeokutá, sua terra natal, dessa forma, ela reencontra o rio Ogum, o qual percorre: “Catarina via o verde da terra, cada curva se desdobrava como numa reconquista, o barulho dos remos na água tinha um tom de paz” (Olinto, 1988, p. 80), no entanto, para o descontentamento da quitandeira, ela não reencontra nenhum dos seus antepassados.

A ida para Abeokutá provoca algumas mudanças em Catarina. Primeiro, ela faz “questão de se vestir com roupas brasileiras” escolhendo “panos de estampas vistosas” (Olinto, 1988, p. 79) e lá chegando volta a falar português, “depois de tanto tempo”, para espanto de sua família, pois Catarina comunicava-se só em iorubá desde o navio Esperança. Parece haver um conflito interno para ela, depois de ter passado a maior parte de sua vida em outro país, de língua estrangeira, ao retornar à terra de sua infância depara-se com os falantes de língua inglesa, por causa da dominação colonial na Nigéria. Após mostrar para a sua família as pedreiras de Abeokutá (outro referencial ao orixá Xangô, pois as pedreiras simbolizam o seu elemento natural, assim como as águas são associadas a Oxum e Iemanjá), bem como “um conjunto de casas africanas” (Olinto, 1988, p. 80) em que morou no passado, compra no mercado de roupas um adirê, tecido de índigo azul, típico da região, e enrola-se nele, assim, encobrendo o estampado das roupas brasileiras que vestia. Depois dessa visita, Catarina passa uma semana em silêncio.

Assim chegamos ao segundo e definitivo reencontro de Catarina com ela mesma, o que ocorre em Lagos, próximo do fim da sua vida, quando não quer mais ser chamada por esse nome que lhe deram no Brasil, mas sim pelo seu nome original. Para anunciar a sua decisão reúne os familiares no quarto: “Catarina mandou que se sentassem no chão, perto da esteira, falou no seu iorubá calmo, em tom de quem pede: – Não quero que me chamem de Catarina mais. Meu nome é outro. Quero que todos me chamem pelo meu nome” (Olinto, 1988, p. 88). Ao dizer que seu nome é Ainá, Epifânia estranha o anúncio: “– Como, mamãe?”, ao que ela responde: “– Ainá. Sempre me chamei Ainá. No Brasil é que trocaram meu nome, fiquei sendo Catarina, mas tenho nome: meu nome é Ainá” (Olinto, 1988, p. 88).

Essa é outra arbitrariedade ocorrida no período da escravidão no Brasil, no sentido de apagamento, suprimindo a identidade e rebatizando os escravizados com nomes em português. Ciente da superação a mais essa violência, ela diz à neta: “Devia ser proibido trocar os nomes das pessoas. Meu nome é Ainá” (Olinto, 1988, p. 88), pois para a personagem mais velha o “nome é coisa sagrada” (Olinto, 1988, p. 88). Já quanto ao sobrenome ocorrido em outro contexto, quando liberta, a personagem “adota” o nome “Santos”, como observamos na reflexão de Novais,

ao ser questionada sobre como se chamava, ela explica de onde vem o sobrenome “Santos” que ela, a filha e os netos usavam como identificação. Esclarece, dizendo o seguinte: “— De meu dono, Joaquim dos Santos, chamado Tio Inhaim. Quando fiquei livre, peguei o nome dele e dei para minha filha e meus netos” (OLINTO, 2007a, p. 78). O sobrenome português, antes marca da posse de outrem sobre a escravizada e da objetificação a que fora submetida, era agora uma espécie de patrimônio que Catarina, por decisão sua, havia adotado. (Novais, 2021, p. 133)

Ao final de sua trajetória, além de retomar o seu nome original, a personagem mantém a memória do seu passado antes da diáspora, em que os mercados se fazem presente,

as imagens que mais voltavam eram de antigamente, quanto mais antigas, mais claras, [...] a de casas de madeira, bonitas e alegres, e de mercados coloridos, de mulheres tomando banho no rio, as crianças por ali mesmo, tudo para sempre tranquilo [...]. (Olinto, 1988, p. 40 e 41)

E embora não tivesse reencontrado sua antiga família em Abeokutá, restando uma decepção com o retorno após a vivência e as referências recebidas do outro lado do Atlântico, Ainá deixa um legado, pois é a partir da comercialização de obis e orobôs sobre caixotes que ela e Epifânia conseguem manter Mariana no colégio, fator coincidente com a quitandeira Nga Palassa, do conto angolano de Jofre Rocha, para com o seu neto Rui Filomeno. A menina, ainda no Brasil, “aprendera aspectos da cultura da terra da avó que em Lagos foram ampliados e somados às experiências vividas formadoras de identidade” (Albuquerque; Silva, 2014, p. 790), tornando-se, mais tarde, após a morte da ancestral, “a chefe da família”, e a partir da construção de um poço passa a vender água, daí o título do romance, “A casa da água”, uma referência ao bem-sucedido negócio de Mariana, que faz questão da ordem das palavras pintadas na tabuleta que encomenda, contendo “três palavras: água em iorubá, água em português e água em inglês” (Olinto, 1988, p. 128):

água

water.

Nas experiências das mulheres negras, “a identidade não é o objetivo, e sim o ponto de partida do processo de autodefinição” (Collins, 2019, p. 205). A identidade de Ainá – até então chamada de Catarina – é finalmente readquirida, e ainda se estende como herança e permanência ao nome da bisneta, uma vez que, depois de alguns anos de sua morte, a neta Mariana dá à filha o nome original da avó, Ainá. A seguir verificaremos como, no percurso das viagens realizadas, Ainá/Catarina readquire a sua integridade.

3.3.1. As viagens, as embarcações, o mar e a integridade readquirida

*Eu sou um corpo, um ser, um corpo só
Tem cor, tem corte e a história do meu lugar
Eu sou a minha própria embarcação, sou minha própria sorte
 (“Um corpo no mundo”, Luedji Luna)*

Presentes e representados no romance de Antonio Olinto, a viagem, o navio e o mar formam uma tríade que nos leva a refletir sobre a diáspora, visto que “a contaminação líquida do mar envolveu tanto mistura quanto movimento” (Gilroy, 2012, p. 15), não por acaso, o navio constitui-se para Gilroy como o “primeiro dos cronótopos” para se repensar a relação entre a pré-história e a modernidade. Essa tríade reflete, portanto, o microcultural, em que as embarcações são meios móveis “que representavam os espaços de mudança entre os lugares fixos que eles conectavam” e que “precisam ser pensados como unidades culturais e políticas em lugar de incorporações abstratas do comércio triangular” (Gilroy, 2012, p. 60), bem como a micropolítica “semilembada do tráfico de escravos e sua relação tanto com a industrialização quanto com a modernização” (Gilroy, 2012, p. 61).

Não devemos esquecer esse passado histórico de violências, no plural, e de conflitos internos e externos, em decorrência do contato entre diferentes culturas:

Os navios negreiros transportavam através do Atlântico durante mais de trezentos e cinquenta anos não apenas o contingente de cativos destinados ao trabalho de mineração, dos canaviais, das plantações de fumo localizadas no Novo Mundo como também a sua personalidade, a sua maneira de ser e de se comportar, as suas crenças. As convicções religiosas dos escravos eram, entretanto, colocadas a duras provas quando de sua chegada ao Novo Mundo, onde eram batizados obrigatoriamente para salvação de sua alma, e deviam

curvar-se às doutrinas religiosas de seus mestres. (Verger *apud* Barboza; Alencar, 1985, p. 178)

Podemos acrescentar a essas violências as terríveis condições em que esses escravizados eram transportados, fossem mulheres, homens ou crianças, como cargas humanas, objetificados como mercadorias “separados por sexo e por idade”, para evitar problemas na navegação quanto a possíveis revoltas e com relação à distribuição do peso (Rambelli, 2006, p. 101).

Segundo Rambelli (2006), a referência iconográfica deixada pelo viajante Rugendas, “Negros no porão”, de 1835 (Figura 18), acabou por cristalizar a imagem interna dos navios, com o fim de traficar escravizados, como se não houvesse diferença entre eles. Dessa forma, no imaginário coletivo, a pluralidade das embarcações é resumida em uma imagem que passa a ser conhecida como “negreiros” ou “tumbeiros”. Como bem lembra o arqueólogo, o “documento textual [e, aqui acrescentamos, visual] deve ser considerado como um discurso e não como a verdade” (Rambelli, 2006, p. 99).

Figura 18 — Negros no porão, Rugendas.



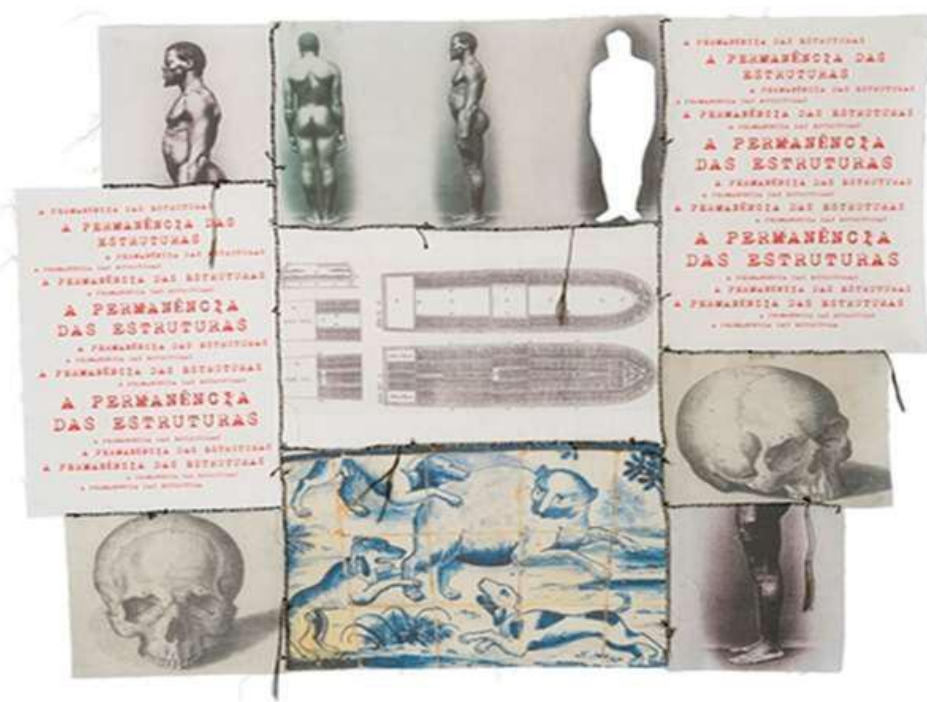
Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

Por conseguinte, se a gravura de Johan Moritz Rugendas, de certa forma, ao se pensar numa visão técnica e relevante para a Arqueologia náutica, acaba por homogeneizar as embarcações do período, o que para Rambelli e Rodrigues “faz do navio negreiro um objeto sem história, posto que a maneira de vê-lo é quase atemporal” (Rodrigues *apud* Rambelli, 2006,

p. 100), por outra feita, ao se voltar para o interior desses navios, Rugendas revela a desumanidade a que essas pessoas eram submetidas, ao retratar, como verificamos na gravura, o confinamento de diversos escravizados em um local apertado em que as pessoas permanecem praticamente amontoadas. Junto a isso, por meio do discurso que elabora por meio da imagem, expõe “um mercado voraz de mão-de-obra escrava” voltado para “o maior lucro”, conquistado com “a quantidade máxima de indivíduos transportados em uma única viagem, mesmo que isso acarretasse um número considerável de baixas” (Rambelli, 2006, p. 101) pelas condições de insalubridade e pela longa duração da viagem, que geravam doenças e mortes, como nos referimos anteriormente.

Enquanto, por meio de um enfoque contemporâneo, a gravura “A permanência das estruturas” (2017), da artista plástica Rosana Paulino (Figura 19), em nossa leitura, revela a “brutalidade da história da raciologia” do passado, “com seus efeitos excludentes” (Gilroy, 2012, p. 15):

Figura 19 – *A permanência das estruturas*, Rosana Paulino.



Fonte: www.rosanapaulino.com.br

Verificamos na arte acima, por meio das técnicas de impressão digital sobre tecido, recorte e costura, uma alternância de imagens: no alto, um escravizado nu, de perfil e de costas, imagem comum no período do Iluminismo que pretendia justificar pela ciência a desumanidade

da escravidão. Em outro recorte, a figura esvaziada, apenas com o contorno do escravizado, parece denunciar a ausência de humanidade tão intensificada por diversas áreas no período das colonizações e criada pelo “pensamento ocidental” no qual “o negro é representado como o protótipo de uma figura pré-humana incapaz de escapar de sua animalidade” (Mbembe, 2021, p. 41).

Ao centro da gravura, a imagem do interior de um navio negreiro revela os minúsculos espaços destinados aos confinados, e ao redor crânios, cães e panfletos nos quais estão inscritas a frase, em vermelho, que dá nome à obra: “A permanência das estruturas”. As estruturas hodiernas procuram manter as fissuras de segregação, como aponta Mbembe sobre “um Estado que, apesar de celebrar a liberdade e a democracia, nem por isso deixa se preservar em seus fundamentos como um Estado escravagista” (Mbembe, 2021, p. 63). A artista Rosana Paulino costura em sua obra os fragmentos de uma história delegada ao apagamento, em que nem mesmo os vestígios foram preservados (Mbembe, 2021, p. 63). Podemos inferir na retomada dessas fissuras uma reabertura “para os descendentes de escravos a possibilidade de voltarem a ser agentes da história propriamente dita” (Mbembe, 2021, p. 63 e 64). Apreendemos que a “permanência das estruturas” de Paulino denuncia a objetificação dos corpos escravizados e as suas consequências futuras, de preconceito e de violência pela introjeção de estereótipos.

Os navios podem simbolizar o movimento entre os territórios e, conseqüentemente, a circulação de bens culturais, de ideias e de heranças que se entrecruzam e geram novas realidades. O romance *A casa da água*, de Antonio Olinto (1988), apresenta esse referencial de histórias transatlânticas, uma vez que, como apresentamos anteriormente, o tema central das duas primeiras partes do livro centra-se na viagem idealizada pela personagem Catarina, que tem como desejo voltar para Abeokutá, na Nigéria, após ter vivido mais de cinquenta anos no Brasil.

A primeira parte do romance, intitulada “A viagem”, apresenta como presente da narrativa os períodos de 1898-1900, porém, as lembranças da quitandeira Catarina remetem ao passado, alternando entre quando ainda era livre, em Abeokutá, quando foi enganada pelo tio e vendida para ser escravizada, e quando tem início suas experiências no país desconhecido, como vimos anteriormente. A presença da água e de outras embarcações se mostra recorrente em suas reminiscências e no seu percurso. A narrativa tem início com uma enchente do rio Piau, depois, ao partir com a família de Minas Gerais, eles percorrem alguns trajetos por água, como a saída do Rio de Janeiro para a Bahia, de onde embarcariam, atravessando o oceano Atlântico, com destino a Lagos, assim como o rio Ogum, que navegam para chegar a Abeokutá.

O primeiro trajeto por água ocorre entre Rio de Janeiro e Salvador, e devido às poucas economias a família parte em um vaporzinho, o que torna a viagem de cinco dias bastante cansativa. Durante o percurso, no balanço das ondas, Catarina confunde seus pensamentos, talvez pela presença constante do “mar, peixe, sal e sol” (Olinto, 1988, p. 26) e pelo movimento da embarcação, em que o tempo e o espaço se sobrepõem em diferentes períodos e lugares, e as suas memórias ressurgiam, em um novo fluxo de consciência. Consideramos essa passagem do texto como um dos momentos mais intensos do percurso de Catarina, sendo elaborado em um parágrafo mais extenso, mas pela necessidade da análise, acabamos repartindo-o em pequenos trechos no decorrer dos subitens desse capítulo. Se lido de um fôlego só, emociona, revolta, causando uma diversidade de sentimentos no leitor, inclusive pelas memórias revelarem diversas formas de violência. A primeira, do terrível dia em que se viu só, sem saber do seu destino, quando escravizada e sofrendo estupro ainda na embarcação:

Mar, peixe, sal e sol, o tempo todo. *A velha Catarina escolheu um lugar dentro do navio fez nele um acolchoado de pano, encostou-se e passou a viagem toda ali, o corpo subia e descia, subindo e descendo o corpo de antigamente voltava, um fluxo mensal sujara de sangue o chão de madeira, o homem que tomava conta dos escravos viera ver o que havia, mudara-a de convés, à noite rolara-a pelo chão deixara-a nua, mar peixe, sal e sol, Abeokutá não lhe saíra da cabeça durante a travessia, no começo nem quisera saber para onde a levavam, se a usavam que usassem, talvez fosse só para isso que o tia a havia vendido [...].* (Olinto, 1988, p. 26, grifos nossos)

Nos grifos do excerto acima, a imagem que remete aos seus 18 anos é criada no texto pelo “corpo de antigamente que voltava” e pelo fluxo menstrual. A seguir, vem a imagem da violência que ela sofre, pensando que foi vendida para a exploração sexual, sem ter ideia do tráfico de escravizados. É um acúmulo de infortúnios e de brutalidades, que são rememorados pela “velha Catarina”, no movimento do barco na atual viagem.

A seguir, a outra imagem de violência, do dia em que foi enganada e arrastada pelo tio até a embarcação, mistura-se com o que seria a sensação do dia do seu nascimento, ambas as imagens demonstram resistência, reação e medo diante do desconhecido:

[...] pensou que fosse nascer outra vez, a cintura se espremia por entre o sexo da mãe tentando sair, mas a cabeça não passava e ela experimentava um medo que não queria perder quando o tio a pegava pelas pernas e puxava-a. Um calor lhe subia pela cabeça e o aperto aumentava, não sairia, jamais sairia, de repente soltava-se e o tio continuava a arrastá-la, o chão subia e descia, o

cheiro de mar entrava em tudo, à noite o lampião só iluminava um canto, a língua tinha gosto de sal. (Olinto, 1988, p. 26)

Trata-se de imagens quase cinematográficas, em que visualizamos, pelos detalhes da narração, o tio a arrastando e ela tentando resistir, ao mesmo tempo que essa mesma imagem se mistura com a do seu nascimento, na luta, inicial, para sair do útero, seguida do medo de não querer jamais sair daquele lugar de segurança. A jovem sente o movimento do seu corpo que sobe e desce, assim como o chão, muito provavelmente pelo movimento do barco, mas que entra em seu pesadelo e reaviva a memória de quando é arrastada pelas pernas até a embarcação. E ao final do excerto, as lembranças e a ambientação são elaboradas por meio dos sentidos do olfato, da visão e do paladar: o cheiro do mar que predomina no ambiente, a penumbra de uma fraca luminosidade e o gosto do sal na língua.

A imagem que remonta ao nascimento nos leva a pensar sobre a jovem que, retirada à força de seu continente, pelo próprio tio, rebatizada e forçada a tantas coisas, inclusive para comunicar-se, renasce do outro lado do Atlântico. Como em uma passagem da composição de Capinan, “Yayá Massemba”, em parceria com Roberto Mendes, ao narrar a longa travessia de um escravizado em que nos versos, “quem me pariu foi o ventre de um navio/quem me ouviu foi o vento no vazio/ do ventre escuro de um porão”, vislumbramos o nascimento de um novo homem gerado dentro do “ventre do navio”⁵³ até desembarcar em terras desconhecidas.

Na continuidade do mesmo parágrafo, outra imagem de violência é relembrada por Catarina, agora sobre um escravizado do mesmo navio, tendo ficado marcado em sua memória auditiva o estalar do chicote no ar: “Um dia viu o homem chicotear um rapaz alto e magro, de gestos ligeiros e rápidos, o som batia no ar e ficava soando, longamente, junto com o barulho que vinha de fora e o balanço das coisas” (Olinto, 1988, p. 26).

Na mesma sequência, a mistura temporal e espacial se faz acentuada pela ordenação das palavras que remetem ao ritmo do movimento da embarcação, como podemos verificar: “Catarina voltava e não voltava, estava aqui e estava no outro navio, a diferença do tempo se desfazia” (Olinto, 1988, p. 26 e 27). E nessa liquefação do tempo, a sua última lembrança é de quando ainda era livre, em seu delírio “de repente ela viu que ainda não tomara o navio e estava em Abeokutá, debaixo de uma árvore enorme, perto das pedreiras, uma caverna se abria além, já se escondera muitas vezes lá, os tambores chamavam, alguém morrera e a festa começava”

⁵³ É possível ter acesso ao nosso artigo “O batuque das ondas nas noites mais longas” – a narrativa de uma extensa travessia em “Yáyá massemba” (página 73-100), sobre essa canção, em uma análise comparada com *A casa da água*, no link: https://letras.ufes.br/sites/letras.ufes.br/files/field/anexo/literatura_e_cancao_-_ppgl-ufes.pdf.

(Olinto, 1988, p. 27). Seria essa uma alusão simbólica a sua própria morte? Verificamos nas palavras do narrador onisciente tratar-se de um constante morrer e renascer da personagem:

Percebo-a encostada em seu acolchoado, indago de seu reencontro e vejo no movimento de recomposição que ela é novamente obrigada a fazer uma espécie de saída, como se ao adaptar-se ao Piau tivesse nascido uma pessoa que vinha morrer agora, na viagem à Bahia, ou agora estivesse nascendo outra, que não era a de Abeokutá nem a do Piau, mas que talvez continuasse a manter uma ligação de memória com a morta de antigamente e a morta de agora. (Olinto, 1988, p. 27)

Catarina precisou se reorganizar até alcançar uma integridade readquirida:

Reconstruíra, no Piau, seu jeito de ser gente, reaprendera passos, caminhadas, olhares, voz, palavras, tornara a se mostrar uma pessoa, a língua era diferente, mas isso não tinha importância, o trabalho de reorganização de si mesma pedira tempo, meses, anos até que se viu outra vez inteira e só as visitas do filho do fazendeiro é que puseram por um momento em perigo essa integridade readquirida. (Olinto, 1988, p. 27)

Ainda que precisando transpassar as violências a que as mulheres estão vulneráveis, sobretudo uma mulher escravizada, objetificada e, conseqüentemente, destituída de humanidade, a personagem consegue reaver a sua integridade ainda no Piau, e assim prossegue, entre momentos de superação e de perdas, de realização do desejo de voltar à terra onde nasceu (ou a memória do que ficou dela) e a decepção de não a encontrar, pois “tudo de que se lembrava era de uma infância alegre, de uma cidade bonita” (Olinto, 1988, p. 87). Porém, como visto anteriormente, não encontra nada disso no seu retorno à Abeokutá, assim, permanecendo e trabalhando em Lagos com a sua família.

No passado da escravidão, quase tudo foi tirado de Catarina, o seu colar de contas, a dança, o inhame, as pessoas e a sua língua materna. Até mesmo o seu nome. Mas não conseguiram extrair a memória, como exemplifica outro excerto do romance: “Muitas vezes o pensamento da mulher funcionava só com imagens, a do rio fazendo curvas a cada instante, a do verde da lagoa em Lagos, a do mar subindo e descendo na travessia, a chuva no Rio de Janeiro [...]” (Olinto, 1988, p. 40). No entanto, perdura nessa memória uma essencialidade de que a identidade cultural “seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através

do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior” (Hall, 2003, p. 28).

Daí a decepção e o não reconhecimento da personagem com o que encontra, com dificuldade em conciliar as “identidades múltiplas” que adquiriu com a experiência da diáspora, pois, como vimos, Catarina retoma a vestimenta dos panos em índigo e volta a se comunicar somente em iorubá, mesmo ao ter-se deparado com uma Abeokutá a qual não se sentia mais pertencente, necessitando passar uma semana em silêncio, quem sabe para melhor compreender as suas “reliquias secularizadas” (na expressão benjaminiana). O retorno acaba revelando como a experiência diaspórica “de alguma forma, interveio irrevogavelmente”, como “se os elos naturais e espontâneos tivessem sido interrompidos” (Hall, 2003, p. 27), assim como, confirmando não ser possível “jamais ir para casa” no sentido de “voltar à cena primária enquanto momento esquecido de nossos começos e ‘autenticidade’, pois há sempre algo no meio [*between*]” (Chambers, Iain, 1990, p. 104 *apud* Hall, 2003, p. 27). As atitudes de Catarina, após sua introspecção, direcionam para a aceitação de que “talvez seja mais uma questão de buscar estar em casa aqui, no único momento e contexto que temos...” (Chambers, Iain, 1990, p. 104 *apud* Hall, 2003, p. 28).

As perguntas que Catarina se faz, no decorrer do romance: “Mas por que é que eu fui fazer isso?”; “mas como iria saber que aquilo era despedida e quem sabe quando uma vez é a última?”, ou ainda o questionamento que é feito sobre ela, “o que ela esperava encontrar em África?”, contribuem para delinear a personagem, enquanto a reconstrução de sua dignidade, que, iniciada no Piauí, é definida pela concretização de suas vontades, ao colocar em prática o verbo “querer” desde a decisão da viagem até a revelação de seu verdadeiro nome, ao determinar só querer ser chamada, dali em diante, por Ainá. Como o próprio narrador a define no excerto a seguir, durante a viagem no navio Esperança: “Catarina respondia com poucas palavras, usava muito ‘eu quero’, o som iorubá de mó fé permanecia no ouvido da filha, que sonhava com ele, a mãe sempre fora de poucas vontades, antes anulava-se, hoje afirmava que queria isto, queira aquilo, em Lagos ia querer tal ou qual coisa” (Olinto, 1988, p. 61).

A recomposição da personagem é possível pelos ciclos de nascimento e morte, renascendo em cada novo lugar que chega e morrendo a cada despedida, como analisamos anteriormente, quanto à “ligação de memória com a morta de antigamente e a morta de agora”, durante o seu percurso

as duas mortas iriam presas às costas de Catarina, que as levaria para a reunificação impossível, para a descoberta da jovem que fora vendida em

Lagos e precisava reconstruir-se, restaurar-se, sentindo que os mortos são leves e pesados, garantem uma continuidade e asseguram o medo, oferecem a unidade e o rompimento. (Olinto, 1988, p. 27)

Como procuramos apresentar por meio de excertos do romance e pelo enfoque aqui abordado, os percursos transatlânticos revelam,

[...] A história do Atlântico negro, constantemente ziguezagueado pelos movimentos de povos negros – não só como mercadorias, mas engajados em várias lutas de emancipação, autoconsciência e cidadania –, propicia um meio para reexaminar os problemas de nacionalidades, posicionamento, identidade e memória histórica. (Gilroy, 2012, p. 59)

Na trama ficcional há uma confluência entre o tempo e o espaço, tanto na tríade viagem, navio e mar como no destaque aos mercados, locais que propiciam um retorno às suas origens africanas, mesmo ainda se encontrando em território brasileiro, por meio do cheiro, das comidas, das festividades aos orixás e ao ter contato com outros africanos, permitindo a comunicação em sua língua materna, ao mesmo tempo que proporcionam a subsistência da família e a realização concreta do seu desejo na viagem de retorno à Nigéria, por meio dos recursos economizados.

3.4. “Gestos largos ou miúdos de resistência” das personagens do cotidiano urbano

Como desenvolvemos no decorrer do capítulo, Bertoleza constitui-se em personagem central, tanto na forma quanto no conteúdo, do romance *O cortiço*. Catarina, por sua vez, em *A casa da água*, é quem conduz a viagem de sua família para o continente africano, conseguindo, assim, retornar às suas origens e, ao mesmo tempo, deixar a sua herança/legado familiar em Lagos.

Por meio da análise literária, sobre a trajetória das quitandeiras Bertoleza e Catarina, fez-se possível perceber, em certa medida, as experiências acumuladas por mulheres que, como tantas outras escravizadas, apesar das diversas formas de violência sofridas – estupros, humilhações e traições –, diretamente relacionadas a opressões interseccionais sexistas, racistas e de heranças coloniais,

Transmitiram para suas descendentes do sexo feminino, nominalmente livres, um legado de trabalho duro, perseverança e autossuficiência, um legado de tenacidade, resistência e insistência na igualdade sexual – em resumo, um

legado que explicita os parâmetros para uma nova condição de mulher. (Davis, 2016, p. 41)

Se essas mulheres vivenciaram a difícil experiência do universo colonial, em que os corpos negros femininos eram reduzidos ao trabalho ou ao prazer, o que percebemos em comum entre as quitandeiras aqui representadas são a autossuficiência e a independência econômica, como lembra Patricia Hill Collins, “seja por escolha seja por força das circunstâncias” (2019, p. 209). Ainda que, para escaparem do lugar natural que lhes foi imposto socialmente por essas opressões interseccionais, tivessem de resistir expondo a própria vida, como Bertoleza, ou, procurando readquirir a dignidade, como Ainá/Catarina.

O título deste item foi inspirado por uma citação de Sueli Carneiro, retirada do Prefácio para o livro *Mulheres Negras do Brasil*, de Schumacher e Brazil, 2007, no qual a filósofa e ativista adverte que diante da violência da escravidão, comumente romantizada, devemos “evitar a vitimização, e *resgatar os gestos largos ou miúdos de resistência* que restauram a humanidade de seres humanos transformados primeiro em objetos de exploração e depois em seres humanos discriminados ou descartáveis” (Carneiro, 2007, p. 7, grifo nosso), conforme procuramos elucidar sobre os gestos das personagens Bertoleza e Catarina, mulheres negras, que diante da opressão e da discriminação, seja nas narrativas ficcionais ou nas pouco conhecidas personagens históricas e do cotidiano, “resistem, combatem, superam a negação peremptória de sua plena humanidade que a raça e o sexo lhes impõem como um atavismo até o presente” (Carneiro, 2007, p. 7).

Em nossa análise deslizamos de eventos históricos para a narrativa ficcional e vice-versa, considerando “o fato de o historiador, como o geógrafo e o antropólogo, a exemplo do escritor de ficção, assumir modos de narrar que são esteticamente construídos” (Fonseca, 2015, p. 247). Destarte, voltamo-nos para o passado de herança colonial brasileiro sob a perspectiva de que,

O passado só pode ser retornado a partir do que se narra sobre ele. E, nesse sentido, narrar o passado significa partir de percepções e interpretação produzidas por uma subjetividade localizada no tempo presente. Essa percepção de que narrar é interpretar o passado a partir de um ponto de vista selecionado/escolhido por um sujeito que se pode confundir com uma pessoa ou apenas ser pensado como quem, no espaço da fantasia, cria novos eus, máscaras, personas de si mesmo por mais complexas que se possam mostrar. (Fonseca, 2015, p. 247)

Portanto, seja na narrativa historiográfica seja na narrativa literária, é preciso resgatarmos e valorizarmos o papel das mulheres negras na formação da sociedade brasileira. Para além de estereótipos reducionistas, preenchidos pelo racismo e pelo machismo, novas imagens devem ser difundidas para que novos imaginários sejam reproduzidos e multiplicados.

3.5. Na continuidade do tempo: À procura da valorização sem cair nas armadilhas da tipificação – o musical *Bertoleza*

As leis que te matam, quem escreveu?

- *E a Bertoleza?*
(Gargarejo Cia. Teatral)

E a palavra amor cadê?
(Luedji Luna)

Neste último subitem⁵⁴, ao dar continuidade à representação ficcional das personagens quitandeiras, estendemos nossa análise comparativa para o musical *Bertoleza* (2019), releitura contemporânea do romance *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, realizada pelo grupo Gargarejo Cia. Teatral, com enfoque em sua dramaturgia – a qual temos acesso, por ter sido gentilmente disponibilizada pelo grupo –, como também quanto ao cenário, ao figurino e à performance da encenação.

Na adaptação teatral, não só o título evidencia a centralidade da quitandeira, bem como o foco narrativo parte de Bertoleza, em que a personagem toma a vez e a voz ao (re)contar a história do romance, agora do seu ponto de vista: de uma mulher negra, escrava de ganho, ocupando o seu lugar como protagonista, tantas vezes ocultado e/ou reforçado por estereótipos. Dessa forma, destacamos, em nossa análise, o protagonismo feminino negro do musical, desde a personagem central, passando pela equipe de atrizes e dramaturgista – colaboradora estética-crítica no processo de criação cênica – até a cenógrafa e figurinista. Vale referir o quanto essa releitura dramaturgica corrobora com a nossa análise literária, nas quais, a quitandeira Bertoleza desempenha um papel fulcral para a narrativa naturalista, como desenvolvemos anteriormente, desde a própria estrutura do romance.

O protagonismo feminino negro do musical pode ser observado a partir da relevante participação da escritora Le Tícia Conde, responsável pelo dramaturgismo e pela linguagem poética da peça, no texto final, em parceria com o diretor e dramaturgo Anderson Claudir,

⁵⁴ Este subitem tem como base a Comunicação, com o mesmo título, apresentada no XVIII Congresso Internacional ABRALIC, UFBA, Salvador, Bahia, Julho de 2023.

passando pelas atrizes, – vozes femininas que corporificam o coro e as personagens Bertoleza e Zulmira⁵⁵ –, até as diversas personalidades femininas negras, evocadas no decorrer da trama, tais como Maria Firmina dos Reis, Tereza de Bengela e Marielle Franco, entre outras, assim como, as Yabás, Orixás femininas, aspecto condizente com a releitura teatral e com a pesquisa estética da Companhia que, desde 2014, “é um coletivo de artistas periféricos, interessados em produzir arte popular, focado em uma perspectiva étnico-racial que reflete sobre colonização *versus* identidade, articulando a vivência periférica na cena como protagonista” (Mate *et al.*, 2020, p. 306).

A peça é centrada em quatro personagens do romance, conforme a descrição indicada na dramaturgia: “*Bertoleza* – escrava de ganho e quitandeira, seu maior sonho era ser forra; *João Romão* – emigrante português, veio para o Brasil muito cedo, é mesquinho e ganancioso; *Zulmira* – menina branca, mora ao lado do cortiço de São Romão, e *Botelho* – velho amigo de Miranda, vizinho de João Romão, vive de favor e de pequenas falcatruas” (Claudir; Conde, 2019, p. 1). A montagem também conta com um coro feminino e músicos da banda Exu.

O musical tem início com um prólogo que consiste na música de abertura, de acordo com os excertos a seguir:

PRÓLOGO:

(*Blackout*. A luz vai subindo em resistência sobre o rosto da LUANA que se encontra no centro do palco)

MÚSICA DE ABERTURA: PRÓLOGO (TOM: Dm)

LUANA:

ENTRA: tamborim

E a Bertoleza?

Esse é o meu cantar

Meu jeito de gritar

Eu vim empretecer

⁵⁵ Ficha técnica da montagem de fev. de 2020 no Sesc Belenzinho, São Paulo: *Dramaturgismo e poesia*: Le Tícia Conde; *Texto final*: Anderson Claudir e Le Tícia Conde; *Elenco*: Lu Campos, Eduardo Silva, Ananza Macedo, Cainã Naira, Palomaris, Taciana Bastos, Bruno Silvério, David Santoza, Edson Teles, Gabriel Gameiro, Matheus França e Welton Santos; *Coreógrafo*: Emílio Rogê; *Preparação Vocal e Assistência de direção musical*: Juliana Manczyk; *Coordenadora de Produção*: Cláudia Miranda; *Produção Executiva*: Andréia Manczyk; *Assistente de Produção*: Marina Pinho; *Cenografia e Figurino*: Daniela Oliveira; *Assistente de cenário e figurino*: Gabriela Moreira; *Iluminação*: Andressa Pacheco; *Assistente de Iluminação*: Stella Pollitti; *Vídeo*: Aline Almeida; *Assessoria de imprensa*: Bruno Motta Mello e Verônica Domingues – Agência Fática; *Técnico de Palco*: Maria Clara Venna e Leonardo Barbosa (In. <<https://palcoteatrocinema.com.br/2020/01/20/bertoleza-no-sesc-belenzinho/>>).

Não quero esclarecer
Vim ocupar meu lugar

(CORO)

Eis nosso cantar
Não basta só gritar
Iremos empretecer
Não mais esclarecer
Nossa voz a ecoar
Contar nossa própria história
Entender qual foi a trajetória
Do ventre que nos pariu
Da semente, da força e do pávio [...].
(Claudir; Conde, 2019, p. 2)

A música de abertura inicia pela pergunta, presente no romance de Azevedo por três vezes, como analisamos anteriormente, “E a Bertoleza?”. Em seguida, as vozes femininas afirmam ao que vieram: “empretecer, não mais esclarecer”, por meio do cantar, que é a sua maneira de reivindicar, “contar nossa própria história” e traçando um paralelo com a personagem Catarina, de Antonio Olinto, de acordo com a análise anteriormente desenvolvida, “entender qual foi a trajetória, do ventre que nos pariu, da semente, da força e do pávio”. Esses três elementos simbolizam metaforicamente o que abriga esse ventre, princípio de tudo: a *semente* da qual as vidas são naturalmente geradas, a *força* que, sobretudo, as mulheres negras precisam adquirir em suas trajetórias presentes, passadas ou futuras, e o *pávio*, que permite a luz da chama.

A canção inicial é entrecortada com falas que reafirmam o lugar feminino na sociedade e as origens ancestrais, de acordo com os excertos: “Lugar de mulher, mulher que tem em suas veias um rio que corre. Esse rio é Iorubá Axé, sangue das ancestrais, imbés e atabaques. É força que deu luz ao mundo. África é mãe de todos, é o ventre onde tudo se principia” (Claudir; Conde, 2019, p. 2). Na sequência, pedem licença aos Orixás: “Oxalá, o criador. E a Oxóssi, arqueiro de uma flecha só e protetor das artes” (Claudir; Conde, 2019, p. 3). A seguir, dirigem-se às mulheres negras: “– Que minhas irmãs não se esqueçam: *Nossa raiz é semente negra de força matriz. Nossa voz estilhaça as máscaras do silêncio e ateia fogo nas palavras para que nosso corpo ganhe luz*” (Claudir; Conde, 2019, p. 3, grifo nosso). As frases destacadas do excerto acima revelam, por meio de uma linguagem poética, voltada para o *como* dizer, uma conscientização crítica, e ao mesmo tempo um cuidado estético, que o texto do romance ganha com a adaptação dramatúrgica, sobretudo, quanto ao reconhecimento e à valorização das mulheres negras ao se posicionarem mediante aos constantes apagamentos e/ou depreciações, tornando-se, assim, agentes ao tomarem a palavra.

Ao nosso ver, na frase “*Nossa voz estilhaça as máscaras do silêncio*”, é reverberada a imagem da “máscara do silenciamento” (Kilomba, 2010), referente às mordaças físicas e subjetivas impostas às mulheres negras, desde o período da escravidão, em diversas partes do mundo imperialista ocidental. A exemplo da forte imagem de Anastácia, como ficou conhecida a mulher escravizada que portava sobre a boca um objeto de metal preso ao pescoço por uma pesada corrente de ferro, tendo sido retratada pelo viajante Jacques Arago, no século XIX, em sua passagem pelo Brasil. Sem registros históricos oficiais, há variadas versões sobre a origem de Anastácia e sobre o motivo do castigo imposto, no entanto, há dois pontos em comum: a crença em seus poderes de cura, e, para além da referência religiosa, tornou-se, desde o final da década de 1960, um símbolo de denúncia sobre a brutalidade da escravidão e de resistência contra o racismo. Dessa forma, segundo a reflexão de Grada Kilomba (2010), a máscara avulta como representante do colonialismo brutal em sua totalidade, com a intenção de calar o/a Outro/a.

Paralelamente na passagem, “*ateia fogo nas palavras para que nosso corpo ganhe luz*”, identificamos o agenciamento das mulheres negras, na atualidade, ao colocarem fogo nas palavras daqueles que pretenderam falar por elas, e por meio da luz dessas chamas revelar a sua imagem, não mais como o/a Outro/a, mas sim, como afirmação de si, incentivadas por vozes e ações *que vêm de longe*, como verificamos na frase inicial do excerto: “*Nossa raiz é semente negra de força matriz*”. Assim, é possível recontar a trajetória de Bertoleza pelo viés contemporâneo em que as mulheres negras encontram força e referência nas ancestrais – “força matriz” –, citadas ao longo da peça, e sobre as quais perguntam quem foram, tais como, a ex-escravizada, quitandeira e benfeitora Luciana Lealdina de Araújo (1870-1930); a atriz, Ruth de Souza (1921-2019), uma das damas da dramaturgia brasileira e pioneira na televisão, teatro e cinema; e a filósofa, antropóloga e militante do movimento negro Lélia Gonzalez (1935-1994), referencial teórico para a presente pesquisa. Sendo assim, podemos afirmar que o texto do prólogo homenageia, ao mesmo tempo que denuncia as violências contra “Muitas que vieram antes de nós. Que sofreram por ousar lutar e por buscar ressoar a voz do nosso povo” (Claudir; Conde, 2019, p. 3). Desse modo, são evocadas mulheres negras que contribuíram para com a construção do Brasil, em diversas frentes e que permanecem, *na continuidade do tempo*, como força motriz:

LUANA: Dandara, a guerreira, vive em nós

ANANZA: Maria Firmina dos Reis, a primeira escritora brasileira, vive em nós

CAINÃ: Antonieta de Barros, professora e deputada federal, vive em nós

TACIANA: Carolina de Jesus, a grande poetisa, vive em nós
PALOMARIS: Marielle Franco, sempre presente, vive em nós.
(Claudir; Conde, 2019, p. 3)

Figura 20 – Musical *Bertoleza*. Personagens femininas em destaque, banda Exu ao fundo.



Crédito imagem: @tb_filmes.

O musical utiliza o distanciamento brechtiniano, no nosso entender, levando à conscientização crítica, tanto em seu texto quanto na encenação, ao contar com um coro épico conjuntamente com a escolha cênica em que cada atriz apresenta-se ao entrar no palco, como exemplificado a seguir, “LUANA: Eu sou Luana Campos e hoje farei a Bertoleza, personagem ficcional do livro *O cortiço*” (Claudir; Conde, 2019, p. 4) e “Meu nome é Taciana Bastos e interpretarei Zulmira, filha branca de Miranda” (Claudir; Conde, 2019, p. 9). De acordo com a concepção do próprio grupo, a elaboração do seu processo criativo tem como base os referenciais do Teatro do Oprimido, idealizado por Augusto Boal, e o teatro dialético brechtiniano, pois,

Acreditando na composição coletiva, o texto funciona como disparador para o ator criador, que, com a direção, investiga a forma confrontando-a com a palavra. A palavra, então, surge como instrumento de atrito à realidade social e às experiências interpessoais dos intérpretes. É fundamental para a Companhia que o ficcionalizar sirva estritamente para confrontar a sociedade atual. (Mate *et al.*, 2020, p. 307)

Podemos verificar na elaboração e na opção estética do cenário essa mesma concepção crítica de distanciamento, uma vez que, formado por paletes sobrepostos e deslocados (figura 21) no decorrer da peça, propicia movimentação e simplicidade à encenação, sendo pensado como um espaço em construção, segundo nos foi informado pela cenógrafa e figurinista Daniela Oliveira, referindo-se às lutas sociais refletidas no trabalho cênico e no cenário, “em como é tão nosso transformar um não-lugar, como o cortiço, essa casa momentânea, em alicerce de resistência”⁵⁶. Deste modo, o cenário condiz com o enfoque atuante do grupo, conforme o teatro brechtiniano, que propõe uma quebra com “a ilusão cênica” e não permanece “neutro perante uma realidade econômica e social que se deve transformar e não descrever” (Prado, 2000, p, 97). Assim como os figurinos, “todos feitos em jeans e em roupas antigas de brechó, como símbolo de transformação, tecnologia de resistência” (figura 22). Os tecidos em questão refletem “a roupa do trabalhador moderno” e os integrantes da banda Exu, assim como as protagonistas da peça têm as silhuetas pensadas nos arquétipos dos orixás”.⁵⁷

Figura 21 – Musical *Bertoleza*. A personagem Bertoleza à frente de cena e ao fundo os paletes.

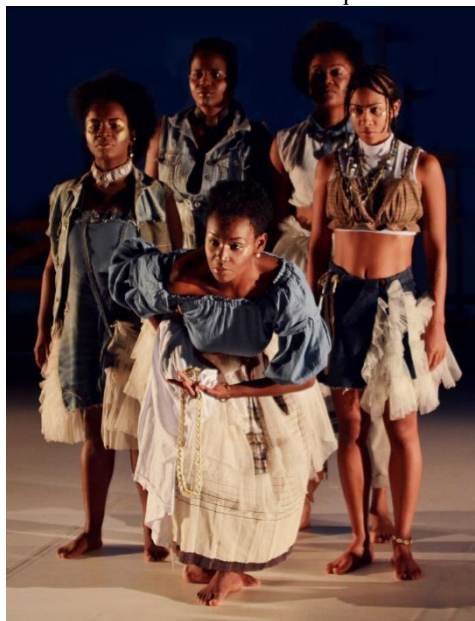


Fonte: Imagem retirada por captura de tela do *teaser* do musical *Bertoleza*.

⁵⁶ Depoimento para a nossa pesquisa em setembro de 2023.

⁵⁷ Idem.

Figura 22 – Musical *Bertoleza*. Destaque aos tecidos do figurino.



Fonte: Imagem retirada do Instagram do Grupo: @gargarejocia.

O musical apresenta a ambientação, o espaço do cortiço e seus moradores, denunciando tanto a concretização da invasão portuguesa com a instalação da corte imperial no Brasil quanto a importância de Bertoleza na construção dos cômodos populares, de acordo com as falas a seguir:

PALOMARIS: E essa história se inicia no séc. XIX.

TACIANA: Cidade: Rio de Janeiro.

CAINÃ: No começo do século, a corte foge de Portugal e se instala na cidade maravilhosa.

ANANZA: Você quer dizer invade a cidade maravilhosa, não é?!

CAINÃ: Sim. E com ela, traz o crescimento caótico e vertiginoso, típico das cidades mal planejadas.

PALOMARIS: O crescimento da população é imenso e esta era formada, em sua maioria, por negros, forros e não forros.

CAINÃ: Pra dar conta de toda essa gente é que surgem os cortiços. Local de habitação da classe pobre, representada por negros forros, trabalhadores brancos e estrangeiros imigrantes.

PALOMARIS: E a grande responsável pela construção de um desses cortiços foi Bertoleza. (Claudir; Conde, 2019, p. 5 e 6)

A contribuição de Bertoleza se impõe como decisiva para o início e para a continuidade do empreendimento do português João Romão, tanto pela questão econômica como também pelo trabalho braçal, pois, a construção do cortiço só se torna possível por meio das economias que a quitandeira confia ao português, ainda que sem o conhecimento e/ou com o consentimento dela. Como analisamos anteriormente, é Bertoleza quem ajuda a construir as três primeiras

casinhas, com material de construção que ela e João Romão roubavam à noite de outras construções dos arredores, o que, inicialmente, se desdobram, em noventa e cinco e, depois do incêndio, quase ao final do romance, “a numeração dos cômodos elevou-se a mais de quatrocentos” (Azevedo, 1978, p. 140). De acordo com a peça:

CAINÃ : Com Bertoleza trabalhando de sol a sol, o vendeiro foi conquistando todo o terreno que se estendia pelos fundos de sua bodega. Depois de um tempo veio afinal a comprar uma boa parte da bela pedreira e principiou a ganhar em grosso, tão em grosso que, dentro de um ano e meio arrematava todo o espaço entre as suas casinhas e a pedreira. Aumentou o espaço... Aumentou também o trabalho de Bertoleza. A Grande Poeta escreveu: o negro só é livre quando morre. (Claudir; Conde, 2019, p. 8)

Ao compararmos os textos da peça e do romance, percebemos que a dramaturgia mantém quase de forma integral o texto de Azevedo, porém, acrescentando a conscientização crítica da atualidade, como nas denúncias do trecho acima, finalizado com a frase de Carolina Maria de Jesus, identificada como a Grande Poeta. Ao nos voltarmos para a trama do romance, em nossa análise anteriormente desenvolvida, evidencia-se em sua narrativa uma sociedade pautada por grandes diferenças econômicas, em que, identifica-se pelo viés da contemporaneidade, o quanto os marcadores de gênero, raça e classe estratificam as camadas sociais.

Nesse contexto, vimos anteriormente como as personagens femininas negras e mestiças, segundo o romance, procuram nos relacionamentos com homens brancos uma possibilidade de ascensão. O narrador associa essa característica tanto a Bertoleza quanto a Rita Baiana, sendo esta última, descrita pelo estereótipo da “mulata” sensual e descompromissada. Assim vale referirmos sobre o tango “As laranjas da Sabina” de um quadro de teatro de revista – gênero popular que reúne teatro, música e dança –, escrito por Aluísio Azevedo com o seu irmão Artur Azevedo, sendo este último considerado um dos representantes do gênero no teatro musical brasileiro. A personagem foi inspirada na quitandeira Sabina, que vendia laranjas na esquina da Faculdade de Medicina, do Rio de Janeiro, e ao ser impedida por autoridades da época, no ano de 1889, de manter ali o seu comércio, acabou gerando uma passeata realizada pelos estudantes da faculdade em defesa de Sabina. Como podemos observar, a partir desse exemplo, os temas do teatro de revista eram inspirados por fatos do cotidiano recentes, nos quais se vinculavam modos e costumes de forma cômica (Paiva, 1991), como também exemplifica o excerto do tango dos irmãos Azevedo (Seigel; Gomes, 2002, p. 179-180), ao sintetizar em poucos versos o ocorrido:

Sou a Sabina/ Sou encontrada/ Todos os dias/ Lá na carçada/ Da academia/
De medicina/ Um senhor subdelegado/ Home muito restingueiro/ Me mandou
por dois sordado/ Retirá meu tabuleiro, ai! Sem banana macaco se arranja/ E
bem passa monarca sem canja,/ Mas estudante de medicina/ Nunca pode/
Passar sem laranja da Sabina! Os rapazes arranjaram/ Uma grande passeata/
E, deste modo mostraram/ Como o ridículo mata, ai!

Não fugindo aos estereótipos da época, o tom de comicidade da letra recai sobre o modo de falar da personagem, fora da norma padrão do português, usando variações linguísticas, como “carçada”, “home”, “sordado” e “retirá”, além disso, a atriz que representou o papel de Sabina não era uma mulher negra ou parda. Segundo Levin,

os requebros sensuais da vendedora negra de laranjas, curiosamente representada pela primeira vez na voz da soprano grega Ana Meranezzi, inauguram a aparição do tipo da mulata baiana que se consolidaria a seguir como uma das principais referências de brasilidade (Levin, 2022, p. 875).

O quadro foi um sucesso, gerando a gravação da música em 1902. Assim, os irmãos Azevedo transformam a quitandeira ou a figura da baiana em algo cômico e/ou sensualizado pelos “requebros”, por um lado, com a atriz grega, apagando a sua identidade étnica-racial e, por outro, confirmando o lugar comum dessas representações na cultura de massas, igualmente ao que analisamos em relação à “mulata” Rita Baiana em *O cortiço*.

Ao refletir sobre a formação das classes dominantes brasileiras, um dos possíveis enfoques presente na narrativa de *O cortiço*, Dalcastagné (2001) destaca a violência física e simbólica nesse processo de instauração das elites, tanto para a conquista quanto para a manutenção do poder, o que inclui a elevação do *status* social, bem representada na narrativa ficcional referente à trajetória de alguns personagens, que vale retomar de forma sintética: João Romão, um homem branco de origem portuguesa, que, induzido por Botelho, – o parasita que vive de favores na casa de Miranda, tendo sido corretor de escravizados, no passado – vê no casamento com Zulmira a possibilidade de ascensão social, além da compra de um título, comum à época. No excerto do musical *Bertoleza*, a seguir, evidencia-se a manipulação de Botelho alimentando ainda mais a ambição de João Romão, que se restringia, até então, ao acúmulo de bens materiais:

Pense bem, qual seria a melhor maneira de desfrutar tudo isso que você conquistou, se não participar da alta sociedade e usufruir de regalias somente disponíveis à elite desse país. Ouça a voz de quem já viveu muito e que sabe do que está falando. O que um homem deixa para a posteridade é o seu nome

e o título que carrega com ele, mais nada. De que vale todo esse dinheiro que você acumulou se não te traz vantagem nenhuma. Um rei é feito pela roupa que usa, não mais que isso. Se quiser, podemos fazer um acordo e eu começo a te inserir na mesa dos grandes. De general a políticos dos mais importantes, eu conheço todos. Com minha ajuda você poderia se tornar até mais do que Barão. (Claudir; Conde, 2019, p. 13)

Uma das canções da peça (p. 14 e 15), intitulada “Preta”, reflete de forma poética a solidão e a inferioridade da quitandeira no jogo de interesses em que são pautadas as relações sociais baseadas na manutenção das aparências. Nota-se na construção da letra o uso da repetição de palavras como um recurso em que a forma intensifica o conteúdo a ser dito. Ocorre a repetição da palavra “preta”, que dá título à canção, no início dos dois primeiros versos, e do verbo “pesa” igualmente duplicado no início dos versos da segunda estrofe, realçando o quão pesado é o fardo que a preta Bertoleza carrega. Assim como, sendo a solidão o tema central da canção, a rima entre a palavra “dó”, com “só”, reiterada no mesmo verso: “só pra não morrer só”:

MÚSICA: PRETA (TOM Am)

Preta, sozinha está.
Preta, que solidão.
Ter que entender...
Que nessa miséria, toda e qualquer migalha
Que eu recebo é pão.

Pesa, se contentar.
Pesa, o coração.
Chega a dar dó.
Viver em razão do outro, esquecer o próprio rosto
Só pra não morrer só...
La lala ia
Preta....(ralentando)

Notamos ainda nos versos da canção acima indícios da conscientização de Bertoleza sobre o seu lugar de exclusão, uma vez que, ela reconhece que em sua vida de miséria “toda e qualquer migalha é pão”, bem como o seu apagamento ao “viver em razão do outro, esquecer o próprio rosto” diante do seu diametralmente contrário, o homem branco português.

Como pontuamos em nossa análise, entendemos que Bertoleza adquire, quase ao final do romance, consciência de que a ideologia racial e sexista é quem conduz e naturaliza a mulher negra para a síntese de exclusão e de exploração. Seleccionamos dois excertos da peça que

exemplificam essa elucidação da quitandeira que, pelo acúmulo de dor, percebe-se descartável como um objeto usado e sem mais serventia:

ZULMIRA: Hoje quem tá acabrunhada é você, né Bertoleza? Nunca te vi cabisbaixa desse jeito...

BERTOLEZA: Ah, menina. Tem umas coisas que dói na gente, viu...

ZULMIRA: O que aconteceu?

BERTOLEZA: O de sempre... A gente vai se contentando, sabe Zulmira? Mas chega uma hora que de tanto sapo que a gente engoliu parece que entala, engasga... Dói mesmo. Tem vez que eu não me sinto nem gente, me sinto... uma coisa. (Claudir; Conde, 2019, p. 15);

BERTOLEZA: João Romão! Ele acha que eu não sei do seu casamento marcado com a Zulmira. Uma menina! E ele aquele homem feito! Um casamento desse vai é acabar com a vida da menina, coitada! E eu, depois de ter acompanhado ele há tanto tempo é essa paga que eu ganho. Quando ele me propôs que juntássemos a venda nem colchão ele tinha. Agora ele está lá no quarto novo. Todo envolto no luxo. Mobília nova, tapete aos pés da cama, despertador de níquel...E eu aqui, num vão de escada aos fundos do armazém. Quando precisou de mim não lhe ficava mal servir-se de meu corpo e construir a estalagem com meu trabalho. Acha que se casa e me atira à toa, mas quem me comeu a carne há de roer os ossos. (Claudir; Conde, 2019, p. 16)

Na intenção de obstruir essa ideologia reducionista toma corpo a proposta de valorização sem cair nas armadilhas da tipificação, que dá título ao subitem. Portanto, para seguir na contramão da “manutenção de estereótipos e estigmas em torno do negro” (Borges, 2012, p. 179), conduzimos nossa análise sobre a personagem do romance, na mesma linha de releitura do musical *Bertoleza*, em uma “perspectiva proativa” na defesa de uma “necessidade premente de instauração de outras narrativas capazes de abordar dimensões variadas sobre esse grupo racial” (Borges, 2012, p. 179).

Na peça, a personagem Bertoleza é alertada pelo coro feminino sobre o seu descarte, planejado e colocado em prática por João Romão. O coro também se volta para o público com questões sobre a conscientização feminina negra diante de relacionamentos destrutivos e fugazes,

Coro Mulheres: Bertoleza, a carta de alforria era mentira. (O tempo é dilatado através da respiração de Bertoleza, que aos poucos se dá conta de tudo o que acaba de ser falado. O coro, depois de sentir essa dilatação ocupar o espaço, diz umas para as outras) Preta, escuta!

PALOMARIS: Eu sei que é triste. Pesado. Delicado. Difícil de entender. Mas aquele homem enganou você.

ANANZA: Ele roubou tua liberdade.

CAINÃ: Ele fez do teu trabalho o sustento dele.

TACIANA: Você continua sendo escrava e não sabe.
BERTOLEZA: Ele mentiu o tempo inteiro.
(Perguntas voltadas para o público.)
TACIANA: Por que, por que a gente ainda acredita?
ANANZA: Quando dedicação se torna submissão?
CAINÃ: E por que uma história tão antiga traz à tona questões tão simples, mas ainda tão importantes?
PALOMARIS: Se nós somos teu fruto, semente Bertoleza, por que não aprendemos ainda com os erros de antes?

Na mesma sequência, o coro feminino realça a importância de resistência, de união e de observarmos e aprendermos com os sofrimentos já vivenciados. A fala do coro reflete a comunhão necessária, pois, como realçado nas iniciais maiúsculas, “Só Uma árvore” não é suficiente para dar sombra de forma abrangente. União também necessária para manter a chama acesa, no sentido de a memória não ser apagada ou da voz de mulheres negras, como Bertoleza, não ser mais silenciada:

ANANZA: É preciso ter paciência, compreender que a força da semente está em resistir à terra escura e quente.
PALOMARIS: Terra que insiste em plantar gente todo dia, seja por morrer seja pra brotar.
TACIANA: E não adianta acreditar que Só Uma árvore vai fazer sombra pra todo mundo.
CAINÃ: Pra ser floresta é preciso esperar que todas as árvores cresçam.
PALOMARIS: O fogo quando é faísca também não acredita que um dia vai ser fogueira.
ANANZA: Nem sabe o pavio que sua dor ao queimar é pra iluminar quem chega.
LUANA: Hoje, todas somos um pouco de Bertoleza, e através de nós sua chama permanece acesa.

Tal como o musical, direcionamos a nossa pesquisa para a valorização das mulheres negras, para além de estereótipos, presos a tipos (a subalterna, a mulata, o rebolado). Por outro lado, faz-se preciso ter atenção em não cair no extremo oposto, na tipificação de que a mulher negra é forte e tudo suporta, mas sim, nortear o enfoque de interpretação para o intercâmbio de experiências sociais e de representações ficcionais de representatividade.

Ainda que estejamos atentos às narrativas históricas e às experiências sociais das quitandeiras, o que nos move a refletir sobre a trajetória dessas mulheres negras trabalhadoras é a representação ficcional, ou seja, como o fazer literário – abarcando a canção, as artes plásticas e a dramaturgia – dá forma a essas personagens, por meio da subjetividade que lhe é próprio, observando e fazendo emergir “verdades escondidas sob camadas de interpretações”

(Dalcastagné, 2001, p. 485). Como podemos observar na síntese realizada nos versos da canção “E a Bertoleza?”, ao questionar João Romão sobre aquela que tudo fez por ele,

O que será?
Daquela negra que no vão da escada está?
Se agora ela
É um documento vivo das suas misérias

Aquele ponto, negro, escuro do passado
Que não se pode limpar
Que só te lembra
O balcão torpe e velho da antiga venda
O homem que eras
E hoje queres renegar...
E a Bertoleza?

LUANA:
O que fará?
Daquela negra que só soube te amar?
Se logo ela
Ao seu lado esteve mesmo nas mazelas
E o seu sonho obtuso, dia e noite, labutou
Pra conquistar.
Você não lembra?
Como antes dela era a sua venda.
Tudo que a negra
Abriu mão pra te ajudar...

Verificamos que há um intercâmbio entre o social e o artístico na composição cênica da companhia Gargarejo, como pontuamos anteriormente e de acordo com a autorreflexão a seguir: “Nossa estética então se consolida a partir da visão afrofuturista de reimaginar futuros possíveis além do que é proposto pela realidade atual, nossos elementos são contemporâneos da cultura preta brasileira que se mesclam com os do passado, mas apontam para o futuro” (Mate *et al.*, 2020, p. 308). Podemos observar essa característica de autoafirmação da Companhia sobre a sua criação estética por meio da luz do conhecimento, na figura exemplar de Antonieta de Barros homenageada no texto dramático:

Meu nome é Cainã Naira e uma das falas de Antonieta que mais me marcou foi a seguinte: “Toda ação precisa de um instrumento. O instrumento básico da vida é a instrução. Se educar é aprender a viver, é aprender a pensar. E nessa vida, não se enganem, só vive plenamente, o ser que pensa. Os outros se movem, tão somente”. Como ela, desejo também ser instrumento. Instrumento de luz. Desejo ser o pavio que acende a lamparina que ilumina o caminho e que mostra as diversas direções. Afinal, o que mais nos assola hoje é obscurantismo no mundo. (Claudir; Conde, 2019, p. 11)

Nessa senda, para encenar o (trágico) final de Bertoleza, o musical evoca Dandara!

CORO MULHERES: Dandara e Bertoleza.

LUANA: Duas guerreiras que encontraram na morte a única saída. Ao ver seus capturadores, Dandara se joga ao precipício na busca de nunca mais ser propriedade de alguém. Ela saltou em busca da liberdade. É muito provável que ela seja uma personagem fictícia, tal qual nossa Bertoleza, mas isso não diminui sua importância, ao contrário [...]. (Claudir; Conde, 2019, p. 20)

Tanto no Brasil quanto em outros países, que mantiveram trabalhos forçados como base de suas economias, ocorreram diversas formas de resistência ao cativo, entre as quais, o suicídio, como discutimos anteriormente sobre a escolha final de Bertoleza quando se vê acuada e prestes a voltar à situação de cativa, pois o pior crime para ela seria voltar à condição de escravizada. As escolhas cênicas do musical *Bertoleza*, para o final da peça, emocionam sem abrir mão do questionamento crítico. Ao levantar questões, como a pergunta basilar de uma das mais belas canções da encenação, “*E a Bertoleza?*”, ofertam como resposta aos seus espectadores a simbologia das Yabás, transformando a morte, tragicamente detalhada no romance, em passagem ritualística de encantamento da quitandeira, sendo amparada pelas Orixás femininas, como conferimos nos trechos a seguir:

Coro: Mulheres: E a Bertoleza? (Homens vocalize – 1ª parte - bocca chiusa)

LUANA: Esperando Nanã vir buscar, voltar pro barro. E me diz, mãe Nanã, não coloquei eu cada tijolo feito da tua lama na casa que fiz com a esperança de até a velhice morar?

Coro: E a Bertoleza? (Homens vocalize – 1ª parte)

PALOMARIS: Indo encontrar Ewá, o encontro do rio com o mar. Roda, roda, roda-moinho que chuva do céu vai chegar: Ewá, a pedido do impossível, peço a ti, faz as mulheres todas beberem da tua água pura e viverem cada vez mais!

Coro: E a Bertoleza? (Homens vocalize completo + resposta)

TACIANA: Junto de Yemanjá! Odoyá, minha rainha, sereia de prata, que nos acolhe e protege em nosso caminho, te peço, mãe protetora em sua pureza, lava meu rosto e leva minhas lágrimas salgadas pra junto de tuas ondas.

Coro: E a Bertoleza? (Homens vocalize completo + resposta – forte)

CAINÃ: Sobe aos céus com Oxum, aquela que cuidava de seu corpo dos pés à cabeça, rainha do lar. Fez de Bertoleza mulher trabalhadora, exemplo de fé, doçura e firmeza... fez sua casa com o amor, cuidou dos outros com louvor e pra si sobrou ser firme, firme no punho que o ventre rasgou...

Coro: E a Bertoleza? (Homens vocalize completo + resposta – fortíssimo)

ANANZA: Tempestuosa como Iansã, que chega com tempestade se aproximando, é aquela que vem buscar os espíritos que, sem paz, andam perdidos. Vem buscar a Bertoleza, mãe Oyá!

Coro: E a Bertoleza? (Homens vocalize completo + resposta – fortíssimo / Mulheres: contracanto – tônica e terça)

LUANA: Vai fazer samba no céu! E aqui? Aqui a gente canta! Canta até todo mundo ouvir!

(Claudir; Conde, 2019, p. 21 e 22).

Como também, oferecem ao público a possibilidade de “construir outras memórias narrativas sobre as mulheres negras” (Borges, 2012, p. 200), transformando em afirmação a questão levantada por Rosane Borges quanto às “possibilidades de deslocamento da imagem da mulher negra” (Borges, 2012, p. 200) nas representações artísticas da atualidade, ao retomar no final da peça a canção do prólogo: “Esse é meu cantar/ Meu jeito de gritar/ Eu vim empretecer/ Não quero esclarecer/ Vim ocupar meu lugar/ Para falar de grandes mulheres/ imponentes como Baobás/ Do mistério que move o mundo,/ da origem de tudo que há [...]” (Claudir; Conde, 2019, p. 22). Assim, encerramos com esses versos “como instrumento de atrito à realidade social”, por meio da linguagem artística, com palavras de valorização procurando evitar cair nas armadilhas da tipificação.

Considerações finais: Memórias, sons, cores e (dis)sabores do lado de lá e de cá do Atlântico

Iniciar uma pesquisa de doutorado requer escolhas, recortes e dedicação às leituras de bibliografias e fontes relativas ao tema e ao objetivo centrais da investigação. Entre algumas das dificuldades vencidas, no decorrer do trabalho, encontrou-se justamente a de seleção das obras literárias a serem cotejadas, fase superada e justificada na introdução. Ao levantarmos o material literário e também teórico fomos percebendo a relevância de incluir imagens (fotográficas e pictóricas) na intenção de ampliar as abordagens de representação, uma vez que, em nossa metodologia estabelecemos uma análise interdisciplinar com outras áreas das Humanidades, assim como no que consideramos texto literário, abrangendo letras de canções e dramaturgia. Embora, durante o nosso processo, tenhamos passado por um período de pandemia, da Covid-19, o que suscitou a prorrogação do prazo da pesquisa, conseguimos atravessar esse momento de tensões sociais e de cuidados com a saúde de forma equilibrada, procurando manter a nossa produção e a participação em eventos nacionais e internacionais em formato remoto, como congressos, seminários e cursos que nos possibilitaram aprofundar e compartilhar o que estava em fase de elaboração, cujos resultados tomaram a forma de artigos, anais e publicações de capítulos de livros. Finda a fase de quarentena, pudemos retomar o acesso a bibliotecas e participar presencialmente de congressos, como os do nosso departamento PPGECLLP/USP e da ABRALIC, realizado na UFBA, em Salvador, Bahia. As interlocuções com outros pesquisadores e professores, bem como nos encontros de orientação, auxiliaram na ampliação de nosso campo de visão, por vezes embaçado pela familiaridade com o objeto. A seguir, um balanço do transcurso até aqui alcançado nesse “atravessar do Atlântico”.

Como procuramos desenvolver em nossa análise comparada, as representações ficcionais das quitandeiras, nas obras pré-selecionadas, ainda que forjadas por diferentes ângulos, contextos e memórias espaço-histórico-sociais, mantiveram proximidades quanto aos hábitos cotidianos, aos gestos de enfrentamento e às indumentárias das personagens. Do lado de lá do Atlântico, as narrativas angolanas, em seus contos, poesias e canções, revelam as tensões do período colonial e, por esse contexto político-social, o enfrentamento de violências de gênero, raça e classe. Sendo assim, as peixeiras, Nga Palassa, Nga Fefa Kajinvunda e Rosa, bem como as quitandeiras, Maria, Zefa e as mais-velhas Chica e Vó Ximinha mantêm elos com a preta do acarajé e a baiana de Dorival Caymmi, como também com Bertoleza e Catarina, quitandeiras de cá, personagens que receberam heranças coloniais pautadas no patriarcado, no machismo, no racismo e no sexismo.

Na elaboração do percurso das personagens, o cerco policial, o sangue e a violência são características em comum entre Nga Fefa Kajunvinda e Bertoleza. O trágico que permeia essas duas quitadeiras também se faz presente, por outras reformulações ficcionais, nas trajetórias de Nga Palassa, em suas perdas pessoais, e de Catarina, nas suas travessias pelo Atlântico. Apontamos também em nossa análise como a engrenagem de estruturas de higienização e exploração, revestida de modernização, tenta engolir as vendedoras ambulantes, em que a objetificação dos seus corpos negros estende-se para a sensualização da mestiça Rita Baiana até mesmo alcançando a personagem branca Zulmira, de *O cortiço*, em seu papel de possibilitar a ascensão social para o homem branco português. No entanto, as articulações entre as mulheres negras trabalhadoras, na camaradagem do convívio nos mercados estendendo-se, algumas vezes, para as relações pessoais, se sobressaem num contexto de trabalho contínuo, diferenciando-as das mulheres brancas, as donas de casa, que só mais tardiamente lutaram pelo próprio sustento.

A relação dos sentidos por meio de sons, cheiros e sabores impõe-se como outro aspecto em comum que levantamos entre as representações ficcionais dessas personagens do mundo Atlântico. A memória sensorial, os pregões, os odores e os sons das ruas, dos mercados e do cortiço, bem como a observação sobre o colorido das roupas, da ambientação e das mercadorias comercializadas são também apresentadas pelos narradores – seja da prosa ou da poesia – alcançando até mesmo o seu oposto, nos panos desbotados da vó Ximinha ou na sujeira associada à Bertoleza.

As heranças africanas refletem-se nos falares em quimbundo, por meio de palavras e expressões, na origem das palavras quitanda e quitadeira, desenvolvida na introdução, na denominação dos gêneros musicais samba e semba, nos nomes próprios de algumas personagens, precedidos do termo Nga, ou ainda nas caracterizações por meio de termos como Kajinvunda e diá Mabxi. Falares também em iorubá, nas expressões “mó fé” (eu quero), “adupé” (obrigada), entre outras designações dos orixás, como apontamos no terceiro capítulo.

As avós Palassa, Chica, Ximinha e Catarina têm seus passados revisitados quer pela memória dos narradores e eu líricos, quer pelas próprias recordações, que refletem os “eixos de discriminação” condizentes com as encruzilhadas, “ruas que seguem em direções diferentes e cruzam umas com as outras” (Crenshaw, 2002, p. 11) no enfrentamento de diferentes opressões sociais. As personagens, – a partir da criação ficcional de diferentes autorias realizadas por meio de escolhas e de combinação de palavras, de metáforas e antíteses, de jogos de linguagem, de recriações espaciais e interposições temporais –, revelam em suas

subjetividades parte significativa da história cultural de Angola, do Brasil e da Nigéria. Na travessia desses percursos, como bem ilustra o narrador onisciente de *A casa da água*, “cada curva se desdobrava como numa reconquista de uma vida que se perdera” (Olinto, 1988). Embora, nessas encruzilhadas, as perdas da fé de Nga Palassa e das cores dos panos da vó Ximinha não são recuperadas, diferenciando-se da dignidade readquirida por Catarina/Ainá.

Contudo, entre distanciamentos, particularidades e aproximações, percebemos uma unidade entre as quitandeiras das elaborações literárias aqui analisadas. Ainda que Gilroy compreenda na imagem primeira, do “corpo negro, pequeno e flexível” (2012, p. 264) da bisavó Violet de Dubois como “uma visão idealizada da cultura e da comunidade racial por meio dos corpos das mulheres negras” (Gilroy, 2012, p. 264), em nossa leitura, visualizamos nessa imagem um relevante contraste com a da mulher negra forte e sexualizada. Compreendemos o acalanto da infância de Dubois, cantado pela bisavó, “sua única conexão direta com a África” (Gilroy, 2012, p. 264), como uma herança “passada de geração em geração” e refletido como síntese de nossa análise comparada, a qual finalizamos aproximando a trajetória das personagens quitandeiras com a letra da canção⁵⁸ “Acalanto” (2017), de Luedji Luna:

Eu vou andando pelo mundo como posso
e me refaço em cada passo dado,
eu faço o que devo e acho,
não me encaixo em nada, não me encaixo em nada

Presto atenção nas dores
E choro canções
Da boca da noite
Ao mais tardar das horas
Pensamento meu viaja
Até o amanhecer

Quem é que vai ser acalanto agora?
Agora que eu não sinto nada mais
E nada faz sentido
Vou fingindo que não presta
Eu não presto
[..]
Deixa, aliás deixa
Tá tudo errado mesmo
Deixa...
Pensamento meu viaja
até o amanhecer

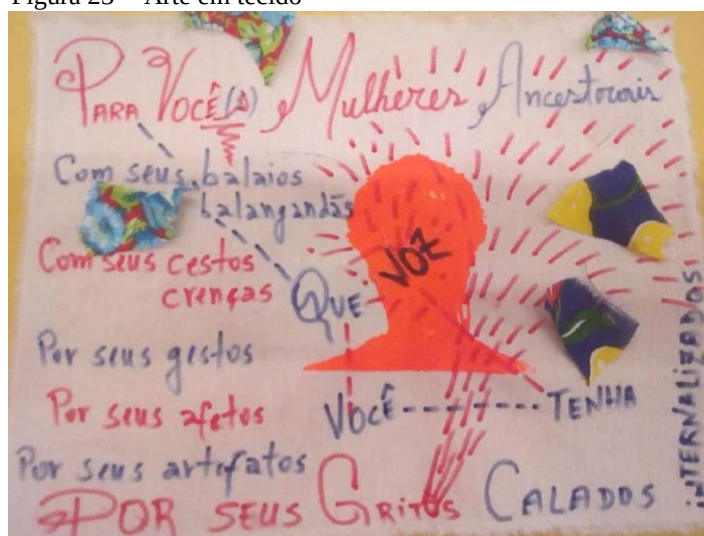
Quem é que vai querer você?
Não vê tava na cara?

⁵⁸ Elaboramos uma seleção com as músicas citadas ao longo da pesquisa, disponível no Youtube em: <https://youtube.com/playlist?list=PL-VXTz5KsPB6sVLwGsDbl6jRzhHO8BKzZ&si=b2M9KzgZ8WIDD95z>

Na cara, na cara
E no tempo adiado
Mesmo sem saber

Na elaboração espacial, em suas andanças por mercados e ruas de diversas cidades, as personagens trabalhadoras femininas observam e são observadas, como no primeiro refrão da canção, andam pelo mundo como podem e se refazem, quando possível, “em cada passo dado”, em cada escolha e ação, ainda assim, não se encaixam nos padrões pré-estabelecidos de sociedades com mentalidades e hábitos coloniais. Seus pregões ressurgem nas memórias de compositores e poetas que ressignificam a contribuição dessas personagens do cotidiano urbano no fazer literário e imaginativo. Ambos, narradores e personagens, “prestam atenção nas dores e choram canções”, os pensamentos de Catarina, por exemplo, “viajam até o amanhecer”. E após tantas perdas pessoais, Nga Palassa não tem mais a quem acalantar. Tanto ela quanto a quitandeira de Agostinho Neto, mana Zefa, Nga Fefa ou Bertoleza nada mais sentem e para elas nada faz muito sentido, num mundo dominado pelo poder do capital e pela segregação social. As questões e as conclusões dos versos: “Quem é que vai querer você? Não vê? Tava na cara. Na cara e no tempo adiado. Mesmo sem saber” configuram as angústias das personagens, como Bertoleza, em sua tardia percepção de descarte. Mas todas agem “como devo e acho”, não sucumbindo ao poderio patriarcal e racista. Cada uma das quitandeiras aqui representadas “deixa um legado que explicita os parâmetros para uma nova condição de mulher” (Davis, 2016, p. 41), reagindo à sua maneira nos diferentes contextos de opressões interseccionais.

Figura 23 – Arte em tecido



Autoria própria – Confeccionada no curso *As mulheres negras em imagens e narrativas afro-atlânticas*. Ministrado por Jordana Braz, Instituto Tomie Ohtake, Ago. 2018.

Referências bibliográficas

ABDALA JR., Benjamin. Panorama histórico da literatura angolana. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania C. (orgs.). *Marcas da diferença: as literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

_____. Imagens de uma Kalunga colonial. In. *A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. Rita Chaves, Tania Macêdo, Rejane Vecchia (Orgs.). São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nzila, 2007, p. 149-158.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. Coleção Feminismos Plurais. RIBEIRO, Djamila (coord.). São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALBARELLO, A. M. R.; SILVA, D. A. (2015). Um olhar sobre os agudás: o Brasil na África e a África no Brasil em A casa da água, de Antonio Olinto. *Litterata: Revista Do Centro De Estudos Hélio Simões*, 1(2), 87-122. <https://doi.org/10.36113/litterata.v1i2.654>. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/654>. Acesso em 22 Set. 2024.

ALBUQUERQUE, Deise; SILVA, José B. R. da. “A casa da água”: história e memória no romance de Antônio Olinto. In. *Diálogos* (Maringá. Online), v. 18, n.2, p. 769-793, mai.-ago./2014.

AMADO, Jorge. “Neve e Sousa o pintor de Angola”. In. *Neves e Sousa: pintor de Angola (1921-1995)*, 2ª edição. Lisboa, Portugal: Sextante Editora, 2008.

Antologias de Poesia da Casa de Estudantes do Império 1951-1963: Antologias de Poesia - Angola e S. Tomé e Príncipe - Volume I. União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA), 2014. Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/19863>. Acesso em 23 set. 2023.

ASSIS JUNIOR, António de. *Dicionário Kimbundu-Português* Linguístico, botânico, histórico e corográfico. Luanda: edição de Argente, Santos & CIA, LTDA, s.d.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 6ª edição. Série Bom Livro, dirigida por Jiro Takahashi. São Paulo: Editora Ática, 1978.

AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa*. Ideias afins, Thesaurus. 2 ed. Obras de referência. Lexicon Editora digital. Disponível em: <https://archive.org/details/dicionario-analogico-da-lingua-portuguesa-2e/mode/2up>. Acesso em: 06 Ago. 2024.

BARBOZA, Marília T.; ALENCAR, Vera de. *Caymmi som imagem magia – biografia de Dorival Caymmi*. Prefácio de Jorge Amado. Rio de Janeiro: Fundação Emílio Odebrecht, Sargaço Produções Artísticas, 1985.

BARROS, Liliane Batista. Os caminhos do sol: um estudo comparativo. In. *A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. Rita Chaves, Tania Macêdo, Rejane Vecchia (Orgs.). São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nzila, 2007, p. 217-226.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

_____. *Mitologias*. 11ª edição, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BORGES, Rosane. “Pensando a transversalidade de gênero e raça”. In: *Racismo no Brasil: percepções da discriminação e do preconceito racial no século XXI – V. 1*, São Paulo: Perseu Abramo, 2005, p. 63-69.

_____. Mídia, racismos e representações do outro: Ligeiras reflexões em torno da imagem da mulher negra. In: *Mídia e racismo*. Roberto Carlos da Silva Borges e Rosane Borges (orgs.). Petrópolis, RJ: DP et Alii; Brasília, DF: ABPN, 2012, p. 180- 205.

_____. Agora é que são elas: pode a subalterna falar-escrever? In: Revista Fórum, novembro, 2015.

_____. Política, imaginário e representação: uma nova agenda para o século XXI? *Blog da Boitempo*, fev. 2016 Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2016/02/16/politica-imaginario-e-representacao-uma-nova-agenda-para-o-seculo-xxi/>. Acesso em 30 set. 2019.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. 7 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BRAIT, Beth. *A personagem*. Série Princípios. 7. ed. 2ª impressão. São Paulo: Editora Ática, 2000.

CANDIDO, Antonio. Prefácio e A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

_____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. De cortiço a cortiço. In: *O discurso e a cidade*, São Paulo: Duas Cidades, 2015.

CANIATO, Benilde, J. A fala como autodeterminação do povo angolano em Boaventura Cardoso. In: *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005, p. 65-78.

CARDOSO, Boaventura. *Dizanga dia Muenhu*. Coleção de Autores Africanos, n. 16. São Paulo: Editora Ática, 1982.

CARNEIRO, Sueli. Prefácio. In: *Mulheres negras do Brasil*. SCHUMAHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Érico. São Paulo: Ed. SENAC, 2006.

_____. *Escritos de uma vida*/ Sueli Carneiro. Prefácio: Conceição Evaristo. São Paulo: Pólen livros, 2019.

CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo (Orgs.). *Literatura comparada: textos*

fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CARVALHO, Lima de. “A pintura de Neves e Sousa”. In. *Neves e Sousa: pintor de Angola (1921-1995)*, 2ª edição. Lisboa, Portugal: Sextante Editora, 2008.

CASTRO, Maurício Barros de. Diário do Projeto Kalunga: memórias e narrativas de uma missão de músicos brasileiros na Guerra Civil de Angola. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.13, n.1, p. 115-126, mai. 2016.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Influência das Línguas Africanas no Português Brasileiro. [s.l.], [s.n.], s/d.

_____. Samba, berimbau e caxumba. In. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Sociedade de Amigos da Biblioteca Nacional (SABIN), n. 78, março, 2012, p. 36-39.

CAVALCANTE, B.; STARLING, H. M. M.; EISENBERG, J. Apresentação. In: *Decantando a República*, vol. 1: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro/São Paulo: Nova Fronteira/Fundação Perseu Abramo, 2004.

CAYMMI, Dorival. *Site oficial*. Disponível em: <https://www.jobim.org/caymmi/>. Acesso em: 30 ago. 2024.

_____. *Cancioneiro da Bahia*. São Paulo: Círculo do livro, 1988.

CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. Dorival Caymmi e a bossa nova. In. *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. GIUMBELLI, E.; DINIZ, J. C. V.; NAVES, S.C. (Orgs.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 251-268.

Centro de Documentação e Informação Development Workshop (CEDOC WU). MERCADO INFORMAL 2007/08/09. Extratos da Imprensa Angolana sobre questões sociais e de desenvolvimento. Luanda, Angola, 2011. Disponível em: <https://idl-bnc-idrc.dspacedirect.org/bitstream/handle/10625/40330/128832.pdf>. Acesso em: 30 Nov 2021.

CHRENSHAW, Kimberle. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, Ano 10, Florianópolis, 1º semestre 2002, p. 171-188.

_____. Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas. - Parte 1/4. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/mapeando-as-margens-interseccionalidade-politicas-de-identidade-e-violencia-contras-mulheres-nao-brancas-de-kimberle-crenshaw%E2%80%8BA-%E2%80%8BAparte-1-4/>>. Acesso em: 30 jan. 2022.

CLAUDIR, Anderson. *Bertoleza*. Adaptação de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo (1890). Dramaturgismo e texto final: CONDE, Le Tícia, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COUTINHO, Eduardo. Literatura comparada, literaturas nacionais e questionamento do cânone, *Revista brasileira de literatura comparada*, Rio de Janeiro: Abralic, nº3, p. 67-73, 1996.

DALCASTAGNÉ, Regina. Da senzala ao cortiço - história e literatura em Aluísio Azevedo e João Ubaldo Ribeiro. In. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 21, n. 42, p. 483-494, 2001.

DAVIDSON, Basil. Prefácio. In. *Sagrada esperança*. São Paulo: Editora Ática, 1985 (Coleção de Autores Africanos, 24).

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução: Heci Regina Candiani. 1ª edição. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBRET, Jean-Baptiste. In. *Brasiliana Iconográfica*. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20206/valongo-e-a-memoria-da-escravidao>. Acesso em: 18 Set. 2024.

Dicionário Aulete Digital. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/quitanda>. Acesso em: 05 Ago. 2024.

Dicionário Priberam online. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/cazucuta>. Acesso em: 03 nov. 2022.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. *Racismo e cultura*. Coleção Textos Essenciais. Editora Terra sem Amos: Brasil, 2021.

FERNANDES, Odílio. Os Azares da Nossa Senhora da Muxima: Um percurso de trocas, movimentação religiosa e intolerância. In. *Revista Angolana de Sociologia*, 2014.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Cenas da poesia angolana: João Maimona. In. . In. *A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. Rita Chaves, Tania Macêdo, Rejane Vecchia (Orgs.). São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nzila, 2007, p. 259-276.

_____. Diálogos entre História e Literatura em obras literárias africanas e brasileiras. In. *Historiae*, Rio Grande, v. 1, n. 6, p. 243-267, 2015.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas*. 7ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FRANCHETTI, Paulo. Introdução. In. *Naturalismo*: Tomo I. TEIXEIRA, Ivan; SALLA, Thiago Mio (orgs.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022 (Multiclássicos; 2).

FREITAS, Fernando Vieira de. *Das kitandas de Luanda aos tabuleiros da terra de São Sebastião*: conflitos em torno do comércio das quitandeiras negras no Rio de Janeiro do século XIX. 2015. 122f. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

FUNARTE. <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/artes-visuais/ilustrador-um-dorival-caymmi-que-poucos-conhecem>.

GARCIA, Walter. *Melancolias, mercadorias*: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil. Cotia, São Paulo: Ateliê editorial, 2013.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*: modernidade e dupla consciência. 2ª edição. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*: ensaios, intervenções e diálogos. Org. Flávia Rios e Márcia Lima. 1ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Cultura e representação*. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HUTCHEON, Linda. O problema da referência. In. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

INÁCIO, Emerson. Ritmo, poesia e identidade negra. In. *Práticas de ensino de Literatura: do cânone ao contemporâneo*. São Paulo: Editora Horizonte, 2018.

_____. Novas perspectivas para o Comparatismo Literário de Língua Portuguesa. In. *Revista Crioula*, n. 23, Artigo Mestre, 1º semestre, p. 12-33, 2019.

JAKOBSON, Roman. O que fazem os poetas com as palavras. In. *Colóquio/ Letras*, n. 12, Lisboa, p. 1-9.

KILOMBA, Grada. A máscara. Tradução: Jéssica Oliveira de Jesus. In. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, n. 16, p. 171-180, 2010.

KUSCHICK, Mateus B. *Kotas, mamás, mais velhos, pais grandes do semba*: a música angolana nas ondas sonoras do Atlântico negro. Campinas, São Paulo, 2016. 253 f. Tese (Doutorado em Música): UNICAMP.

LEVIN, Orna Messer. A estalagem e a República. In: *Naturalismo*: Tomo II. TEIXEIRA, Ivan; SALLA, Thiago Mio (orgs.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022 (Multiclássicos; 2).

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOPES, Estefânia de Francis. *Contos e cantos de resistência*: diálogos entre narrativas breves de Boaventura Cardoso e canções de Chico Buarque. 2016. 205 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-02122016-124317/pt-br.php>. Acesso em: 29 jan. 2022.

MACEDO, Jorge. Compromisso com a língua literária angolanizada na escrita de Boaventura Cardoso. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T.; MATA, I (orgs.). *Boaventura Cardoso*: a escrita em processo. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005, p. 47-60.

MACÊDO, Tânia Celestino de. Monandengues, pioneiros e catorzinhas: crianças de Angola. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane. *A Kinda e a Misanga*: encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo/Luanda: Cultura Acadêmica/Nzila, 2007.

_____. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Editora Unesp; Luanda: Nzila, 2008.

_____. Cantos de Angola, articulações entre música e literatura. In: CHAGAS, Silvania N. (org.). *O canto da palavra*: ecos que ressoam entre a poesia e a cultura. Salvador: Edufba, 2015.

_____. Apontamentos sobre a kianda de Luanda. In: *Angola e as angolanas*: Memória, sociedade e cultura. Orgs. PANTOJA, Selma; BERGAMO, Edvaldo A.; SILVA, Ana Cláudia da. São Paulo: Intermeios; Brasília: PPGDSCI; FAPDF, 2016.

MARGARIDO, Alfredo. Das várias maneiras de ver e não ver a colonização. In: *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MATA, Inocência. O crítico como escritor. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania C. (orgs.). *Marcas da diferença*: as literaturas Africanas de Língua Portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

_____. *A Casa dos Estudantes do Império* e o lugar da literatura na conscientização política. União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA), 2015.

MATE, Alexandre [et al.]. *Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo*: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias / organização 1ª. ed. São Paulo: Lucias, 2020.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & Ensaios*, revista do PPGAV/EBA/URFJ, n. 32, dezembro de 2016, p. 123-151.

_____. *Crítica da razão negra*. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

MELO, Hilda de Souza. *Análise do uso dos sufixos -eiro e -ista na região de Itaúna* – MG. 2006. 190f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

MOORMAN, Marissa J. *Os sons da Nação: História política e social da música urbana de Luanda, 1945- 2002*. Tradução: Joana Ramiro e Sara Gomes. Lisboa: Mercado de Letras Editores, Lda. / Luanda: Centro de Estudos Africanos da Universidade Católica de Angola, 2023.

MOURÃO, Fernando. O problema da autonomia e da denominação da literatura angolana. In. *A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. Rita Chaves, Tania Macêdo, Rejane Vecchia (Orgs.). São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nzila, 2007.

MOURÃO, Rui. Prefácio. In. AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 6ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1978, p. 5-9.

MUNEKATA, Jorge. Notas da editora e suplemento de trabalho. In. *O cortiço*. Azevedo, Aluísio. 6ª edição. Série Bom Livro, dirigida por Jiro Takahashi. São Paulo: Editora Ática, 1978.

MUSEU AFRO DIGITAL RIO DE JANEIRO. Exposição: *Memória do Projeto Kalunga*. Curadoria e apresentação: CASTRO, Maurício Barros de. Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), 2012. Disponível em: https://museuafrodigitalrio.org/index_work_memoria_do_projeto_kalunga.html. Acesso em: 07 set. 2024.

NAPOLITANO, Marcos. *História&Música* – história cultural da música popular. Coleção: história &... reflexões, 2. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NEGRAO, Esmeralda V.; VIOTTI, Evani. Contato entre quimbundo e português clássico: impactos na gramática de impessoalização do português brasileiro e angolano. *Linguística*, Montevideo, v. 30, n. 2, p. 289-330, dic. 2014. Disponível em: http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2079-312X2014000200011&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 28 Jan. 2021.

NEGREIROS, Hanayrá. O enigma da “negra da Bahia”. *Revista Zoom*. Março, 2021. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/o-enigma-da-negra-da-bahia/>. Acesso em: 26 jan. 2022.

NETO, Agostinho. *Sagrada esperança*. Coleção de Autores Africanos, n. 24. São Paulo: Editora Ática, 1985.

_____. *Sagrada esperança*. 1 ed. Luanda: Edições Maianga, 2004.

NOVAIS, Luís H. da S. *Uma trilogia da encruzilhada: narrativa e agenciamento em Alma da África*, de Antonio Olinto. 2021. 214f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Belo Horizonte, 2021.

NUNES, Benedito. Tempo. In. *Palavras da crítica*. (Org.) JOBIM, José Luis *et. al.* Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

OLINTO, Antonio. *A casa da água*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1988.

OLIVEIRA, Vanessa dos Santos. Mulher e comércio: a participação feminina nas redes comerciais em Luanda (século XIX). In. *Angola e as angolanas: Memória, sociedade e cultura*. Orgs. PANTOJA, Selma; BERGAMO, Edvaldo A.; SILVA, Ana Cláudia da. São Paulo: Intermeios; Brasília: PPGDSCI; FAPDF, 2016.

_____. Donas, pretas, livres e escravas em Luanda (Séc. XIX). In. *Cores, classificações e categorias sociais nos impérios ibéricos, séculos XVI a XIX. Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 44, n. 3, p. 447-456, set./dez. 2018.

PADILHA, Laura Cavalcante. Cartogramas – Ficção angolana e o reforço de espaços e paisagens culturais. In. *A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. Rita Chaves, Tania Macêdo, Rejane Vecchia (Orgs.). São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nzila, 2007.

PAIVA, S. C. *Viva o Rebolado! Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.

Palco, Teatro, Cinema. Disponível em: <https://palcoteatrocinema.com.br/2020/01/20/bertoleza-no-sesc-belenzinho>. Acesso em julho, 2023.

PANTOJA, Selma. Da kitanda à quitanda. In. *Revista de História*. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/da-kitanda-a-quitanda> 09 dez. 2008. Acesso em: 15 fev. 2017.

_____. A dimensão atlântica das quitandeiras. In: *Diálogos oceânicos: Minas Gerais e as novas abordagens para uma história do império ultramarino português*. Org. Júnia Ferreira Furtado. Belo Horizonte: Editora Universidade Federal de Minas Gerais, 2001, p. 45-67.

PEPETELA. *Luandando*. Angola: Elf Aquitaine Angola, 1990.

PEREGALLI, Enrique. *Escravidão no Brasil*. São Paulo: Global, 1988.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PONTES, E. *O tópico no português do Brasil*. Campinas: Pontes Editores, 1987.

_____. *Sujeito: da sintaxe ao discurso*. São Paulo: Ática, 1986.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem do teatro. In. CANDIDO, ROSENFELD, ALMEIDA PRADO E SALLES GOMES. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

PRIORE, Mary. *Mulheres no Brasil Colonial: A mulher no imaginário social, mãe e mulher, honra e desordem, religiosidade e sexualidade*. Coleção: Repensando a história. Coord. Jaime Pinsky. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2003.

PRODUÇÃO CULTURAL NO BRASIL. Entrevista de Fernando Faro, o Baixo, para o Produção Cultural no Brasil. Realizada por Aloisio Milani e Sergio Cohn. *Blog Produção Cultural no Brasil*, 19 maio 2010. Disponível em:

<https://producaocultural.procomum.org/2012/01/23/entrevista-de-fernando-faro-o-baixo-para-o-producao-cultural-no-brasil/>. Acesso em: 07 set. 2024.

RAMBELLI, Arqueologia de naufrágios e a proposta de estudo de um navio negreiro. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, nº 6, p. 97-106, dez. 2006. Disponível em: <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/english/revista06.htm>. Acesso em: 27 jan. 2021.

RAMOS, Marilúcia Mendes. Literatura, história e cotidiano nas *Estórias do musseque*, de Jofre Rocha. In. *A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. Rita Chaves, Tania Macêdo, Rejane Vecchia (Orgs.). São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nzila, 2007.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. Mestre Tamoda: colonialismo e resistência. In. *A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. Rita Chaves, Tania Macêdo, Rejane Vecchia (Orgs.). São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nzila, 2007, p. 85-94.

REVISTA DA MÚSICA POPULAR. Dorival Caymmi fala sobre pintura, literatura e música. N. 4. Entrevista a Paulo Mendes Campos. Janeiro de 1955. Disponível em: <https://www.jobim.org/caymmi/bitstream/handle/2010.1/13182/PrR006.pdf?sequence=1>. Acesso em: 06 set. 2024.

ROCHA, Jofre. De como Nga Palassa dia Mbaxi, kitandeira do Xá-Mavu e devota conhecida desde Sant'ana até à Senhora da Muxima renegou todos seus santos e orações. In. *Estórias do musseque*. Coleção de Autores Africanos, n. 5. São Paulo: Editora Ática, 1980.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4ª edição. 2ª reimpressão. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

_____. Literatura e personagem. In. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

RUBIM, Braz da Costa. *Vocabulario brasileiro para servir de complemento aos dictionarios da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Emp. Typ. Dous de Dezembro de Paula Brito Impressor da Casa Imperial, 1853. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3886>. Acesso em: 06 Ago. 2024.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado e violência*. 2ª edição, São Paulo: Expressão popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SALLA, Thiago Mio. Apresentação. Naturalistas em perspectiva: critérios e diretrizes. In. *Naturalismo*: Tomo I. TEIXEIRA, Ivan; SALLA, Thiago Mio (orgs.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022 (Multiclássicos; 2).

SANTILLI, Maria A. *Africanidade: contornos literários*. São Paulo: Editora Ática (1985a).

_____. *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo: Editora Ática, 1985b.

_____. Mulheres angolanas: um viés alegre da resistência cultural. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T.; VECCHIA, R. (orgs.). *A Kinda e a Misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo/Luanda: Cultura Acadêmica/Nizla, 2007.

SANTOS, Orlando. Mamãs quintadeiras, kinguilas e zungueiras: trajetórias femininas e cotidiano de comerciantes de rua em Luanda. In: *Revista Angolana de Sociologia*. Dezembro, 2011. N. 8. Sociedade Angolana de Sociologia, p. 35-61. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ras/510>. Acesso em: 03 maio 2019.

SECCO, Carmen L. T. Ribeiro. A alquimia do verbo e a invenção do sagrado. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T.; MATA, I. (orgs.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolas, 2005.

_____. Os recantos da memória e os cantos e encantos da linguagem (Boaventura Cardoso e Guimarães Rosa: aproximações possíveis). In: LEÃO, Ângela Vaz (org.). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

SEIGEL, Micol; GOMES, Tiago de M. Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 22 (43), p. 171-193, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882002000100010>. Acesso em: 08 out. 2024.

SCHUMAHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Érico. *Mulheres negras do Brasil*. São Paulo: Ed. SENAC, 2007.

SCHWARZ, Roberto. Adequação nacional e originalidade crítica. In: *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Alberto da Costa e. *Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Ed. UFRJ, 2003.

_____. Muitas heranças. Dossiê África no Brasil. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Sociedade de Amigos da Biblioteca Nacional (SABIN), n. 78, março, 2012, p. 16-21.

SILVA, Anna Claudia da.; FREIRE, Anna Isabel Santos. Avós de Angola. In: *Angola e as angolanas: Memória, sociedade e cultura*. Orgs. PANTOJA, Selma; BERGAMO, Edvaldo A.; SILVA, Anna Claudia da. São Paulo: Intermeios; Brasília: PPGDSCI; FAPDF, 2016.

SILVA, Denise Ferreira da. À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo. In: *Estudos feministas*, Florianópolis, 14(1): 336, janeiro-abril/2006, p.61-83.

SOARES, Cecília Moreira. As Ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX. In: *Revista Afro-Ásia*, N. 17. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais, UFBA, 1996. SOUSA, Neves e. *Neves e Sousa: pintor de Angola (1921-1995)*, 2ª edição. Lisboa, Portugal: Sextante Editora, 2008.

_____. *Retratos e ritmos na Coleção Neves e Sousa*. Fevereiro de 2010. Câmara Municipal de Oeiras, Portugal.

SOUSA, Rosa de. A voz poética de Ruy Mingas. In: *Platinaline.com*. Disponível em: <https://platinaline.com/a-voz-poetica-de-ruy-mingas/>. Postado em: 15 fev. 2011. Acesso em: 30 Ago. 2024.

STARLING, Heloísa M. Murgel. Caminhos cruzados: João Gilberto, Guimarães Rosa e a poética do Brasil. *Folha de S.Paulo*, p. 4 e 5, 03 jun. 2012.

_____. Convite para fantasia de um violão: as canções de Chico Buarque, as histórias de João Guimarães Rosa. In: DUARTE, Paulo S.; NAVES, Santuza C. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/FAPERJ, 2003.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. *O século da canção*. 2ª edição. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

TOSOLD, Léa. I Congresso de Estudos de Interseccionalidades das Ciências Sociais da USP, FFLCH/USP, junho de 2019.

VAN-DÚNEM, Domingos. *Sobre o vocábulo kitandeira*. Edição do Autor, 1987.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed; Ed. UFRJ, 1995.

VIEIRA, Luandino. “Canção para Luanda”. In. *Antologias de Poesia da Casa de Estudantes do Império 1951-1963: Antologias de Poesia - Angola e S. Tomé e Príncipe - Volume I*. União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA), 2014, p. 215-217. Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/19863>. Acesso em 23 set. 2023.

_____. *Luuanda: estórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WHEELER, Douglas; PÉLISSIER, René. *História de Angola*. 1ª reimp, Lisboa: Tinta da China, 2013.

ZÉRAFFA, Michel. *Pessoa e personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Discografia

BARROSO, Ary. “No tabuleiro da baiana”. *Aquarela do Brasil*. COSTA, Gal [intérprete]. Participação especial: Caetano Veloso. Polygram/Philips, 1980. Lado 1. Faixa 6.

BASTOS, Waldemar. “Velha Chica”. CD. ENJA Records, 2012.

BETHÂNIA, Maria. [Intérprete] Yáyá massemba. CAPINAM; MENDES, Roberto [compositores]. *Brasileirinho*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2003. CD. Faixa 2.

BONGA. “Poeira”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wggD2q2uUMs>. Acesso em: 18 março 2021.

CAYMMI, Dorival. “O que é que a baiana tem?” e “A preta do acarajé”. *Single*. 78 RPM. Odeon, 1939.

FRANKLIN, Aretha. “Respect”. Disponível em: Site Alvorada Sonora <https://www.alvoradasonora.com.br/2019/09/aretha-franklin-respect.html>. Acesso em: 10 maio 2020.

JOR, Jorge Ben. “Zumbi”. *Tábua de esmeralda*. Philips Records, 1974. LP. Lado B. Faixa 2.

LUNA, Luedji. “Um corpo no mundo”. Faixa 4. “Acalanto”. Faixa 5. CD. YB Music, 2017.

MANOEL, Zé. [Intérprete] Sol das Lavadeiras. CARVALHO, Zé Manoel; PUGLIESI, Mavi [compositores]. *Zé Manoel*. Produção independente, 2012. CD. Faixa: 1.

MINGAS, Ruy. “Makezu”. Faixa 4; “A kitandeira”. Faixa 8. Maianga. CD. *Memória*, 2011.
MONTE, Marisa. [Intérprete] Ensaboá (Lamento da lavadeira). MONSUETO; CARTOLA [compositores]. *Mais*. Rio de Janeiro: EMI/Phonomotor, 1991. LP. Faixa 7.

SANTANA, Gerônimo. “Macuxi, muita onda (Eu sou negão)”. *Eu sou negão*. Continental, 1987. LP. Faixa 2.

WISNIK, José Miguel; TATIT, Luiz. “Mestres cantores”. CD. *José Miguel Wisnik*. 1992.

Imagens

DEBRET, Jean Baptiste. Boutique de la rue du Val-Longo, 1835, litografia, p/b, 21,4x27,7 cm. Fonte: *Acervo Digital Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin*. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3745>. Acesso em: 29 nov. 2020.

_____. Negresses libres, vivant de leur travail. Negresses marchandes, de sonhos, manóé, aloá, 1835. Litografia pb.; dimensões originais: 28,2 x 23,0 cm em f. 54,6 x 36,0 cm; dimensões da imagem: 2592 x 3872 pixels; 300 dpi (resolução). Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/3757/1/006245-2> IMAGEM 075.jpg

FERREZ, Marc. [Fotografia] Bahia, c. 1885. Coleção Gilberto Ferrez / Acervo IMS. In. *Revista Zoom*. Março, 2021. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/o-enigma-da-negra-da-bahia/>>. Acesso em: 26 jan. 2022.

Gaiaku Luíza. [Sem referência de autoria da fotografia]. Disponível em: <<https://blogs.correio24horas.com.br/blog-do-marrom/?p=39943>>. Acesso em: 03 Mar. 2022.

NEVES E SOUSA. Mercado de Benguela, 1953. In. Catálogo da Exposição *Retratos e ritmos, 1921-1995*, 2008.

PAULINO, Rosana. A permanência das estruturas. Disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br/>. Acesso em: 12 jan. 2021.

RUGENDAS, Johann Moritz. NEGROS no fundo do porão [O Navio Negreiro]. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2996/negros-no-fundo-do-porao-o-navio-negreiro>>. Acesso em: 12 de Jan. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Materiais audiovisuais

MACHADO, Sérgio; MEYOHAS, Gabriel; FINOTTI, André; AGUIAR, Josélia (Roteiro). DAHL, Diogo (Coqueirão Pictures. Direção de fotografia e produção). *3 Obás de Xangô*. Documentário. 77 min. Globo Filmes e Janela do Mundo, 2024. 48º Mostra Internacional de Cinema, São Paulo: Cinesesc, 25 Out. 2024.

MESQUITA, Soraya Públio de Castro (Direção, Roteiro e Edição). *Gaiaku Luiza: FORÇA E MAGIA DOS VODUNS*. Documentário. 52 min. Realização: IRDEB - TVE Televisão Educativa da Bahia, 2004/05. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y6TXCfUH4V0>. Acesso em: 08 Nov. 2024.

OLE, António. *O ritmo do Ngola Ritmos*. Documentário. Texto narrativo: Luandino Vieira. Narração: Rui Mingas. Produção: TV Popular de Angola/União dos Escritores Angolanos (UEA), 1978. 1 DVD.