



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

VANESSA GERMANOVIX VEDOVATTE

**AS RAÍZES ESPRAIAM-SE:
KEHINDE, IFEMELU E PONCIÁ**

Londrina
2022

VANESSA GERMANOVIX VEDOVATTE

**AS RAÍZES ESPRAIAM-SE:
KEHINDE, IFEMELU E PONCIÁ**

Tese de Doutorado apresentada à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras

Orientador: Profa. Dra. Maria Carolina de Godoy

Londrina
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

V252 Vedovatte, Vanessa Germanovix.
As Raízes Espraíam-se : Kehinde, Ifemelu e Ponciá / Vanessa Germanovix Vedovatte. - Londrina, 2022.
177 f. : il.

Orientador: Maria Carolina de Godoy.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.
Inclui bibliografia.

1. Literatura Afro-brasileira - Tese. 2. Literatura Nigeriana - Tese. 3. Diáspora - Tese. 4. Mulheres - Psicologia - Tese. I. Godoy, Maria Carolina de. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

VANESSA GERMANOVIX VEDOVATTE

**AS RAÍZES ESPRAIAM-SE:
KEHINDE, IFEMELU E PONCIÁ**

Tese de Doutorado apresentada à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Maria Carolina de
Godoy
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Cláudia Cristina Ferreira
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Luciana Brito
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Marcele Aires Franceschini
Universidade Estadual de Maringá – UEM

Prof. Dr. Miguel Luiz Contani
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 23 de fevereiro de 2022

AGRADECIMENTOS

Sou grata a todos que de alguma forma contribuíram para que eu desenvolvesse esta pesquisa:

À prof. dra. Maria Carolina de Godoy, que me acolheu como orientanda mesmo já com o doutorado em curso, forneceu-me apoio, conselhos e orientações desde a adequação do projeto até o desenvolvimento de cada capítulo desta tese, ajudando com as correções mais minuciosas para a evolução da pesquisa.

Aos professores que leram o trabalho e aceitaram participar da banca de qualificação e de defesa: Dra. Luciana Brito, Dra. Marcele Aires Franceschini, Dra. Cláudia Cristina Ferreira, Dra. Celina O. Barbosa, Dra. Suely Leite e, em especial, ao Dr. Miguel Luiz Contani, que me acompanhou como orientador desde o início de minha jornada acadêmica, na iniciação científica, no trabalho de conclusão da graduação em Jornalismo e no Mestrado em Comunicação, agradeço o apoio e incentivos para que eu buscasse crescimento acadêmico.

Aos demais professores do Programa de Pós-graduação em Letras que, por meio de suas aulas e arguições nas apresentações do SEDA, certamente conduziram a uma ampliação dos meus conhecimentos em estudos literários. Aos colegas de pós-graduação pela troca de experiências, de leituras e pela companhia ao longo do curso. Aos profissionais da Secretaria de Pós-Graduação do CCH que sempre responderam de prontidão e auxiliaram com diversas questões burocráticas ao longo do percurso.

Gostaria de agradecer a CAPES pelo apoio financeiro, o que permitiu minha dedicação exclusiva à pós-graduação e a esta tese.

Agradeço ao meu marido, Rafael, meu maior incentivador, que me apoiou ao entrar no Doutorado, me deu suporte emocional e motivação para que eu conseguisse concluir cada uma das etapas.

Ao meu filho, Ricardo, que mesmo ainda sem saber falar, já me diz tudo que eu preciso ouvir com seus olhinhos amorosos.

À minha mãe, Nina, pelo apoio constante, nas mais diversas tarefas, para que eu tivesse tempo e espaço para produzir.

Acima de tudo, agradeço a Deus Todo-Poderoso, que até aqui me sustentou, me deu forças, sabedoria e tranquilidade para que eu finalizasse este projeto e possa adquirir a mais alta titulação acadêmica.

Qualquer árvore que queira tocar os céus
precisa ter raízes tão profundas a ponto de tocar
o inferno - *Carl G. Jung*

RESUMO

VEDOVATTE, Vanessa Germanovix. **As raízes espraíam-se:** Kehinde, Ifemelu e Ponciá. 2022. 177 f. Tese. Doutorado em Letras – Centro de Ciências Humanas. Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2021.

Esta tese analisa três obras literárias contemporâneas de autoras negras: *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves (2018), *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo (2017) e *Americanah*, de Chimamanda Ngozi Adichie (2013), sendo as duas primeiras brasileiras e esta última nigeriana. O enfoque é dado a partir dos deslocamentos espaciais percorridos pelas protagonistas-heroínas dos romances e como esses deslocamentos espaciais horizontais refletem em deslocamentos verticais subjetivos e identitários. Derivada da teoria do radicante, formulada pelo crítico de arte e teórico francês Nicolas Bourriaud (2011), permeia na tese a metáfora botânica relacionada a raízes, a fim de analisar a relação das personagens com as suas terras natais, a forma como cada uma é desarraigada de suas origens, além do contato com cada solo por onde passam. O formato da trajetória das três protagonistas consiste no movimento de partida, chegada ao novo local e retorno às origens, assim como a estrutura proposta na jornada do herói de Joseph Campbell (2007). A partir dessa formalização, a pesquisadora junguiana Maureen Murdock (1990) elaborou a jornada da heroína, cujas etapas envolvem a jornada de individuação da mulher, sobretudo no contexto da contemporaneidade, preenchendo lacunas deixadas pela jornada masculina. Ambos os modelos de jornada figuram ao longo da tese visando o enriquecimento e aprofundamento da análise, contudo, sem tentar uma adequação forçada dos romances dentro desses moldes. A presente pesquisa reivindica sua originalidade tanto na intenção de analisar comparativamente as três obras selecionadas quanto na abordagem dada à análise e às interpretações tendo como fundamentação as teorias do radicante juntamente com as jornadas míticas. Além disso, o estudo visa explorar a condição da mulher negra, sendo representada por cada heroína em determinado contexto histórico, social e geográfico: Kehinde representa as africanas sequestradas violentamente pelo tráfico atlântico no século XIX para serem escravas no Brasil Colônia. Ponciá vem das primeiras gerações após a abolição da escravidão brasileira, que imaginava a partida para a cidade grande como oportunidade para uma vida melhor. Ifemelu é a mulher africana do século XXI, cosmopolita que, apesar das dificuldades vividas como estrangeira e negra, pode escolher em qual país viver para estudar, trabalhar e escrever sobre raça e tornar-se referência para que outras mulheres embarquem em suas jornadas.

Palavras-chave: literatura contemporânea; autoras negras; jornada da heroína; radicante.

ABSTRACT

VEDOVATTE, Vanessa Germanovix. **The roots spread out:** Kehinde, Ifemelu and Ponciá. 2022. 177 p. Tese. Doutorado em Letras – Centro de Ciências Humanas. Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2021.

This thesis analyzes three contemporary literary works by black female authors: *Um Defeito de Cor*, by Ana Maria Gonçalves (2018), *Ponciá Vicencio*, by Conceição Evaristo (2017) and *Americanah*, by Chimamanda Ngozi Adichie (2013), the first two being Brazilian and this last one is Nigerian. The focus is given from the spatial displacements covered by the protagonist-heroines of the novels and how these horizontal spatial displacements reflect in subjective and identity vertical displacements. Resulting from the theory of the radican, formulated by the French art critic and theorist Nicolas Bourriaud (2011), the botanical metaphor related to roots permeates the thesis, in order to analyze the relationship of the characters with their homelands, the way each one is uprooted from its origins, besides the contact with each soil through which they pass. The format of the trajectory of the three protagonists consists of the movement of departure, arrival at the new place and return to the origins, as well as the structure proposed in the Hero's journey by Joseph Campbell (2007). From this formalization, the Jungian researcher Maureen Murdock (1990) elaborated the Heroine's journey, whose stages involve the woman's journey of individuation, especially in the context of contemporaneity, filling gaps left by the male journey. Both journey models figure throughout the thesis aiming at enriching and deepening the analysis, however, without trying to forcefully adapt the novels within these models. The present research claims its originality both in the intention of comparatively analyzing the three selected works and in the approach given to the analysis and interpretations having as foundation the theories of the radican together with the mythical journeys. In addition, the study aims to explore the condition of black women, represented by each heroine in a specific historical, social and geographic context: Kehinde represents African women violently kidnapped by the Atlantic trade in the 19th century to be slaves in Colonial Brazil. Ponciá comes from the first generations after the abolition of Brazilian slavery, who imagined the departure for the big city as an opportunity for a better life. Ifemelu is the African woman of the 21st century, cosmopolitan who, despite the difficulties experienced as a foreigner and black woman, can choose which country to live in to study, work and write about race and become a reference for other women to embark on their journeys.

Key-words: contemporary literature; black female authors; heroine's journey; radican.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A Jornada do Herói	59
Figura 2 – Modelo da psique segundo Jung	60
Figura 3 – A jornada da heroína.....	62
Figura 4 – O Nascimento de Vênus	147
Figura 5 – Tiana a Princesa e o sapo.....	149
Figura 6 – Tiana com cabelos cacheados.....	149
Figura 7 – Tiana em WiFi Ralph.....	149
Figura 8 – Ilustração de Mandrágora, 1583	157
Figura 9 – Folhas e flores da mandrágora	157
Figura 10 – Ophelia.....	160
Figura 11 – Ilustração da Flor de Lótus, 1499	161
Figura 12 – Flor de lótus branca.....	161
Figura 13 – Estrutura do girassol	163
Figura 14 – Girassol	163

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Teses e Dissertações publicadas até 2020	21
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. ARCABOUÇO TEÓRICO-CRÍTICO	18
1.1 FORTUNA CRÍTICA	20
1.2 REFLEXÕES CRÍTICAS SOBRE A CULTURA NA CONTEMPORANEIDADE	25
1.3 DIÁSPORA E SUAS IMPLICAÇÕES IDENTITÁRIAS	40
1.4 ESPAÇO E IDENTIDADE NA LITERATURA	49
1.5 ARQUÉTIPOS E INCONSCIENTE COLETIVO	55
1.6 JORNADAS MÍTICAS	58
2. DESENRAIZAR	65
2.1 CHAMADO À SEPARAÇÃO	68
2.2 RAÍZES	86
2.3 MEMÓRIA DOS LOCAIS	91
3. REENRAIZAR E CRESCER	100
3.1 O CAMINHO DE PROVAS E A IMERSÃO NO MUNDO SOMBRIO	100
3.2 ESCRITA DIASPÓRICA COMO SAÍDA DA OBSCURIDADE	122
3.3 TRADUÇÃO E TRADIÇÃO	133
4. FLORESCER	135
4.1 IDENTIDADES FRAGMENTADAS	138
4.2 CABELO COMO METÁFORA DE RAÇA	142
4.3 RAÍZES NA LINGUAGEM DAS FLORES	151
CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
REFERÊNCIAS	169

INTRODUÇÃO

As mulheres escreveram e estão escrevendo a história do mundo. Porém, o espaço de produção e divulgação da literatura de autoria feminina é uma conquista que demandou grande esforço e reivindicação.

Enquanto há diversas obras célebres da literatura ocidental produzidas por homens – e que certamente devem ser estudadas – é importante diversificar o cânone e expandir os horizontes como leitores e pesquisadores, a fim de conquistar uma experiência de leitura mais significativa e mais sensível. O cânone foi por muito tempo monopolizado, mas é tão vasto que não é possível aprender tudo sobre ele em um ano. Assim, muitos estudantes, professores ou mesmo entusiastas não sabem por onde começar a diversificá-lo. Desta forma, a pesquisa acadêmica centrada em obras de autoria feminina negra é uma das formas de ampliar o espaço de divulgação e de discussão desse campo literário tão vasto que está em ascensão.

Esta tese, portanto, está direcionada ao estudo de três obras literárias contemporâneas de autoras negras, sendo duas brasileiras e uma nigeriana, com vistas à análise dos deslocamentos espaciais percorridos pelas protagonistas dos romances e os efeitos provocados por estes deslocamentos em suas identidades.

A partir do título *As raízes espraíam-se: Kehinde, Ifemelu e Ponciá* pode-se explicar, em primeiro lugar, a metáfora das raízes, derivada da teoria do radicante, de Nicolas Bourriaud (2011), que está presente na tese para desenvolver a relação das personagens com os locais por onde passam, enquanto a escolha do termo espraíar-se remete ao sentido de expandir-se, ocupando as margens, assim como a condição das mulheres negras, estrangeiras, exiladas e a literatura que elas produzem. Os nomes das heroínas negras presentes no título são, portanto, os nomes das personagens principais de cada romance que compõem o *corpus*.

O formato da trajetória das três protagonistas consiste no movimento de partida, chegada ao novo local e retorno às origens, o que coincide com a proposta da jornada do herói, conforme descrita formalmente por Joseph Campbell (2007). A partir dessa noção, a pesquisadora junguiana Maureen Murdock (1990) notou que a jornada do herói seria insuficiente para abarcar a complexidade e os ciclos femininos que envolvem a jornada de

individuação da mulher, sobretudo no contexto da contemporaneidade. Desta forma, etapas de ambos os modelos de jornada figuram ao longo da tese visando o enriquecimento e aprofundamento da análise.

O objetivo geral desta tese é compreender os efeitos dos deslocamentos espaciais na jornada de individuação das mulheres negras que protagonizam os romances *Um defeito de cor* (GONÇALVES, 2018), *Ponciá Vicêncio* (EVARISTO, 2017) e *Americanah* (ADICHIE, 2013; 2014).

Os objetivos específicos consistem em:

- Identificar semelhanças e diferenças entre as obras e suas respectivas protagonistas.
- Analisar os movimentos e migrações das personagens à luz dos conceitos de radicante (BOURRIAUD, 2011) e diáspora (HALL, 2013).
- Determinar o papel do espaço nas narrativas que envolvem migrações e vínculos com a terra natal.
- Demonstrar formas como as jornadas do herói e da heroína podem se espelhar nas trajetórias das protagonistas.
- Aplicar metáforas botânicas a cada etapa da jornada desempenhada pelas heroínas negras.

Como hipóteses e pressupostos da pesquisa pode-se elencar:

- As obras literárias poderão apresentar semelhanças pois, além de terem sido escritas na mesma época e serem parte do campo da literatura contemporânea, contam histórias de mulheres que saíram de sua terra natal – voluntariamente ou não – para viver em um território estranho e retornam às suas origens transformadas pelas experiências vivenciadas.
- O espaço, entre outras funções, exerce o papel de âncora com as recordações das protagonistas, mantendo vivo o vínculo com suas origens durante o período de distanciamento.

- A jornada do herói espelha-se nas narrativas no que diz respeito ao formato da trajetória das protagonistas e no sentido de esse movimento resultar em transformações pessoais e identitárias das personagens. Já a jornada da heroína é capaz de promover uma análise mais detalhada do percurso de individuação que essas personagens femininas perfazem.

Esta tese reivindica alguma novidade em relação às pesquisas existentes acerca das obras selecionadas. A diferença principal que exhibe é colocar em paralelo – e também entrelaçar – esses três romances, uma vez que, até o momento da confecção desta tese, não foi encontrada outra pesquisa que os elencasse juntamente. Além disso, o presente estudo foi desenvolvido com um aspecto reflexivo, com ênfase à interpretação, tanto da história das protagonistas quanto do processo de escrita empenhado pelas autoras e como esse processo deixa marcas de suas vivências no enredo ficcional.

As pesquisas que tomam por base obras da literatura negra ou afro-brasileira em geral utilizam o aporte teórico de linha culturalista, com forte enfoque nas teorias políticas, sociais, históricas e antropológicas. Nas análises aqui desenvolvidas, tal perspectiva faz parte desse recorte no que tange o conceito de hibridismo, diáspora e identidade em diálogo com autores de outras linhas. Nesse sentido, a contribuição, ao tratar de heroínas e suas jornadas pretende acrescentar visões aos estudos teóricos que possam ser levadas a outras obras.

A relevância desta tese também reside em seu ineditismo em abordar tais romances à luz da jornada do herói e da jornada da heroína, conforme elaboradas por Campbell (2007) e Murdock (1990) respectivamente. De acordo com o levantamento realizado sobre teses, dissertações e artigos que se dedicaram às obras, nota-se que já houve abordagem sob o viés do romance de formação (ARRUDA, 2007; 2020; ANDRONE, 2017), mas não pela perspectiva das jornadas míticas.

As obras não serão lidas seguindo todas as etapas das jornadas, pois encaixar os romances em uma estrutura narrativa padronizada resultaria no apagamento da complexidade que eles oferecem. Em contrapartida, a riqueza de elementos de ambas as estruturas míticas será explorada para desenvolver

uma análise inovadora e que, ao mesmo tempo, preserve a sensibilidade das narrativas.

Da metáfora do radicante, derivam outras metáforas botânicas que conduziram a pesquisa no sentido de observar e analisar as personagens pelo viés botânico, por meio de associações simbólicas, culturais e folclóricas de flores e plantas e seus significados espelhados nas imagens das heroínas. Tal perspectiva, além de reiterar a novidade da tese, reflete a crescente tendência de retorno à natureza e de estudos em neurobiologia vegetal, que consideram não só as propriedades decorativas, alimentícias ou curativas, mas também valorizam a inteligência e a sensibilidade das plantas, tomando como base as obras do biólogo Setefano Mancuso (2018; 2020).

A escolha do *corpus* foi-se construindo ao longo de muitas leituras e vem ao encontro da minha jornada pessoal como acadêmica. Ingressei em 2009 no curso superior de Comunicação Social, com habilitação em jornalismo da UEL e em 2010 interessei-me pelas atividades da iniciação científica, como mais uma fonte de aprendizado e de técnicas de escrita acadêmica que seriam complementares à escrita jornalística. Nesse mesmo período, tive contato pela primeira vez com a Semiótica, tanto como disciplina regular do curso quanto no grupo de pesquisa da iniciação científica. A partir das teorias semióticas, as pesquisas eram voltadas a imagens fotográficas de manifestações estéticas originárias no contexto urbano dos séculos XX e XXI, com enfoque no movimento hip hop e na apropriação de seus elementos, sobretudo da moda, pela alta cultura e por marcas de luxo.

Entre 2014 e 2016, no mestrado, houve aprofundamento na semiótica de Roland Barthes, bem como outros procedimentos de leitura de imagens, comunicação visual e design, como fundamentação teórica para uma análise comparativa entre telas impressionistas do século XIX e fotografias de moda urbana, do século XXI, por meio do percurso arquetípico da *flânerie* de Charles Baudelaire. O contato com literatura estava nas obras clássicas de língua portuguesa, inglesa e francesa. O doutorado em Letras expandiu os horizontes e manifestou a necessidade urgente do contato com obras contemporâneas, brasileiras e sobretudo de autoria feminina. A disciplina de Literatura Afro-Brasileira, ministrada pela professora Maria Carolina, conferiu o contato tanto com escritores e escritoras negras, bem como com pensadores

que problematizaram e analisaram a condição, a relevância e as peculiaridades da Literatura Afro-Brasileira e seus expoentes.

O interesse de pesquisa estava em desenvolver a figura da *flâneuse* contemporânea, *a priori*, partindo de *Americanah*, obra da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie. O contato com as obras *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, e *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, ocorreu por meio da indicação da professora Maria Carolina e do Grupo de Pesquisa de Literatura Afro-brasileira. O aprofundamento das análises revelou protagonistas que se afastam deste molde de *flânerie*, oriundo de um contexto burguês e urbano. Ressalto que o termo burguês é utilizado em seu sentido histórico, como parte da modernidade, sem as conotações pejorativas muitas vezes atribuídas à palavra. Muitas vezes a caminhada da *flânerie* centra-se em sua metrópole – não importando se é sua terra natal tampouco a relação com passado ou futuro –, para registrar sua arte, escrita, fotografia, pintura, etc. No caso das heroínas estudadas, as jornadas representam trânsitos e migração de cidades e ou continentes, configurando-as como jornadas diaspóricas. Elas não são *flâneuses*, são itinerantes relegadas pela sociedade ao espaço da margem.

Meu ponto de vista analítico procura respeitar tanto o meu lugar de leitora, pesquisadora e crítica não negra, quanto os olhares particulares de identificação de leitoras críticas negras com essa produção que serão mencionadas e contempladas ao longo da tese. A problematização da condição da mulher negra é feita pela voz de importantes mulheres críticas negras em ascensão na academia. A fortuna crítica das obras tem se tornado cada vez mais ampla e os diferentes recortes teóricos tendem a enriquecer os ângulos de visão, a partir dos quais são analisadas as obras contemporâneas.

A leitura crítica dos romances permite desvelar o movimento espacial e subjetivo, os processos de textualização empenhados pelas autoras/narradoras e observar semelhanças e diferenças entre as obras e seus contextos. A seleção das obras abarca diferentes contextos da vida da mulher negra: *Um defeito de cor* (2018), ambientado no século XIX, contará a história de uma africana capturada ainda menina para ser escrava no Brasil e suas lutas para conquistar a liberdade; *Ponciá Vicêncio* (2017) contará sobre uma herdeira da escravidão, na primeira metade do século XX, que sai da roça no interior de Minas Gerais em busca de uma vida mais próspera na capital, porém, mesmo livre, ainda carrega os grilhões dessa herança; *Americanah* (2013; 2014)

apresentará a mulher africana emancipada e cosmopolita no século XXI que, graças à luta de suas ancestrais, tem espaço para discutir sobre questões raciais e femininas, bem como se tornar uma agente de informação sobre as temáticas, ajudando outras mulheres a perseguirem suas jornadas.

Diante disso, esta tese está organizada em quatro capítulos de desenvolvimento, além desta introdução e das considerações finais. O primeiro capítulo abarcará o arcabouço teórico-crítico que fundamenta as análises e discussões presentes, detalhando a teoria do Radicante, de Nicolas Bourriaud (2011), o conceito de diáspora e da identidade na pós-modernidade segundo Stuart Hall (2013; 2007), as teorias do espaço na literatura, uma breve conceituação sobre os arquétipos de Carl G. Jung, a descrição das jornadas do herói e da heroína e o detalhamento da fortuna crítica a respeito das obras que compõem o *corpus*.

O segundo capítulo tratará do desenraizar das heroínas, da relação com a terra natal e do rompimento com suas origens. Nesse momento, será abordada a etapa do chamado à aventura e da separação do feminino presente nas estruturas das jornadas míticas estudadas e uma explicação sobre a memória dos locais, conforme o desenvolvimento teórico-analítico de Aleida Assmann (2011), e como esta memória aplica-se à análise dos romances.

O terceiro capítulo abordará o momento de reenraizamento, ou seja, do contato com o novo solo, o crescimento que isso provoca e o papel da escrita e da escrevivência – a escrita com marcas da vivência, de acordo com a proposição de Conceição Evaristo para o termo – para essas mulheres negras saírem da obscuridade e conquistarem espaço de expressão na sociedade.

O quarto capítulo apresentará o florescer como indivíduo das heroínas. Será desenvolvido o tema das identidades fragmentadas na contemporaneidade, a questão do cabelo como uma metáfora de raça, a partir do que foi apresentado em Adichie (2013; 2014) e, por fim, será estabelecida a metáfora da linguagem das flores, seus simbolismos e conotações para associar as imagens evocadas por cada heroína e suas jornadas.

1. ARCABOUÇO TEÓRICO-CRÍTICO

A tese intitula-se *As raízes espraiam-se: Kehindé, Ifemelu e Ponciá*. No título, espraiar-se refere-se a estender-se pela margem (da praia) o que remete ao sentido figurado de expandir-se, ocupando as margens nas quais a sociedade tende a deixar a mulher negra, estrangeira e a própria literatura escrita por ela. Remete também à imagem da raiz a partir da qual a teoria do radicante – segundo o pensamento de Bourriaud (2011) – desenvolve-se, ao pensar nessas personagens, em como são afetadas pelos locais onde estão e, em contrapartida, como elas afetam esses lugares, alastrando seus saberes, negociando e traduzindo culturas, na acepção de Stuart Hall (2006). Há profundidade dessas raízes e, simultaneamente, há propagação de saberes na superfície, tentando colocar o conhecimento de onde saíram em consonância com o espaço onde querem se firmar. Ao voltarem, outras formas de conhecimento e visão de mundo são levadas para seu local de origem também transformado, pois há diluição e a fixidez é substituída pelo hibridismo cultural (HALL, 2013).

Essas personagens – e as mulheres negras escritoras, ao olharmos para o plano da produção literária – carregam consigo os diálogos culturais e os conflitos históricos, sociais e de gênero, oriundos dessas quebras fronteiriças. Ao mesmo tempo, elas são capazes de transformar, recriar percepções de mundo ao redor e trazer novas imagens de florescimento pela palavra no espaço literário. Na esteira desse olhar sobre o florescer das mulheres escritoras, os aspectos literários das obras que compõem o *corpus* serão analisados ao longo do trabalho e antecipa-se aqui uma observação acerca do narrador, pois será tratado pelo termo “narradora”. Em *Um defeito de cor* tem-se um narrador-personagem, uma vez que o romance consiste na carta narrada em primeira pessoa pela protagonista; *Americanah* e *Ponciá Vicêncio* contêm narradores oniscientes e o ponto de vista interno está centrado em Ifemelu e Ponciá, respectivamente, portanto o olhar de dentro é feminino. Virginia Woolf (2019, p. 16) afirma que “um livro de mulher não é escrito como seria se o autor fosse homem”. Nas obras estudadas, a escrita da história das heroínas imprime a sensibilidade de suas autoras e, referenciando Conceição Evaristo, sua *escrevivência* – a escrita impregnada pela vida – o que direciona e justifica

a escolha pelo termo narradora no tratamento a essa entidade narrativa no presente trabalho.

A citação de Eurídice Figueiredo (2013) sobre sua pesquisa acerca de obras de ficção, autoficção e autobiografia de autoria feminina explica essa dificuldade em separar cada entidade literária:

Apesar de ser difícil fazer a separação clara entre personagem/narradora/autora em muitos textos analisados, deve ficar claro que mesmo a figura da escritora já é uma ficcionalização, porque não há como escrever sem organizar, selecionar, dar ênfase, ocultar ou velar, criar um certo suspense de maneira a manter o interesse do leitor; em sua, a escrita literária exprime, paradoxalmente, a verdade e a mentira (FIGUEIREDO, 2013, p. 10-11).

Metáforas acerca da raiz e seus derivados, sobretudo o termo radicante, compõem o cerne desta tese. Este capítulo visa, então, aprofundar e detalhar o pensamento radicante e o contexto altermoderno, conforme o fundador deste termo, Nicolas Bourriaud, como nomenclatura mais propícia para definir o contexto sociopolítico e cultural contemporâneo do que o pós-moderno. Bourriaud (2011) discute ainda a necessidade de substituir o multiculturalismo, o qual considera insuficiente para caracterizar a crítica cultural contemporânea. Hall e Bhabha aparecem como fontes implícitas e explícitas em Bourriaud (2011), podendo ser detectadas na forma semelhante de certos termos como multiculturalismo, tradução, tradição e negociação. Portanto, os pensamentos de Bourriaud serão colocados em diálogo com esses autores com o intuito de desenvolver tais reflexões e preparar o solo para as análises das obras que compõem o *corpus* desta tese – *Americanah* (ADICHIE, 2013; 2014); *Ponciá Vicêncio* (EVARISTO, 2017) e *Um defeito de cor* (GONÇALVES, 2018).

Ainda com base em Stuart Hall (2013), será realizado o aprofundamento teórico do conceito de diáspora, ao lado de termos como migração e exílio, complementando com autores como Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhabha, novamente. Esses autores suplementam também os reflexos do deslocamento espacial na identidade do sujeito diaspórico. Sobre Bhabha, faz-se necessário um adendo: como sua leitura é mais complexa que dos demais teóricos, este trabalho recorrerá ao apoio de autores e estudiosos que o mencionaram e apuraram suas ideias, como o próprio Stuart Hall, Nicolas Bourriaud, Luís Alberto Brandão e Valteir Vaz.

Além do termo radicante, o trabalho recorre a outras metáforas biológicas e botânicas cujas definições terão como fonte os trabalhos de Stefano Mancuso (2018; 2020), botânico italiano e pesquisador da área da neurobiologia vegetal. O *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020) trará embasamento para trabalhar o plano simbólico das plantas bem como de outras imagens simbólicas evocadas pelas obras que compõem o *corpus*, como por exemplo: água, rio, serpente, arco-íris etc.

Os aspectos literários a serem abordados em maior profundidade serão espaço, narrativa e personagem. Parafraseando Brandão (2013, p. 9), será averiguada, nas obras, a função desempenhada pelo elemento espacial e o tratamento a ele dispensado. Sobre a narrativa, o foco estará na questão do papel da escrita em cada obra, apontando para o conceito de “Escrevivência”, termo cunhado por Conceição Evaristo (2020) para definir a escrita “contaminada” pela experiência vivida. Já a questão das personagens será estudada à luz da teoria da jornada da heroína, como proposta por Maureen Murdock (1990), inspirada na jornada do herói de Joseph Campbell (2000) e na psicanálise junguiana.

1.1 FORTUNA CRÍTICA

No intuito de avaliar a originalidade da proposta e determinar o local desta tese entre as publicações acadêmicas brasileiras, foi realizado um levantamento dos dados disponíveis acerca dos trabalhos publicados sobre as obras que compõem o *corpus* deste trabalho, sendo elas: *Americanah*, da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, estudada a edição de 2013, ano de lançamento da obra, publicada em inglês pela Editora Anchor Books e a de 2014, publicada pela Companhia das Letras, com tradução para o português por Júlia Romeu; *Ponciá Vicêncio*, da escritora brasileira Conceição Evaristo, cuja primeira publicação data de 2003 e nesta pesquisa é estudada a terceira edição, publicada em 2017 pela Editora Pallas; e *Um defeito de cor*, da escritora brasileira Ana Maria Gonçalves, publicada pela primeira vez em 2006, com edição referenciada sendo a de 2018, 18ª edição, publicada pela Editora Record.

Foi realizada a busca no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES para averiguar a quantidade de publicações sobre as obras. Uma vez

que a plataforma gera resultados com base nas palavras contidas tanto no título quanto no conteúdo dos resumos, optou-se em realizar a busca digitando os títulos das obras. No início de 2021, quando a busca foi realizada, os resultados foram os seguintes:

Tabela 1 - Teses e Dissertações publicadas até 2020

Termo buscado	Período das publicações	Teses	Dissertações	Total
“Americanah”	2017 – 2019	3	11	14
“Ponciá Vicêncio”	2007 – 2020	14	28	42
“Um defeito de cor”	2008 – 2019	10	17	27

Fonte: da autora

Com base nos dados da Tabela 1, nota-se, em primeiro lugar, o interesse acadêmico acerca das obras, logo após seus respectivos lançamentos, considerando o ano do lançamento somado ao tempo médio de dois anos para conclusão de um mestrado e quatro anos para a finalização do doutorado. Conceição Evaristo utiliza o espaço do prefácio da terceira edição de *Ponciá Vicêncio* (2017) para contar a história da publicação do livro e de sua presença em vestibulares, como da UFMG, do CEFET/Minas, em 2008, e da Universidade Estadual de Londrina, nos anos de 2009 e 2010. A autora reitera que tal explanação é importante para afirmar o ato político de escrever e de publicar:

Conto a história da publicação do livro, para enfatizar um ponto de vista que tenho afirmado sempre. Se para algumas mulheres o ato de escrever está imbuído de um sentido político, enquanto afirmação de autoria de mulheres diante da grande presença de escritores homens liderando numericamente o campo das publicações literárias, para outras, esse sentido é dobrado. O ato político de escrever vem acrescido do ato político de publicar, uma vez que, para algumas, a oportunidade de publicação, o reconhecimento de suas escritas, e os entraves a ser vencidos, não se localizam apenas na condição de a autora ser inédita ou desconhecida. Não só a condição de gênero vai interferir nas oportunidades de publicação e na invisibilidade da autora dessas mulheres, mas também a condição étnica e social (EVARISTO, 2017, p. 8-9).

Fábio Akelrud Durão, em *Metodologia de Pesquisa em Literatura* (2020), afirma que “[...] a literatura é capaz de deslocar a ideia de pesquisa, apontando para dimensões de sentido que, de outra maneira, dificilmente viriam para o primeiro plano” (DURÃO, 2020, p. 10). Cabe destacar o papel da

academia, não só com a presença das obras em pesquisas e grupos de estudos, mas na vida das escritoras. As três autoras, Chimamanda Ngozi Adichie, Conceição Evaristo e Ana Maria Gonçalves têm vivências acadêmicas relevantes.

Chimamanda Ngozi Adichie nasceu em Enugu, na Nigéria, em 1977. Deixou seu país aos dezenove anos para estudar nos Estados Unidos. Ela iniciou o bacharelado em Comunicação na Universidade de Drexel, na Filadélfia, mas pediu transferência para a Universidade de Connecticut, onde concluiu o bacharelado e especializou-se em Ciência Política. Em 2003, publicou *Hibisco Roxo*, e tornou-se internacionalmente reconhecida. Sua produção literária conta com o livro *Meio sol amarelo*, lançado em 2006 – vencedor do Orange Prize de 2007 e adaptado para o cinema em 2013 –, *No seu pescoço*, de 2009, *Americanah*, com data da primeira publicação em abril de 2013, entre outros trabalhos escritos e apresentados em conferências no TED. Paralelamente, seguiu sua jornada acadêmica, concluiu o mestrado em Escrita Criativa pela Universidade Johns Hopkins, em 2004 (CHIMAMANDA, 2021). Em 2016, recebeu título honorário de Doutora em Humanidades, pela Universidade de Johns Hopkins (HUB, 2016). Em 2017, ela recebeu o mesmo tipo de certificação da Haverford College (HAVERFORD, 2017) e da Universidade de Edimburgo (UNIVERSITY OF EDINBURGH, 2017). Em 2018, também recebeu título honorário de doutora pela faculdade de Amherst (AMHERST COLLEGE, 2018) e, mais recentemente, em 2019, o mesmo título na Universidade de Friburgo (UNIVERSITÉ DE FRIBOURG, 2019).

Conceição Evaristo nasceu em Belo Horizonte, em 1946. Na década de 1970, migrou para o Rio de Janeiro, graduou-se em Letras pela UFRJ e trabalhou como professora da rede pública. Em 1996, recebeu o título de mestre pela PUC do Rio de Janeiro, com a dissertação *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade* e em 2011 concluiu o doutorado em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense, com a tese *Poemas malungos, cânticos irmãos*. Sua estreia na literatura foi em 1990, com a publicação de contos e poemas na série *Cadernos Negros*. Em 2003, publicou o romance *Ponciá Vicêncio*, que estreou nos Estados Unidos em 2007 com sua tradução para o inglês e na França em 2015, traduzido para o francês com o título *L'histoire de Poncia*. A autora foi finalista do Prêmio Jabuti, em 2014, pela obra *Olhos D'água* e em 2018 recebeu o Prêmio de Literatura do Governo de

Minas Gerais pelo conjunto de sua obra (LITERAFRO, 2021). Em 2018, o Itaú Social lançou o Seminário “A Escrivência de Conceição Evaristo” com o propósito de ampliar o debate sobre o conceito criado por Conceição Evaristo. A partir do livro *Escrivência: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*¹, em 2020, o Itaú Social relança o evento na modalidade online, reunindo “especialistas, autoras e autores dos artigos que compõem a publicação para debater sobre a importância da Escrivência para a cultura nacional nas dimensões da história, artes, educação e comunicação” (ITAÚ SOCIAL, 2020).

O projeto literário de Conceição Evaristo se insere numa linhagem de escritoras negras que já formam uma pequena tradição, de Geni Guimarães a Ana Cruz e Ana Maria Gonçalves, entre outras. [...] O romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, publicado por uma grande editora (Record), teve muita repercussão e já tem uma fortuna crítica respeitável. Como outras escritoras negras, Conceição sublinha, através da intriga, que seus personagens são pobres e negros. O ser negro faz diferença na pobreza porque a vincula a uma História: a escravidão, a marginalização, o racismo (FIGUEIREDO, 2013, p. 162).

Ana Maria Gonçalves nasceu em 1970, em Ibiá, Minas Gerais. Trabalhou como publicitária em São Paulo até 2002, quando mudou-se para Itaparica, na Bahia, para escrever *Ao lado e à margem do que sentes por mim*, seu primeiro romance (LITERAFRO, 2020). Dedicou-se durante os anos seguintes a escrever seu segundo livro, *Um defeito de cor*. Segundo relata, utilizou dois anos para pesquisa, um ano para a escrita e mais dois para reescrita, sendo lançado, então, em 2006 pela editora Record. No ano seguinte, recebeu o Prêmio Casa de las Américas na categoria literatura brasileira, em 2007, e “foi considerado o livro mais importante da literatura brasileira do século 21 por Millôr Fernandes e muitos que o citaram nessa afirmação” (SANTANA, 2017a). Além disso, o romance será adaptado para televisão, em formato de série. A equipe de adaptação conta com o autor de *Cidade de Deus*, Paulo Lins, roteiro de Maria Camargo e supervisão de Nei Lopes, compositor, escritor e estudioso das culturas africanas e sua diáspora (PADIGLIONE, 2019). A escritora é atuante em colunas em portais *online* abordando, entre outras questões sociais, o racismo (SANTANA, 2017a). Com o intuito de abarcar a

¹ O evento foi transmitido ao vivo pelo YouTube, em novembro de 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/bzwGCFEkef4>>. O livro ficou disponível para download até o dia 30 de novembro de 2020.

fortuna crítica de Gonçalves, as pesquisadoras Fernanda Rodrigues de Miranda e Maria Aparecida Cruz de Oliveira organizaram a obra *Ana Maria Gonçalves: Cartografia Crítica* (2020), que reúne 20 artigos dedicados a *Um defeito de cor*, a partir de diversas perspectivas como a maternidade, a ancestralidade, a religiosidade, a diáspora e a condição da mulher negra. Nesta tese, foi utilizado o artigo de Maringolo (2020), intitulado *Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves: historiografias sobre a escravidão*.

Analisando os títulos e resumos das teses e dissertações encontradas no Catálogo da CAPES, nota-se como temas mais estudados, a partir dos três romances, a questão da diáspora, identidade e vivências femininas. Como exemplos, elencam-se: *Identidade em trânsito: a experiência diaspórica de Ifemelu em Americanah, de Chimamanda Ngozi Adichie* (ALVES, 2018); *“Ponciá Vicêncio”, de Conceição Evaristo: um Bildungsroman feminino e negro* (ARRUDA, 2007); *Maternidade negra em Um defeito de cor: história, corpo e nacionalismo como questões literárias* (SILVA, 2017). Cita-se ainda a tese *Sobre-vivência(s): travessias de (re)conhecimento(s) na escrita diaspórica de Chimamanda Adichie, Julia Alvarez e Conceição Evaristo* (FERREIRA JÚNIOR, 2019) como único exemplo, até o momento da busca, que une os romances *Ponciá Vicêncio* e *Americanah* em uma pesquisa. Há, ainda, alguns estudos mais enxutos como artigos apresentados em eventos que trabalham tais obras juntamente.

Na plataforma dos Catálogos de Teses e Dissertações da CAPES não foi encontrado trabalho que pesquise *Um defeito de cor* ao lado das outras obras. A maior parte dos estudos debruçou-se unicamente na obra de Gonçalves, possivelmente, por se tratar de um romance extenso, de quase mil páginas. Pode-se citar o artigo intitulado *A errância diaspórica como paródia da procura em Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo e um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves*, de Arruda (2007b), como trabalho cujo propósito foi trabalhar as duas obras.

A averiguação realizada acerca das teses e dissertações publicadas nos programas de pós-graduação de universidades brasileiras até 2020 demonstrou que não houve pesquisa que elencasse *Americanah*, *Ponciá Vicêncio* e *Um defeito de cor* para compor um *corpus*. Além disso, dentre as publicações não houve análise que utilizasse como embasamento teórico o conceito de radicante, de Bourriaud (2011), tampouco associando-o ao conceito

de diáspora ou aos temas de migração, viagem e exílio. Nota-se ainda que não houve trabalho acadêmico sobre as obras que abordassem a estrutura da jornada do herói de Joseph Campbell (2007) e não há estudos aplicando a jornada da heroína, de Maureen Murdock (1990), às análises dos romances. Sendo assim, pode-se afirmar que tais elementos conferem a originalidade e o ineditismo da proposta desta tese.

1.2 REFLEXÕES CRÍTICAS SOBRE A CULTURA NA CONTEMPORANEIDADE

Nicolas Bourriaud (1965 –) é um autor, crítico e curador de arte francês cujos trabalhos mais conhecidos são como cofundador e codiretor Palais de Tokyo – espaço que acolhe o Museu de Arte Contemporânea da Cidade de Paris –, entre 2000 e 2006, e como curador de arte contemporânea da galeria de arte Tate Britain, em Londres, entre 2007 e 2010. Em 2009, na Tate, Bourriaud foi responsável pela exibição intitulada *Altermodern*, para a qual elaborou um manifesto para explicar o conceito, expondo suas quatro principais facetas (BOURRIAUD, 2009).:

1. O fim do pós-modernismo
2. Hibridização cultural
3. Viagem como um novo modo de produzir formas
4. Os formatos de arte em expansão

No ensaio *Radicante* (2011), o crítico de arte propõe uma nova perspectiva a respeito da contemporaneidade, com base na noção de globalização entre outros conceitos, ele apresenta os tempos altermodernos como um contraste, uma forma contemporânea de superar o pensamento fixo ocidentalizado da modernidade. Além disso, o autor indica a urgência de alternativas ao multiculturalismo, visto por ele como mera sobreposição de signos culturais que ainda trata o não ocidental como convidado da cena cultural. A sua proposta para um modelo mais adequado à contemporaneidade seria o hibridismo cultural, por meio de atos de tradução – explicados mais adiante – que convergem com a visão apresentada por este trabalho.

O termo “radicante” diz respeito às plantas que emitem raízes em diversos pontos no sentido de sua extensão ou que são capazes de produzir

raízes sempre que replantadas. “A hera é um vegetal radicante, porque faz nascer suas raízes à medida que avança, ao contrário dos radicais, cuja evolução é determinada pelo ancoramento em algum solo” (BOURRIAUD, 2011, p. 50).

Nicolas Bourriaud recorre ao termo botânico para configurar a arte e o artista contemporâneos, conforme a seguinte definição: “Ser radicante: pôr em cena, pôr em andamento as próprias raízes, em contextos e formatos heterogêneos, negar-lhes a virtude de definir por completo a nossa identidade; traduzir as ideias, transcodificar as imagens, transplantar os comportamentos, trocar mais do que impor” (BOURRIAUD, 2011, p. 20).

O radicante se desenvolve conforme o solo que o acolhe, adapta-se à sua superfície e aos seus componentes. O autor explica que o adjetivo radicante contém significado dinâmico e dialógico, portanto é capaz de qualificar o sujeito contemporâneo dividido entre a necessidade de vínculo com seu ambiente e as forças de desenraizamento, entre a globalização e a singularidade, entre a identidade e o aprendizado do outro (BOURRIAUD, 2011; VEDOVATTE, 2017). Para definir este sujeito, este artista radicante que inventa trajetória em meio aos signos, Bourriaud (2011) cunha o termo *semionauta*. É o criador de percursos dentro da paisagem cultural, nômade coletor de signos, que

põe as formas em movimento, inventando por ela e com ela percursos através dos quais se elabora como sujeito ao mesmo tempo que constitui para si um *corpus* de obras. Ele recorta fragmentos de significação, colhe amostragens; compõe herbários de formas (BOURRIAUD, 2011, p. 52).

O semionauta de Bourriaud pode ser considerado uma atualização do *flâneur* de Charles Baudelaire. O poeta francês cria e assume a figura arquetípica do *flâneur*, juntamente com a do *dandy*, para ilustrar o sujeito que floresceu com a modernidade urbanizada, na segunda metade do século XIX. Mais que espectador, sendo participante e protagonista dessa transformação, Baudelaire revela que a modernização da cidade simultaneamente exige a “modernização da alma dos seus cidadãos” (BERMAN, p. 177 apud VEDOVATTE, 2017, p. 27).

Entretanto, enquanto o *flâneur* representa a figura do errante burguês, que caminha despretensiosamente nas grandes cidades no contexto da crescente urbanização do século XIX, o semionauta diz respeito ao sujeito do

século XXI, cosmopolita, que deixa sua terra natal para transitar ao redor do globo, mas não se fixa em nenhum solo. O papel desse artista sem fronteiras, o semionauta, no contexto contemporâneo é captar o que já mudou e o que continua a mudar no mundo e criar as trajetórias dentro da paisagem de signos (BOURRIAUD, 2009; 2011).

A modernidade não foi totalmente extinta para dar lugar a essa nova temporalidade, todavia permanece no gosto pela experiência estética e pelo pensamento capaz de se aventurar. A crescente urbanização da experiência artística assistida atualmente também é resultado do que se iniciou no século XIX. Hoje a modernidade prolonga-se em práticas de rearranjos e reciclagem do dado cultural, na intenção do cotidiano na ordenação do tempo vivido. O modernismo se baseava no conflito, enquanto o imaginário de nossa época, aponta Bourriaud (2009), se preocupa com negociações, vínculos, coexistência. A arte no contexto das vanguardas do início do século se propunha a preparar, a anunciar um mundo futuro. Hoje ela apresenta modelos de universos possíveis (BOURRIAUD, 2009 apud VEDOVATTE, 2017).

Stuart Hall, teórico britânico-jamaicano, reflete sobre o sujeito diaspórico e sobre a questão da identidade no campo dos Estudos Culturais. Nesta tese, direciona-se o destaque às obras *Da Diáspora* (2013) e *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), nas quais ele discute, entre outros temas, a crise de identidade causada pelo deslocamento espacial e o contraste entre a modernidade e a pós-modernidade. Apesar de não o citar diretamente, nota-se que Bourriaud (2011) pode ser leitor de Hall, uma vez que o autor francês utiliza termos como globalização, negociação, tradição e tradução com intenção similar à de Hall.

Hall (2006; 2013) comenta que a contemporaneidade é o contexto da transformação da modernidade. A explicação de Bourriaud (2011) dialoga com Hall ao afirmar que trabalhar na recomposição de uma modernidade consiste em inventar a ferramenta teórica que permita lutar contra tudo o que, no pensamento pós-moderno, acompanha objetivamente o movimento de padronização inerente à globalização. Trata-se, segundo ele, de abrir um espaço intelectual e estético onde as obras contemporâneas possam ser julgadas segundo critérios iguais, ou seja, estabelecendo um espaço de discussão. Produzir o sentido da existência humana e indicar as direções possíveis dentro da realidade é a essência da arte contemporânea.

Existem as forças dominantes de homogeneização cultural, pelas quais, por causa de sua ascendência no mercado cultural e de seu domínio do capital, dos “fluxos” cultural e tecnológico, a cultura ocidental, mais especificamente, a cultura americana, ameaça subjugar todas as que aparecem, impondo uma mesmice cultural homogeneizante [...]. Mas bem junto a isso estão os processos que vagarosa e sutilmente estão descentrando os modelos ocidentais, legando a uma disseminação da diferença cultural em todo o globo. Essas “outras” tendências não têm (ainda) o poder de confrontar e repelir as anteriores. Mas têm a capacidade de “traduzir”, negociar e fazer com que se assimile o assalto cultural global sobre as culturas mais fracas [...] (HALL, 2013, p. 50).

O diálogo entre Hall e Bourriaud acerca da contemporaneidade e de sua estética reflete diretamente no movimento que tem ocorrido atualmente na Literatura: a importância de “repensar modernamente” o período histórico atual a partir da globalização, sem replicar os modelos homogeneizantes.

Se o modernismo do século XX foi um fenômeno cultural puramente ocidental, reproduzido num segundo momento por artistas do mundo inteiro, resta hoje considerar seu equivalente global, ou seja, inventar modos de pensamento e práticas artísticas inovadoras que seriam, desta feita, diretamente conformados pela África, América do Sul ou Ásia, e cujos parâmetros integrariam os modos de pensar e fazer vigentes em Nunavut, em Lagos ou na Bulgária. [...] Os artistas, em qualquer latitude, têm hoje a tarefa de considerar o que seria a primeira cultura verdadeiramente mundial (BOURRIAUD, 2011, p. 15).

A arte contemporânea oferece modelos a esse indivíduo em “eterno reenraizamento”, pois ela constitui um laboratório de identidades. Os artistas de hoje expressam menos a tradição da qual se originam do que a “trajetória que perfazem entre essa tradição e os diversos contextos que atravessam, efetuando atos de *tradução*” (BOURRIAUD, 2011, p. 50, grifo do autor).

Por tradição, tem-se a ideia de algo estável, permanente, “representada como se fosse fixada em pedra” e que funciona “como repertório de significados” (HALL, 2013, p. 81-82). No contexto da globalização, os indivíduos recorrem ao vínculo com a tradição “para dar sentido ao mundo, sem serem rigorosamente atados a eles em cada detalhe de sua existência” (HALL, 2013, p. 82). Tradução para Bourriaud (2011) e Hall (2013) não é aplicada apenas como ato transcrever e interpretar uma palavra ou um texto de uma língua para outra, mas visa à tradução cultural, que consiste em traduzir os significados, os sentidos e os símbolos produzidos por uma sociedade. “Em suas variantes, a ‘tradição’ e a ‘tradução’ são combinadas de diversas formas” (ROBBINS, 1991 apud HALL, 2013, p. 83).

No âmbito da linguística, a tradução envolve-se em diversas complexidades, conforme explica o linguista Roman Jakobson (2010). No ato de traduzir de uma língua para outra, as mensagens de uma língua são substituídas não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua. “Tal tradução é uma forma de discurso indireto: o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes” (JAKOBSON, 2010, p. 82).

O autor explica que toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente:

Em sua função cognitiva, a linguagem depende muito pouco do sistema gramatical, porque a definição de nossa experiência está numa relação complementar com as operações metalinguísticas – o nível cognitivo da linguagem não só admite como exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução (JAKOBSON, 2010, p.88).

Emprestado da linguística, o termo tradução passa a ser aplicado no campo dos Estudos Culturais para caracterizar o trânsito entre códigos culturais de forma que tal troca não represente mera coexistência entre códigos distintos, mas que o resultado desse fluxo produza uma mensagem atribuída de um novo sentido e significado. Bourriaud critica o multiculturalismo por representar a convivência pacífica e estéril de culturas reificadas, cujo efeito reside no fato de considerar artistas não ocidentais como *convidados*, não como atores de fato da cena cultural. Superar o multiculturalismo e seus efeitos perversos significa, segundo ele, visar a cooperação entre culturas igualmente críticas de sua própria identidade, “ou seja, chegar ao estágio da tradução” (BOURRIAUD, 2011, p. 26).

Toda tradução implica adaptar o sentido de uma proposição, *fazê-la passar* de um código para outro, o que requer que se dominem as duas línguas, mas também que nenhuma delas seja dada. O gesto de traduzir não impede absolutamente a crítica, ou mesmo a oposição: em todo caso, implica uma apresentação. Ao cumprir esse gesto, não se estará negando uma possível opacidade do sentido, tampouco o indizível, uma vez que toda tradução, fatalmente incompleta, deixa atrás de si um irredutível *resto*. (BOURRIAUD, 2011, p. 28, grifos do autor).

O uso da expressão tradução cultural converge para o termo hibridismo, “que tem sido utilizado para caracterizar as culturas cada vez mais

mistas e diaspóricas [...]” (HALL, 2013, p. 82). Segundo Hall (2013), o hibridismo “trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecibilidade” (HALL, 2013, p. 82). Compreende-se que, na visão de Bourriaud, o substituto plausível para o multiculturalismo seria o hibridismo cultural, por meio dos atos de tradução cultural.

O título *Americanah* demonstra o sentido de hibridismo no contexto cultural, étnico e, principalmente identitário. No romance de Adichie (2014) o termo é uma ironia que Ifemelu e suas amigas nigerianas usavam para falar sobre garotas que viajavam para os Estados Unidos e voltavam sentindo-se mais sofisticadas ou ocidentalizadas que as outras. Quando Ifemelu retorna à Nigéria, após anos estudando nos Estados Unidos, uma amiga a provoca dizendo que ela não se encaixa no estereótipo da *Americanah*, pois não absorveu o sotaque americano. Separada das duas culturas, Ifemelu precisa aprender a afirmar sua identidade híbrida, talvez indecisa, mas não padronizada por um estereótipo.

Para desenvolver o conceito de hibridismo, Hall (2013) cita Homi Bhabha:

Não é simplesmente apropriação ou adaptação; é um processo através do qual se demanda das culturas uma revisão de seus próprios sistemas de referência, normas e valores, pelo distanciamento de suas regras habituais ou “inerentes” de transformação. Ambivalência e antagonismo acompanham cada ato de tradução cultural, pois o negociar com a “diferença do outro” revela uma insuficiência radical de nossos próprios sistemas de significados e significação (BHABHA, 1997 apud HALL, 2013, p. 83).

Para Bhabha, o hibridismo significa um

momento ambíguo e ansioso de ... transição que acompanha nervosamente qualquer modo de transformação social, sem a promessa de um fechamento celebrativo ou transcendência das condições complexas e até conflituosas que acompanham o processo ... [Ele] insiste em exibir ... as dissonâncias a serem atravessadas apesar das relações de proximidade, as disjunções de poder ou posição a serem contestadas; os valores éticos e estéticos a serem “traduzidos”, mas que não transcenderão incólumes o processo de transferência (BHABHA, 1997 apud HALL, 2013, p. 83).

No ensaio *Culture's in Between*, Bhabha (1996) deixa evidente que parte de Bakhtin para abordar o hibridismo. Bhabha explica que Bakhtin

ênfatiza um espaço de enunciação onde a negociação da duplicidade engendra um novo ato discursivo (BHABHA, 1996).

Vaz (2017) apresenta em seu artigo o conceito de hibridismo conforme desenvolvido por Mikhail Bakhtin, em sua teoria do romance, colocando o semiólogo russo em discussão com o pós-colonialismo. Vaz (2017) explica que a palavra “híbrido” até o século XIX estava restrita a fenômenos fisiológicos e botânicos. Segundo o autor, é graças a Bakhtin que, no século XX o termo foi redirecionado para o âmbito da literatura e da linguística.

A explanação de Vaz (2017) sobre a palavra híbrido é muito cara a esta tese, por se tratar, assim como outros termos aqui estudados, de uma metáfora biológica. De acordo com o autor, há uma hipótese de que “Bakhtin tomou o termo de empréstimo da Biologia e que a inclusão desta palavra na sua terminologia teórico-literária foi de responsabilidade do biólogo Ivan Ivanovich Kanaev (1893-1983), que participou ativamente do Círculo de Bakhtin entre 1924-1929” (CLARK; HOLQUIST, 1998, p. 102 apud VAZ, 2017, p. 91).

Outro exemplo russo citado por Vaz (2017) diz respeito à *Morfologia do conto maravilhoso*, de Vladimir I. Propp, como forte influência da Botânica, mais particularmente de um ramo desta, a Morfologia Vegetal. Citando o próprio Propp, que deixa claro que seu estudo estará pautado por esse princípio: “A palavra morfologia, informa ele, significa o estudo das formas. Em botânica, por morfologia entende-se o estudo das partes que constituem uma planta e das relações entre essas partes e o todo: em outras palavras, o estudo da textura de uma planta” (PROPP, 2010, p. 1 apud VAZ, 2017, p. 94). Propp deixa claro que a noção de morfologia, presente de alguma forma em todos os capítulos de seu livro, tem ligação direta com a Morfologia de Johan Wolfgang von Goethe.

Retornando ao ponto sobre o híbrido em Bakhtin, Vaz (2017) comenta que a primeira vez que Bakhtin apresentou a sua concepção de hibridismo foi em *Questões de Literatura e Estética*, lançado em 1975, pouco depois da morte do autor. “Para o pensador russo, a hibridização é, em linhas gerais, a mistura de duas ou mais línguas ou linguagens, um encontro entre duas ou mais consciências linguísticas” (VAZ, 2017, p. 96).

Bakhtin estabeleceu, ainda, uma distinção fundamental entre dois tipos de híbridos linguísticos: “híbrido inconsciente ou orgânico” e “híbrido romanesco ou intencional” (VAZ, 2017, p. 96).

A hibridação não-intencional e inconsciente é um dos fatores mais importantes na vida e na evolução histórica de todas as línguas. Diríamos mesmo que, historicamente, a linguagem e as línguas mudam principalmente pela hibridação, por meio de uma mistura de várias “línguas” que coexistem dentro das fronteiras de um único dialeto, uma única língua nacional, um único ramo, um único grupo de diferentes ramos, no passado histórico bem como do paleontológico das línguas (BAKHTIN, 2010, p. 358-359 apud VAZ, 2017, p. 96).

Na perspectiva bakhtiniana, continua Vaz (2017), toda língua é, em última instância, um sistema híbrido. Segundo o autor, “os trâmites de palavras entre diferentes línguas sempre existiram, e hoje, uma época em que se celebra a comunicação digital e a plena acessibilidade aos meios de comunicação, tal processo de hibridação tem se tornado mais evidente” (VAZ, 2017, p. 96).

Sobre o híbrido romanesco, Bakhtin defende como traço distintivo a intenção estética de quem promove, “ou seja, aqui não se trata de um fenômeno natural no percurso evolutivo das línguas, mas ao contrário: há evidente interesse em produzir um artefato artístico, no caso da literatura” (VAZ, 2017, p. 103). Comparando à Botânica, suas características lembram o “híbrido artificial”, processos de cruzamento entre plantas diferentes por meio da interferência ou auxílio do homem (VAZ, 2017).

Resumindo as características de um híbrido romanesco, podemos dizer: diferentemente da mistura opaca de línguas em enunciados vivos que são falados numa linguagem historicamente em desenvolvimento [...], o híbrido romanesco é um sistema artisticamente organizado de forma a pôr diferentes línguas em contato, um sistema cujo propósito é a iluminação de uma língua por meio da outra, o delineamento de uma imagem viva de outra língua (BAKHTIN, 2010, p. 361 apud VAZ, 2017, p. 104).

A primeira parte do artigo de Vaz (2017) consiste no aprofundamento teórico acerca da conceituação de hibridismo a fim de fundamentar a etapa seguinte do estudo, que versa sobre “a retomada do híbrido intencional por teóricos dos Estudos pós-coloniais” (VAZ, 2017, p. 112), afunilando para a noção particular de hibridismo conforme definida por Bhabha.

Os chamados “Estudos Pós-coloniais” correspondem a um movimento crítico surgido entre as décadas de 1980 e 1990, nos departamentos de literatura de universidades americanas, que procura aferir as implicações do discurso colonial ou o que comumente se denomina crítica pós-colonial. Esse movimento parte da delicada questão de que os valores e tradições ocidentais, tanto do pensamento crítico quanto das artes – particularmente da literatura – são responsáveis por um etnocentrismo que se mostra frequentemente repressivo. Bastante influenciada pela filosofia desconstrucionista de Jacques Derrida, a

teoria pós-colonial sustenta que modelos de pensamento representados por figuras chaves como Aristóteles, Descartes, Kant, Marx, Nietzsche, Freud, ou mesmo que certos autores consagrados pelo tempo como Homero, Dante, Flaubert, T.S. Eliot, têm dominado de maneira hegemônica a cultura do Ocidente. Isso, segundo tal perspectiva, acaba por marginalizar ou mesmo por calar formas de expressões culturais não-ocidentais. O martinicano Frantz Fanon (1925-1961), o palestino radicando nos EUA Edward Said (1935-2003), os indianos Gayatri Spivak e Homi K. Bhabha são mundialmente conhecidos como os pais fundadores do movimento (VAZ, 2017, p. 112).

O autor explica que Bhabha propôs transferir a dialética dissonante entre línguas em contato para o âmbito do discurso colonial, para então descrever o momento em que o discurso do colonizador se percebe coabitado pelo discurso do colonizado e vice-versa (VAZ, 2017). Para esclarecer, o autor cita Bhabha: “O hibridismo é uma problemática de representação e de individuação colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que outros saberes “negados” se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha a base de sua autoridade – suas regras de reconhecimento” (BHABHA, 2010, p. 165 apud VAZ, 2017, p. 114).

Vaz (2017) continua com a citação de Bhabha sobre a definição de hibridismo:

é o nome desse deslocamento de valor do símbolo ao signo, que leva o discurso dominante a dividir-se ao longo do eixo de seu poder de se mostrar representativo, autorizado. O hibridismo representa aquele “desvio” ambivalente do sujeito discriminado em direção ao objeto aterrorizante, exorbitante, da classificação paranoica – um questionamento perturbador das imagens e presenças da autoridade (BHABHA, 2010, p. 164 apud VAZ, 2017, p. 114).

Compreende-se, então, a partir da leitura de Vaz (2017) sobre o tema do hibridismo no âmbito dos estudos culturais, bem como de trabalhos do próprio Bhabha como *O local da cultura* (2010) e *Culture's in Between* (1996), que o teórico indiano transfere o conceito de hibridismo dos estudos da linguagem para o contexto cultural. A proposta parte não como tentativa de substituição do termo multiculturalismo, mas de indicar uma discussão sobre tal conceito.

Para Bhabha (1996), multiculturalismo é um termo valise usado para designar qualquer coisa, desde discurso de minorias até crítica pós-colonial e tornou-se mais um signo carregado para descrever contingências sociais

dispersas do que um conceito para caracterizar a crítica cultural contemporânea. Buscando estabelecer a diferenciação para o termo multicultural, o autor explica que este tornou-se um “significante flutuante” (BHABHA, 1996, p. 55). A partir desta proposta de Bhabha, Hall (2013) comenta que a proliferação do termo multiculturalismo não contribui para estabilizar ou esclarecer seu significado, mas que, na falta de conceitos menos complexos, deve-se continuar utilizando e interrogando esse termo.

O altermoderno de Bourriaud (2011) é elaborado como uma revisão do multiculturalismo pós-moderno. Ambos os termos são questionados pelo crítico francês por representarem um reducionismo da produção cultural. O autor busca refletir sobre a importância assumida pela viagem e sobre a iconografia da mobilidade na arte contemporânea: “olhar o mundo através desse instrumento óptico que é a arte, de modo a esboçar uma ‘crítica de arte do mundo’ em que as obras dialoguem com o contexto em que são produzidas.” (BOURRIAUD, 2011, p. 8).

Bourriaud (2011) sinaliza a queda do muro de Berlim, em 1989, e o fim da bipolaridade EUA-URSS como marco da passagem da modernidade para a pós-modernidade e, conseqüentemente, o fim da supremacia da História no que determinaria os valores da arte. “Estávamos adentrando a ‘pós-História’ [...]. O mundo inteiro se tornaria ‘contemporâneo’[...]” (BOURRIAUD, 2011, p. 10).

A transição de um modelo puramente ocidental, reproduzido por artistas de todas as partes do mundo, para a valorização das práticas originárias em países que não detêm a supremacia econômica e cultural marca também o momento atual da Literatura. Em *O Perigo de uma história única* (2009; 2019), Chimamanda Ngozi Adichie comenta que, por muito tempo, tinha acesso apenas à literatura de língua inglesa oriunda dos Estados Unidos e da Inglaterra, e que isso influenciava o seu processo de escrita pela falta de identificação com os espaços narrados e com as personagens descritas. Enquanto criança, ela esboçava seus escritos sobre meninas penteadas com rabos de cavalo, que comiam maçãs e brincavam na neve. Até então, ela nunca tinha saído da Nigéria, onde não tem neve, não se come maçãs com frequência e o seu cabelo natural não pode ser penteado com rabo de cavalo. Ela reproduzia estes signos porque eram resultados do seu contato com os livros ocidentais, retratando uma cultura que não era a dela.

Como eu só tinha lido livros nos quais os personagens eram estrangeiros, tinha ficado convencida de que os livros, por sua própria natureza, precisavam ter estrangeiros e ser sobre coisas com as quais eu não podia me identificar. Mas tudo mudou quando descobri os livros africanos. Não havia muitos disponíveis e eles não eram tão fáceis de ser encontrados quanto os estrangeiros, mas, por causa de escritores como Chinua Achebe e Camara Laye, minha percepção da literatura passou por uma mudança. Percebi que pessoas como eu, meninas com pele cor de chocolate, cujo cabelo crespo não formava rabo de cavalo, também podiam existir na literatura. Comecei, então, a escrever sobre as coisas que eu reconhecia (ADICHIE, 2019, p. 13-14).

A paisagem cultural foi modelada, nos últimos anos, de um lado pela pressão de uma superprodução de objetos e informações e, de outro, pela uniformização das culturas e linguagens. O conceito de “história única” conforme abordado por Adichie (2019) corrobora com a noção de capitalismo editorial, descrita por Benedict Anderson (2008) como a união da tecnologia de imprensa com a potência econômica de países hegemônicos, o que resultou na homogeneidade de línguas e culturas. Por meio desse conceito, o teórico visa explicar como as narrativas sobre uma determinada nação constroem a imagem desta comunidade (ANDERSON, 2008).

É por isso que o romance e o jornal proporcionariam os meios técnicos ideais para “re-presentar” o tipo de comunidade imaginada a que corresponde uma nação. Aí estaria o fenômeno do capitalismo editorial, tão bem analisado por Benedict, o qual demonstra como é por meio do material impresso que a nação se converte numa comunidade sólida, recorrendo constantemente a uma história previamente selecionada. O jornal, que introduz notícias de locais distintos em tempos variados – mas pressupõe sempre a ideia de contiguidade –, constituiria elemento recorrente nas práticas nacionais modernas. Por outro lado, como também concluiu Edward Said, os romances de fundação acabariam por se apresentar como elementos destacados na construção coletiva de um passado e de um “nós” comum e identificado. A partir deles se daria uma espécie de confirmação hipnótica da solidez de uma comunidade, a qual naturaliza a história e o próprio tempo (SCHWARCS, 2008, p. 12-13).

Citado por Bourriaud (2011), o escritor antilhano Glissant fala na chamada *crioulização*, segundo o modelo caribenho de aclimação e cruzamento de influências heterogêneas. “O mundo está se crioulizando [...], as culturas do mundo, hoje postas em contato de forma fulminante e absolutamente consciente, cambiam ao se intercambiarem em função dos irremissíveis choques de guerras impiedosas, mas também dos avanços da consciência e da esperança” (GLISSANT, 1996 *apud* BOURRIAUD, 2011, p. 18).

Há, na pós-modernidade, a insistência na relação de mão única entre arte e História, pois ela constitui o cerne de uma política de rotulação, ou, nas palavras de Bourriaud (2011), da ideologia do pertencimento, ao lugar, ao momento, que sustenta o que há de essencial em seu discurso. “Ela se coloca, assim, como a negação dessas forças de descentramento, de acionamento, de descolagem, de desincrustação instituídas por essa cultura emergente que qualifico aqui de *altermoderna*” (BOURRIAUD, 2011, p. 35 grifo do autor).

Mais detalhadamente, o autor explica que a chamada altermodernidade designa um projeto de construção que permitiria novos direcionamentos interculturais, a construção de um espaço de negociações que fosse além do multiculturalismo pós-moderno, ligado antes à origem dos discursos e forma do que à sua dinâmica. “Há que substituir essa pergunta sobre a proveniência por aquela sobre a destinação. ‘Para onde ir?’ Tal é a pergunta moderna por excelência” (BOURRIAUD, 2011, p. 38-39 grifo do autor).

Pode-se dizer que essa configura a pergunta moderna, pois diz respeito a uma evolução que deriva do nascimento de uma cultura urbana mundial: o modelo citadino é aplicado a praticamente todos os fenômenos culturais. A urbanização generalizada, após a Segunda Guerra Mundial, permitiu aumento dos intercâmbios sociais e maior mobilidade dos indivíduos, graças ao desenvolvimento dos transportes, telecomunicações, aberturas de locais isolados e, conseqüentemente, maior “abertura das mentalidades” (BOURRIAUD, 2009, p. 20). Além dos deslocamentos espaciais, “podemos apenas nos mover nas culturas sem nos identificar com elas, criar singularidade sem nela imergir, surfar nas formas sem penetrá-las” (BOURRIAUD, 2011, p. 40).

O evento moderno, na sua essência, apresenta-se como a constituição de um grupo que atravessa, arrancando-os, os pertencimentos e as origens: quaisquer que sejam seu gênero, classe social, cultura, origem geográfica ou histórica e orientação sexual. Eles constituem uma tribo nômade desvencilhada de qualquer amarra interna ou identidade fixa. Usando outra imagem, o momento moderno se assemelha a uma emulsão: o líquido social e cultural se agita por efeito do movimento, produzindo uma liga que mistura, sem dissolvê-los, os ingredientes isolados que entram em sua composição. O que eu denomino altermoderno é precisamente a emergência, neste início do século XXI, de um processo análogo: um novo *precipitado* cultural, ou ainda a formação de um povo móvel de artistas e pensadores que escolheram andar na mesma direção. Um pôr-se em marcha, um êxodo (BOURRIAUD, 2011, p. 41 grifo do autor).

O autor levanta a oposição entre modernidade, caracterizada como radical², e a altermodernidade, momento contemporâneo, que é radicante. Para compreender esse o movimento atual de desassociação das identidades e dos signos, volta ao modernismo, obcecado pela paixão da *radicalidade*: “desbastar, depurar, eliminar, subtrair, retornar a um princípio primeiro, tal foi o denominador comum de todas as vanguardas do século XX” (BOURRIAUD, 2011, p. 43).

A partir destes princípios, explica ele, desdobra-se uma “metafísica da raiz”. No modernismo vê-se uma “paixão pelo começo”, uma intenção de retornar ao ponto de partida, fazer tábula rasa, para recomeçar tudo e fundar uma nova linguagem. “Condição em si de um discurso que inaugura e semeia os grãos do porvir: a raiz” (BOURRIAUD, 2011, p 43). Falando da incessante *volta às origens* que as vanguardas protagonizam, acrescenta o autor que ela “implica que, no regime radical da arte, o *novo* se torne um critério estético em si, fundado em uma antecedência, no estabelecimento de uma genealogia dentro da qual irão posteriormente distribuir uma hierarquia e certos valores” (BOURRIAUD, 2011, p 43, grifos do autor).

Prosseguindo no léxico da botânica, o radicante se desenvolve conforme o solo que o acolhe, adapta-se à sua superfície e aos seus componentes. O autor explica que o adjetivo radicante contém significado dinâmico e dialógico, portanto, é capaz de qualificar o sujeito contemporâneo dividido entre a necessidade de vínculo com seu ambiente e as forças de desenraizamento, entre a globalização e a singularidade, entre a identidade e o aprendizado do outro. A arte contemporânea, continua Bourriaud, oferece modelos a esse indivíduo em “eterno reenraizamento”, pois ela constitui um laboratório de identidades. Os artistas de hoje expressam menos a tradição da qual se originam do que a “trajetória que perfazem entre essa tradição e os diversos contextos que atravessam, efetuando atos de *tradução*” (grifo do autor, BOURRIAUD, 2011, p. 50).

Na modernidade, efetua-se a subtração; no universo pós-moderno, tudo se equivale, mas em um universo radicante, de acordo com este autor, os princípios se mesclam e se multiplicam por combinatórias

² Que pertence à raiz: pedúnculos radicais. Relativo à raiz, origem ou ao fundamento. (RADICAL. In: <http://www.dicio.com.br/radical/>)

(BOURRIAUD, 2011, p. 82). O artista contemporâneo procede por seleção, acréscimos e multiplicações: ele não busca um estado ideal do Eu, da arte ou da sociedade, e sim “organiza os signos a fim de multiplicar uma identidade por outra” (BOURRIAUD, 2011, p. 50). O radicante pode romper com suas raízes originais e adaptar-se em outro solo: não existe uma única origem, existem enraizamentos simultâneos ou cruzados.

A radicalidade modernista se configurava por objetivo o fim da atividade artística como tal, sua superação dentro de um “fim da arte” imaginado como horizonte histórico em que a arte se dissolveria na vida cotidiana, “a mítica superação da arte”. Em contraponto, a radicantidade altermoderna mantém-se alheia a tais figuras de dissolução. Seu movimento espontâneo consistiria antes em transplantar a arte em territórios heterogêneos, em confrontá-la com todos os formatos disponíveis (BOURRIAUD, 2011 apud VEDOVATTE, 2017). A arte radicante implica, assim, o abandono dos limites disciplinares. “O que conta agora de fato é a aclimatação a contextos diversos e os produtos (ideias, formas) gerados por essas aculturações temporárias” (BOURRIAUD, 2011, p. 50-51 apud VEDOVATTE, 2017 p. 25).

A partir de uma realidade sociológica e histórica – a da era dos fluxos migratórios, do nomadismo planetário, da mundialização dos fluxos financeiros e comerciais –, esboça-se um novo estilo de vida e de pensamento que permite habitar plenamente a dita realidade, em vez de conformar-se a ela ou resistir-lhe por inércia. [...] A força desse estilo de pensamento emergente reside nos protocolos de colocação em marcha: trata-se de elaborar um pensamento nômade, que se organiza em circuitos e por experimentação, e não em termos de instalação permanente, de perenização, de edificado (BOURRIAUD, 2011, p. 51).

As protagonistas dos romances estudados – Kehinde, Ifemelu e Ponciá – representam esse pensamento nômade em suas jornadas delineadas pelo ímpeto da mobilidade, seja espontânea ou forçada. O nômade é o sujeito que não tem habitação fixa e vive permanentemente mudando de lugar de acordo com as necessidades. Mesmo sem raízes fixadas e vivendo sem fronteiras, as heroínas levam consigo fragmentos de identidade, como diz Bourriaud (2011, p.50), “com a condição de transplantá-los em outros solos e aceitar sua permanente metamorfose”.

Consonantes com esse pensamento nômade, encontram-se como figuras dominantes da cultura contemporânea o imigrante, o exilado, o turista e o errante urbano. Mantendo o léxico botânico, Bourriaud (2011) descreve esse indivíduo típico do século XXI como semelhante às plantas que

não contam com raiz para crescer, e sim avançam para todo lado nas superfícies que lhes aparecem prendendo-se como a hera, por meio de várias gavinhas – estruturas vegetais que ligam partes das plantas para servirem de apoio.

Isso significa que o radicante pode, sem prejuízo algum, romper com suas raízes primeiras e aclimatar-se em outro solo: “não existe origem única, existem enraizamentos sucessivos, simultâneos ou cruzados” (BOURRIAUD, 2011, p. 50). Se, por um lado, o artista radical pretendia voltar à sua origem, o radicante põe-se a caminho, sem dispor de um lugar para onde voltar. “Em seu universo não há origem nem fim, a não ser que ele próprio resolva defini-los” (BOURRIAUD, 2011, p. 50). Em se tratando das heroínas estudadas, elas perfazem esse “pôr-se a caminho” de formas e com intuitos diferentes. Kehinde (GONÇALVES, 2018), embora veja em seu imaginário um lugar para onde voltar, sabe que ele não existe mais, pois sua família foi dizimada. Mesmo assim, volta à terra natal pelo vínculo simbólico que mantém com ela. Ponciá (EVARISTO, 2017), por sua vez, deseja o retorno como se suas origens a atraíssem como um imã. Já Ifemelu permanece no entre-lugar, dividida, híbrida, mas tem para onde voltar e decide fazê-lo, ao mesmo tempo em busca de novos propósitos e de reviver o primeiro amor platônico.

Esta pesquisa visa observar traços do radicante nas protagonistas e não pretende estabelecer um encaixe exato e desconsiderar as peculiaridades de cada romance. As protagonistas são radicantes na medida em que se colocam a caminho e o lugar para onde pretendem voltar estão no seu campo simbólico, ou seja, definidos em sua psique. Ponciá, por exemplo, liga-se à imagem do avô que, por sua vez, vincula-se a reminiscências do período escravocrata e ao modo de resistência a esse período. O avô é o lugar para onde voltar, ou melhor, a significação desse homem na vida de Ponciá, sua ancestralidade, força simbólica para resistir aos infortúnios longe de casa.

Para construir o pensamento radicante, o autor tem como referência a noção de rizoma, conforme descrita por Gilles Deleuze e Félix Guattari, no ensaio *Mil Platôs* (2011), proposta como uma oposição à verticalidade, ao enraizamento e a historicidade da árvore. A imagem do rizoma, explica Bourriaud (2011), foi popularizada nos anos 1990 com o surgimento da *Internet*, para qual ela fornece uma metáfora ideal, por corresponder a uma estrutura fluida, não hierárquica, uma rede de significações conectadas umas às outras. “Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro

ponto e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz, que fixam um ponto, uma ordem” (DELEUZE E GUATTARI, 2011, p. 22).

O radicante, por sua vez, oferece uma proposta diferente tanto da radicalidade da árvore quanto da múltipla simultaneidade do rizoma, que distancia a questão do sujeito. Assim, o radicante assume a forma de uma trajetória, de um percurso, de um caminhar efetuado por um sujeito singular. “Uma multiplicidade”, explicam Deleuze e Guattari (2011, p. 23), “não tem sujeito nem objeto, apenas determinações, grandezas, dimensões [...]”. Contrariamente, o radicante implica o sujeito. Este, por sua vez, não se resume a uma identidade estável e fechada, mas que existe sob a forma dinâmica de sua errância e pelos contornos do caminho de que ele traça, “que são seus dois modos de visibilidade: em outras palavras, o movimento é que permite *in fine* a constituição de uma identidade” (BOURRIAUD, 2011, p. 54).

A essência do radicante está na tônica que dá ao itinerário, ao percurso, como relato dialogado, ou intersubjetivo, entre o sujeito e as superfícies que ele atravessa, às quais prende suas raízes e produz instalações, seja nos espaços, seja nas situações.

1.3 DIÁSPORA E SUAS IMPLICAÇÕES IDENTITÁRIAS

Uma ampla variedade de termos descritivos e interpretativos emerge no sentido de caracterizar os territórios de contato de nações, culturas e regiões. Termos como fronteira, viagem, crioulização, transculturação, hibridismo e diáspora - e seu derivado "diaspórico".

Periódicos acadêmicos relevantes debruçam-se sobre a história e a produção atual quanto a culturas transnacionais. Clifford (1994) cita o prefácio da primeira edição do periódico intitulado *Diaspora*, escrito por Khachig Tölölian (1991), que descreve as diásporas como comunidades exemplares do momento transnacional. O termo, explica Tölölian (1991 apud Clifford, 1994), antes descrevia a dispersão judaica, grega e armênia, mas agora compartilha significados com um domínio semântico mais amplo que inclui palavras como imigrante, expatriado, refugiado, comunidade exilada, comunidade além-mar, comunidade étnica. Este é o domínio de significados compartilhados e discrepantes, mapas e histórias adjacente que se deve classificar e especificar ao longo do percurso dos estudos interculturais (CLIFFORD, 1994).

Diásporas normalmente pressupõem longas distâncias e uma separação como um exílio, segundo Clifford (1994, p. 304, tradução minha), implicam "um tabu constitutivo no retorno, ou seu adiamento para um futuro remoto"³. O autor afirma, ainda, que as diásporas conectam múltiplas comunidades de uma população dispersada. Travessias de fronteiras podem fazer parte dessa interconexão, mas as culturas da diáspora, em vários locais, não são necessariamente definidas por uma fronteira geopolítica específica.

As formas diaspóricas de saudade, memória e falta de identificação são compartilhadas por um amplo espectro de minorias e populações migrantes. Os povos dispersos, uma vez separados de suas terras por oceanos e barreiras políticas, cada vez mais se encontram nas relações fronteiriças com sua terra natal graças a uma via de mão dupla possibilitada pelas tecnologias modernas de transporte, comunicação e migração de mão-de-obra. Vale ressaltar que Clifford fez essas observações no ensaio publicado em 1994. Agora no século XXI, as tecnologias e a globalização estão em um estágio ainda mais inflado, que proporciona outros tipos de percepção dos fluxos migratórios e da relação dos migrantes com suas terras natais. O próprio Clifford (1994) comenta que a sobreposição dessas experiências de fronteira e diáspora no final do século XX sugere a dificuldade de manter paradigmas exclusivistas nas tentativas de explicar as formações de identidades transnacionais. "Quando falo da necessidade de separar paradigmas e manter a especificidade histórica, não quero dizer a imposição de sentidos estritos e testes de autenticidade"⁴ (CLIFFORD, 1994, p. 304, tradução minha).

Atualmente, a palavra diáspora está associada ao significado geral da realocação, forçada ou não, de qualquer pessoa que sai de sua terra natal para terras estrangeiras. Algumas definições diferem diáspora de migração afirmando que migração significa partida voluntária enquanto a diáspora significa saída forçada. Neste trabalho, o termo seguirá o pensamento de Stuart Hall (2013), que aborda a diáspora como um conceito que não é fechado, e discute os reflexos causados na identidade, sendo um fenômeno de espalhamento dos povos, voluntário ou não.

³ Original: "[...] a constitutive taboo on return, or its postponement to a remote future" (CLIFFORD, 1994, p. 304).

⁴ Original: "When I speak of the need to sort out paradigms and maintain historical specificity, I do not mean the imposition of strict meanings and authenticity tests" (CLIFFORD, 1994, p. 304).

Conforme explica Hall (2013), na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas. A crise de identidade e a sensação de carregar outras existências consigo é própria do deslocamento, ou seja: o deslocamento espacial causa deslocamentos subjetivos, identitários e culturais. De acordo com Hall (2013), o termo remete ao Êxodo do Velho Testamento, à história da saída dos hebreus da opressão do Egito em busca da Terra Prometida e foi ganhando ressignificações ao longo do tempo, sendo utilizado para tratar, entre outros, dos fluxos migratórios contemporâneos. Nesse sentido, ser estrangeiro propõe um deslocamento constante, não só espacial, mas um movimento entre uma cultura outra. O estrangeiro adquire facetas que o permitem transitar linguística, cultural e intelectualmente. Por estarem constantemente entre uma cultura e outra, estrangeiros vagueiam pelo mundo, neutros, sem conseguirem se definir.

O autor desenvolve, então, o pensamento acerca da identidade cultural:

Acho que a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida. Mas é justamente por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode constituir um “posicionamento”, ao qual podemos chamar provisoriamente de identidade (HALL, 2013, p. 479).

Sobre a crise de identidade, Hall (2006) a explica como parte de um processo mais amplo de mudança, que desloca estruturas e abala os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. “As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2006, p. 7). A fragmentação tornou-se um conceito-chave para compreender a contemporaneidade. Retomando a fala de Hall (2006, p. 7-9), não apenas o sujeito tornou-se fragmentado, mas a cultura, as artes, a escrita e vários outros âmbitos da vida social assumiram este caráter. O que antes assegurava “nossa conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais” (HALL, 2006, p. 12).

A identidade, segundo Hall (2006) é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. A

identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma utopia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, o sujeito se vê em confronto com “uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis” (HALL, 2006, p. 13).

o sujeito da globalização move-se em uma época que favorece as diásporas individuais e escolhidas, que incita à imigração voluntária ou induzida. É a própria noção de espaço que está sendo transtornada: em nosso imaginário do hábitat a fixidez sedentária já representa apenas uma opção em meio a tantas outras. Mensageiros dessa metamorfose, os artistas contemporâneos compreenderam que não se pode residir no interior de um circuito e ao mesmo tempo em um espaço estável; que a identidade se constrói tanto em movimento quanto por impregnação; que a geografia é também, e sempre será, uma psicogeografia. Podemos assim habitar em um movimento de vaivém entre diferentes espaços: aeroportos, carros e estações tornam-se as novas metáforas da casa, e a marcha ou o deslocamento por avião, novas formas de representação. O radicante é o habitante por excelência desse imaginário da precariedade espacial, praticante da descolagem dos pertencimentos. Sem confundir-se com elas, corresponde assim às condições de vida direta ou indiretamente causadas pela globalização. (BOURRIAUD, 2011, p. 55).

Hall (2006) destaca o caráter da mudança na modernidade tardia, em particular o fenômeno conhecido como “globalização” e seu impacto sobre a identidade cultural. O que era considerado âncora das sociedades tradicionais – religião e valores culturais, por exemplo – perderam o status e a solidez e, a partir da modernidade e da pós-modernidade, deixaram de ser os únicos ícones e referenciais das pessoas. Isso significa que a principal distinção entre as sociedades “tradicionais” e as “modernas” é que estas são sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Hall (2006) cita o argumento de Giddens (1990), que afirma que o passado é venerado nas sociedades tradicionais, pois os símbolos são capazes de perpetuar a experiência de gerações. A modernidade, por sua vez, além de ser definida como a convivência com a mudança rápida, abrangente e contínua, é também uma forma altamente reflexiva de vida, na qual “as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter” (GIDDENS, 1990, p. 37-38 apud HALL, 2006, p. 15).

Hall (2006) destaca três expressões na abordagem das transformações resultantes dessa modernidade tardia: desalojamento, descontinuidade e deslocamento. Giddens (1990 apud HALL, 2006) traz as

noções de desalojamento do sistema social e de descontinuidades ao tratar das modificações causadas no tempo e no espaço. Ernest Laclau (1990 apud HALL, 2006) explica que uma estrutura deslocada é aquela cujo centro é deslocado, não sendo substituído por outro, mas por “uma pluralidade de centros de poder”. Utilizando uma metáfora botânica, Hall (2006) explica:

A sociedade não é, como os sociólogos pensaram, muitas vezes, um todo unificado e bem delimitado, uma totalidade, produzindo-se através de mudanças evolucionárias a partir de si mesma, como o desenvolvimento de uma flor a partir de seu bulbo. Ela está constantemente sendo “descentrada” ou deslocada por forças fora de si mesma (HALL, 2006, p. 17).

Conforme argumenta Laclau (1990 apud HALL, 2006), as sociedades da modernidade tardia são caracterizadas pela diferença, são marcadas por diferentes visões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito” – isto é, identidades – para os indivíduos. “Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados” (HALL, 2006, p. 17). Mas, continua o autor, essa articulação é sempre parcial pois a estrutura da identidade permanece aberta. Conforme Laclau (1990 apud HALL, 2006), sem isso, não haveria nenhuma história.

Embora esta seja uma concepção de identidade muito diferente das anteriores, mais perturbadora e provisória, Hall cita os argumentos de Laclau para mostrar as características positivas do deslocamento: ele abre possibilidade para a criação de novas identidades, a produção de novos sujeitos e a recomposição da estrutura em pontos nodais particulares de articulação (LACLAU, 1990 apud HALL, 2006).

No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Ao nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses ou galeses ou indianos ou jamaicanos. Obviamente, ao fazer isso estamos falando de forma metafórica. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial (HALL, 2006, p. 47).

Nesse sentido, Bourriaud (2011) também questiona o significado de afirmar, hoje em dia, ser americano, francês, chileno, tailandês. Ele explica que estas palavras não têm sentido para aqueles que vivem em sua

terra natal e para aqueles que emigraram. “Ser mexicano na Alemanha não tem muito a ver com ser mexicano no México”, exemplifica Bourriaud (2011, p. 30). Os fenômenos que ocorrem agora, no momento do fluxo uniformizador da globalização, são as práticas portáteis. Quando os ambientes já não refletem a História, ela será encontrada nos modos de vida do cotidiano: “as imagens, as roupas, a culinária, os rituais – que as práticas culturais do imigrante se improvisam, longe dos olhares dos donos do solo – uma cultura desenraizada é frágil, em que o essencial repousa naquilo que é *amovível*” (BOURRIAUD, 2011, p. 32, grifos do autor).

O autor complementa que essas formas portáteis estão dispostas, fixadas em um plano cultural que não contava com elas. “Crescem, então, como plantas silvestres, provocando às vezes violentas rejeições” (BOURRIAUD, 2011, p. 32). Assim, a cultura hoje constitui essencialmente um elemento móvel, extrassolo, embora essa diáspora seja pensada ainda e sempre, como reflexo dos antigos termos do enraizamento e da integração.

À diáspora pode estar associada ao exílio. Edward Said (2011) aborda o exílio contemporâneo e explica que “o exílio é afirmado a partir da existência da terra natal, do amor por ela e de uma ligação real com ela; a verdade universal do exílio não é que se tenha perdido esse lar ou esse amor, mas que, inerente a cada um existe uma perda inesperada e indesejada” (SAID, 2011 p. 509-510).

Para Said, “a invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente”, isso acontece não só pela “divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas” (SAID, 2011, p. 34).

É preciso salientar que a forma como entendemos nosso passado molda nossas concepções de presente e é parcialmente responsável pela forma como pensamos, agimos e reagimos. O passado interfere no desenvolvimento da identidade, pois, conforme Bonnici (2007) ela “é um conjunto de características pessoais ou comportamentais pelas quais o indivíduo é reconhecido como membro de um grupo”, além disso a identidade é “uma espécie de fator coletivo compartilhado por pessoas da mesma história e ascendência” (BONNICI, 2007, p. 146).

Gayatri Spivak (1996) escreve especificamente sobre a condição das mulheres na diáspora, cuja dinâmica de transformações é tão rápida que é mais difícil de acompanhar. A autora afirma que o termo transnacionalidade está se tornando sinônimo de migração de mão-de-obra. Sobre a nova transnacionalidade como a nova diáspora, ela comenta:

Nesta nova transnacionalidade, o que significa “a nova diáspora”, o novo dispersar das sementes das nações “em desenvolvimento”, para que elas possam criar raízes no solo desenvolvido? Migração eurocêntrica, exportação laboral, tanto de homens quanto mulheres, travessias de fronteiras, a busca por asilo político e o assombroso desenraizamento das “mulheres de conforto” na Ásia e na África⁵ (SPIVAK, 1996, p. 245, tradução minha).

O termo “mulheres de conforto”, tradução literal de “*comfort women*”, é um eufemismo utilizado para designar mulheres forçadas à prostituição e escravidão sexual nos bordéis militares japoneses durante a II Guerra Mundial (BLAKEMORE, 2019). Sobre as velhas diásporas, Spivak (1996) as entende como resultados de opressão religiosa, guerras, de escravidão e prisões por contrato, de comércio, de conquista e da migração econômica intraeuropeia a qual, desde o século XIX, assumiu a forma da migração e imigração dos Estados Unidos. Cada um desses fenômenos, continua a autora, são complexos e carregam uma história própria e, a relação das mulheres com esses fenômenos é oblíqua e exorbitante à história geral (SPIVAK, 1996).

Na mudança do Imperialismo para o neocolonialismo, na metade do século XIX, a operação mais urgente que, na verdade, teve efeito oposto ao esperado, foi o estabelecimento da sociedade civil. Pode-se dizer que muito dessa nova diáspora é determinada pelo crescente fracasso da imposição da sociedade civil nas nações em desenvolvimento. Na transnacionalidade, enfatiza Spivak (1996), as possibilidades de revestir este fracasso estão sendo destruídas.

A autora destaca a necessidade de se repensar a oposição entre diáspora e globalidade em nome das mulheres. Não é levado em consideração o desgaste das mulheres em sua normalidade por meio das noções de responsabilidade. É deixado às mulheres reconhecer que a responsabilidade, ou

⁵ Texto original: “In this new transnationality, what is usually meant by 'the new diaspora', the new scattering of the seeds of 'developing' nations, so that they can take root on developed ground? Eurocentric migration, labour export both male and female, border crossings, the seeking of political asylum, and the haunting in-place uprooting of 'comfort women' in Asia and Africa” (SPIVAK, 1996, p. 245).

seja, a visão impossível de responder a todos, tem a grande chance de animar o ético no espaço público (SPIVAK, 1996).

Mulheres são culturalmente percebidas como as reais responsáveis pelas tarefas associadas com a esfera privada, especialmente da família[...]. Isto é, [...] na esfera pública onde vínculos de solidariedade são formados com outros que compartilham a mesma visão de mundo [...]. [Todavia] muitas culturas percebem a necessidade de “proteger” as mulheres de serem expostas a estas [por contraste] tarefas de espalhar a ética do cuidado e da preocupação. Esta preocupação envolve uma concepção ou visão alternativa do que é possível na sociedade humana [...] uma visão na qual todos serão respondidos⁶ (HEYZER, 1986, p. 131-132 apud SPIVAK, 1996, p. 258, tradução minha).

A esta citação, acrescentam-se as reflexões de Spivak. Em sua definição, os subalternos são as “camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2014, p. 14). Se, por si só, o sujeito subalterno já é “colonizado é irremediavelmente heterogêneo” (SPIVAK, 2014, p. 57), a mulher é duplamente colonizada: “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2014, p. 85).

Spivak nos alerta, portanto, para o perigo de se constituir o outro e o subalterno apenas como objetos de conhecimento por parte de intelectuais que almejam meramente falar pelo outro [...] a autora argumenta ainda que o processo de fala se caracteriza por uma posição discursiva, uma transação entre falante e ouvinte e, nesse sentido, conclui afirmando que esse espaço dialógico de interação não se concretiza jamais para o sujeito subalterno que, desinvestido de qualquer forma de agenciamento, de fato, não pode falar (ALMEIDA, 2010, p. 12-13).

Homi Bhabha (2013) destaca a relação entre sujeição subalterna e poder hegemônico para construir sua definição de subalterno. Para o autor, a consolidação do oposto como potência de oposição ocorre na imbricada existência e cristalização dos subalternizados. O autor acredita, assim, em uma

⁶ Texto original: Women are culturally perceived as really responsible for tasks associated with the private sphere, especially of the family.... It is . . . in the public sphere that bonds of solidarity are formed with others sharing similar views of the world. . . . [Yet] many cultures perceive the need to "protect" women from being exposed to these [By contrast, t]he task ahead is certainly to spread the ethics of care and concern. This concern entails an alternative conception or vision of what is possible in human society... a vision in which everyone will be responded to (HEYZER, 1986, p. 131-132 apud SPIVAK, 1996, p. 258).

potência transgressora capaz de agir contra a hegemonia, uma vez que é possível identificar, a partir desse hibridismo, a existência de uma fala subalterna.

O hibridismo é signo da produtividade do poder colonial, suas forças a fixação deslizantes; é o nome da reversão estratégica do processo de dominação pela recusa (ou seja, a produção de identidades discriminatórias que asseguram a identidade “pura” e original da autoridade). O hibridismo é a reavaliação do pressuposto da identidade colonial pela repetição de efeitos de identidade discriminatória. Ele expõe a deformação e o deslocamento inerente a todo os espaços de discriminação e dominação (BHABHA, 2013, p. 185).

Bourriaud (2011) cita o ensaio *Os condenados da terra* (2005) no qual Frantz Fanon explica que a arma suprema do colono consiste em impor sua imagem sobre a imagem do povo colonizado. Era necessário, então, o ato da iconoclastia: destruir as imagens consideradas intrusas para redescobrir as imagens dos povos em luta por sua independência. Bourriaud (2011) comenta que, assim, revela-se indispensável, segundo os discípulos contemporâneos de Fanon, substituir uma história dominada pelos “machos brancos mortos” pelo que eles chamam, com razão, de “verdadeiro pluralismo histórico”, a saber, a integração da voz dos *vencidos* ao relato monofônico da história. No entanto, o destino totalitário e repressivo da quase totalidade dos países africanos que chegaram à independência deveria nos ter ensinado algumas coisas: uma vez obtida a emancipação, o anticolonialismo não substitui um pensamento político e, conseqüentemente não teria como constituir um projeto cultural e estético viável (BOURRIAUD, 2011, p. 33).

A imposição da imagem do colono sobre o colonizado é explícita em *Ponciá Vicêncio* (2017), pois a protagonista carrega o sobrenome como uma cicatriz da lembrança constante da opressão que seus avós e seu pai sofreram como escravos do Coronel Vicêncio. Em *Um defeito de cor* (2018), o nome de Kehinde é considerado pagão pelos católicos, então ela precisa assumir nome e sobrenome ocidentais, que não lhe pertencem, sendo chamada de Luísa Gama. O cabelo representa uma metáfora de raça em *Americanah* (2013), uma vez que Ifemelu expõe como as mulheres negras precisam alisar seus cabelos por meio de procedimentos químicos agressivos para construir uma imagem aceita pela sociedade ocidental.

1.4 ESPAÇO E IDENTIDADE NA LITERATURA

As protagonistas das obras aqui estudadas – Kehinde, Ponciá, Ifemelu – transitam pelo espaço físico e estabelecem uma relação com os lugares por onde passam. Para compreender melhor estes deslocamentos, esta seção abordará os significados que os lugares podem ter, as noções de espaço físico, espaço narrado e espaço psicológico e o conceito de entre-lugar.

Para construir definições do espaço no romance, o teórico literário Antonio Dimas recorre à distinção traçada por Osman Lins (1977) entre espaço e ambientação:

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinado a provocar na narrativa a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (LINS, 1976, p. 77 apud DIMAS, 1987, p. 20).

Explica Dimas, portanto, que não se deve confundir espaço com ambientação e, para efeitos de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura, “para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário etc.) seja entrevistado em um quadro de significações mais complexos, participantes este das ambientações” (DIMAS, 1987, p. 20).

O autor destaca que o espaço é denotado; a ambientação é conotada. Isso significa que o primeiro é explícito, literal, contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica. Já a ambientação é implícita, subjacente, contém informações que dependem de um referencial cultural do leitor para ser subentendida (DIMAS, 1987).

Segundo Dimas (1987), Gaston Bachelard presta forte contribuição às especulações sobre o espaço na literatura em um nível mais filosófico e psicanalítico. Suas obras trouxeram novas pistas para o estudo da imaginação poética, utilizando metáforas conectadas aos quatro elementos fundamentais: a Terra, o Ar, a Água e o Fogo. *Poética do Espaço* contém passagens que abordam novas perspectivas para o que ele designa de topoanálise: “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1989, p. 28 apud DIMAS, 1987, p. 44). Extraindo suas figurações

metafóricas do psicanalista Carl G. Jung, Bachelard indica que seu procedimento analítico consiste em um processo de desfolhamento gradual e paciente das camadas das coisas, até atingir seu significado mais íntimo. Isso refere-se a proposta de Jung que afirma que a alma humana contém diversas camadas, como uma casa antiga (DIMAS, 1987).

Temos que descobrir uma construção e explicá-la: seu andar superior foi construído no século XIX, o térreo data do século XVI e o exame mais minucioso da construção mostra que ela foi feita sobre uma torre do século II. No porão, descobriram fundações romanas e, debaixo do porão, acha-se uma caverna em cujo solo se descobrem ferramentas de sílex, na camada superior, e restos da fauna glaciária nas camadas mais profundas. Tal seria mais ou menos a estrutura de nossa alma (JUNG, 1931 apud BACHELARD, 1989, p. 196).

A respeito das funções do espaço literário, Oziris Borges Filho (2008, p. 1-3) explica seus propósitos e destaca como principais:

- Caracterizar as personagens, situando-as no contexto econômico e psicológico em que vivem.
- Influenciar a personagem a agir de determinada maneira.
- Propiciar a ação que será desenvolvida pela personagem.
- Situar a personagem geograficamente, quando o espaço assume a função denotativa.
- Representar o sentimento vividos pelas personagens, por meio de analogias.
- Estabelecer contraste com as personagens, operando de forma oposta à anterior, mostrando o espaço de forma indiferente.
- Antecipar a narrativa por meio de índices impregnados no espaço.

Em seguida, o autor explica que há três gradações ficcionais na representação do espaço na obra literária. Em se tratando de literatura, continua Borges Filho (2008), todos os espaços representados na obra serão ficcionais, por mais fiéis à realidade que sejam. Sobre as gradações, o espaço está dividido em três:

- 1) Realista é o tipo de espaço construído semelhante à realidade cotidiana da vida real e o narrador, muitas vezes, cita lugares existentes. Tal estratégia confere ao enredo maior verossimilhança.

- 2) Imaginativo diz respeito ao lugar que não existe no mundo real, mas são semelhantes ao que vemos no nosso mundo.
- 3) Fantasia é o lugar que não possui semelhança com a realidade e não segue regras do mundo natural como conhecemos. Esse tipo de espaço é comum nas obras fantásticas, no conto maravilhoso e na ficção científica.

Borges Filho (2008) estabelece, então, critérios para realizar a topoanálise de uma obra literária, afirmando que a primeira etapa é realizar um levantamento dos espaços presentes no texto, montando uma espécie de “topografia literária”. Para tanto, apresenta os critérios de divisão para essa topografia.

Em primeiro lugar, o autor destaca a segmentação do texto, que significa verificar se há grandes movimentações vinculadas ao espaço, ou seja, analisar se o texto pode ser dividido em macro e microespaços. Macroespaços consistem em espaços maiores, polarizados em continentes (África-América), regiões (norte-sul), ou ainda a oposição campo-cidade. Se o texto não possui macroespaços, passa-se diretamente à verificação dos microespaços. Neste caso, toma-se por base a característica específica dos dois tipos essenciais de espaço: cenário e natureza. Relacionados a esses dois tipos estão o ambiente, a paisagem e o território (BORGES FILHO, 2008).

Em topoanálise, o cenário diz respeito aos espaços criados pelo homem, os espaços onde o ser humano vive e, por meio da sua cultura, modifica-o. Com a leitura cuidadosa, deve-se listar, então, espaços como: a casa e seus cômodos, a rua, os meios de transporte, a biblioteca, os cafés, a igreja, o prédio etc. Já a natureza acolhe os espaços não construídos pelo homem: rios, mar, montanhas, árvore etc. Esses espaços, conforme Borges Filho (2008), devem ser inventariados e estudados dentro de seus múltiplos efeitos de sentido na obra literária.

Após o levantamento dos cenários e da natureza, parte-se para a verificação se esses espaços recebem figurativizações que os transformam em ambiente, paisagem ou território. Para a topoanálise, o ambiente é a soma de cenário ou natureza com um clima psicológico. Borges Filho (2008) menciona exemplos como a sequência de figuras noite, chuva, trovões e relâmpagos. Isoladamente, apresentando o clima meteorológico, esses itens configuram a

natureza. Porém, se estão associadas a uma personagem que está em vias de praticar um crime, encontra-se uma sinergia entre ação e natureza, um reforçando o sentido do outro (BORGES FILHO, 2008).

O conceito de paisagem implica a necessidade de um observador, ou seja, paisagem é uma extensão de espaço que se coloca ao olhar. A paisagem está dividida ainda, em duas categorias: natural, quando há pouca ou nenhuma interferência do homem, e cultural, que sofreu muita interferência do homem. Assim como o ambiente, o conceito de paisagem, por estar ligado à questão do olhar do narrador ou da personagem, também traz a ideia de subjetivização. Na toponálise, ainda, há o conceito de território. Nesta perspectiva, o cenário ou a natureza transformar-se-ão em território quando houver disputa por ocupação ou posse (BORGES FILHO, 2008).

Nesta tese, porém, o termo território será utilizado principalmente em seu sentido denotativo, não necessariamente implicando a relação de dominação-apropriação com as personagens. A proposta do estudo não contará com a aplicação de todos os procedimentos de toponálise aqui descritos, mas os termos e conceitos serão úteis para configurar os espaços físicos e os espaços narrados, bem como trazem suporte para a questão dos espaços psicológicos. As personagens das obras selecionadas percorrem deslocamentos espaciais físicos, objetivos, horizontais, que resultam em deslocamentos psicológicos, subjetivos, verticais. As análises nos romances, nesses aspectos, consistem em associar os espaços de recordação das protagonistas, a evocação que elas fazem de suas terras natais e a transformação provocada nelas a partir dos deslocamentos.

Luís Alberto Brandão na obra *Teorias do Espaço Literário* (2013) desenvolve um estudo amplo e aprofundado acerca do elemento espacial, tratando tanto das diferentes conceituações teóricas quanto de suas aplicações em literatura. No tópico sobre os Estudos Culturais, o autor visa apresentar como essa corrente teórica e associa espaço e identidade. O impacto da abordagem culturalista para os estudos literários, segundo o autor, é a retomada da noção de literatura como representação.

A literatura, que deixa de ter qualquer privilégio em relação a totalidade dos discursos atuantes na sociedade justifica-se como objeto de análise apenas à medida que se oferece com arena onde os vetores conflituosos de determinada configuração cultural se manifestam [...] De fato, o caráter agonístico das relações culturais coloca em foco os lugares nos quais os discursos são produzidos, o que explica, na

difusão do “discurso culturalista”, a recorrência de termos como margem, fronteira, entre-lugar, metrópole, colônia, centro, periferia, ocidente, oriente (BRANDÃO, 2013, p. 30).

Nessa perspectiva, o tratamento do espaço não o dissocia das identidades. “Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos” (HALL, 2006, p. 71, apud BRANDÃO, 2013, p. 31).

As protagonistas das obras que compõem o *corpus* sofrem um deslocamento psicológico ao saírem de sua terra natal. Com suas identidades flutuantes, perdem-se das referências que as conectavam com suas origens. A poeta Rupi Kaur escreve que estar entre duas terras é como se tornar uma ponte entre dois países:

They have no idea what is like
to lose home at the risk of
never finding home again
to have your entire life
split between two lands and
become the bridge between two countries
immigrant (KAUR, 2017, p. 119).

Eles nem imaginam o que é
perder seu lar e talvez
nunca mais encontrar outro
ter sua vida inteira
dividida entre duas terras
e se tornar a ponte entre dois continentes
-imigrante (KAUR, 2018, p. 132)

Como forma de estabelecer um contato com seus solos originais, as protagonistas, sobretudo Kehinde e Ponciá, dialogam constantemente com o passado. Para aprofundar esta análise, a obra estudada será *Espaços da Recordação* (2011), de Aleida Assmann, na qual a autora constrói um arcabouço teórico que relaciona memória e espaço. Assmann (2011) explica que a expressão “memória dos locais” pode tratar-se, objetivamente, de uma memória que se recorda dos locais, ou subjetivamente, tratando da memória que está situada nos locais. A autora comenta que a expressão “aponta para a possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos” (ASSMANN, 2011, p. 317).

Nos romances estudados pode-se notar a presença da memória no sentido da recordação que as protagonistas têm sobre os locais e a forma como a acessam, evocando suas percepções objetivas e subjetivas, ou seja, ao tratar de características físicas, sociais e culturais, bem como das sensações

que aquele local desperta nelas. Em *Ponciá Vicêncio* (2017), as recordações costumam a narrativa alternando com a realidade. Na maioria das vezes, Ponciá associa a memória do local com os elementos da natureza, sobretudo a água e o barro, pois “tudo ali era de barro” (EVARISTO, 2017, p. 23), desde o chão batido até a colher que sua mãe usava para servir feijão. *Americanah* (2013; 2014) apresenta uma visão menos idealizada de sua terra natal, sendo seu vínculo mantido por meio das pessoas de sua família e, principalmente, por meio de seu primeiro namorado, Obinze. Adichie (2013; 2014) projeta na voz de Ifemelu as críticas sobre a sociedade nigeriana, ressaltando a ganância, o materialismo exacerbado e a corrupção. “O ar cheirava a poder; ali todos avaliavam todos, perguntando-se quão poderoso era cada um” (ADICHIE, 2014, p.488).

Em se tratando de uma memória “situada nos locais” a obra que dá mais ênfase ao tema seria *Um defeito de cor* (2018), uma vez que a protagonista ressalta a existência de uma crença do local, coerente com a noção de um espírito do lugar: “Não estou falando sobre as crenças das pessoas [...]. Mas a crença do lugar mesmo, a que vem da terra, das árvores, do vento, das águas, do céu, da claridade e da escuridão” (GONÇALVES, 2018, p. 940).

Eurídice Figueiredo (2013) retoma o conceito “cosmopolitismo do pobre” de Santiago e afirma que, apesar dos obstáculos, os migrantes pobres e subalternizados se unem em redes. A autora afirma que a migração provocada por remoções violentas que leva as pessoas para grandes cidades força a criação de novas territorialidades e que, nestes casos, a memória torna-se inútil, pois, como menciona Milton Santos (2010 apud FIGUEIREDO, 2013), eles precisam criar uma própria via de entendimento da cidade.

A narradora de *Ponciá Vicêncio* destaca essa diferença entre os saberes da cidade e da roça traçando uma comparação entre a alfabetização e os conhecimentos da roça: “Quem sabe a menina um dia sairia da roça e iria para a cidade. Então, carecia de aprender a ler. Na roça, não! Outro saber se fazia necessário. O importante na roça era conhecer as fases da lua, o tempo de plantio e de colheita, o tempo das águas e das secas” (EVARISTO, 2017, p. 25). Ao chegar à cidade, a protagonista descobre que, além do letramento, são necessários outros conhecimentos e “foi aprendendo a linguagem dos afazeres de uma casa na cidade” (EVARISTO, 2017, p. 38).

O homem de fora é portador de uma memória, espécie de consciência congelada, provinda com ele de um outro lugar. O lugar novo o obriga a um novo aprendizado e uma nova formulação. A memória olha para o passado, a nova consciência olha para o futuro. O espaço é um dado fundamental nessa descoberta. Ele é o teatro dessa novação por ser, ao mesmo tempo, futuro imediato e passado imediato, m presente ao mesmo tempo concluído e inconcluso, num processo sempre renovado. Quanto mais instável e surpreendedor for o espaço, tanto mais surpreendido será o indivíduo, e tanto mais eficaz a operação da descoberta. A consciência *pelo lugar* se superpõe à consciência *no lugar*. Noção de espaço desconhecido perde a conotação negativa e ganha um acento positivo, que vem do seu papel na produção da nova história (SANTOS, 2010, p. 599, grifos do autor, apud FIGUEIREDO, 2013).

Figueiredo (2013) conclui que é urgente perceber a emergência das vozes que contam outras histórias, na contramão do pensamento único do Ocidente, imposto pelos colonizadores e absorvido pelos colonizados ao longo de séculos.

Como radicantes, as heroínas dos romances transitam os espaços físicos, culturais, temporais e simbólicos carregando como bagagem suas memórias individuais juntamente com o inconsciente coletivo. As recordações operam como veículo para que elas transitem não só entre diferentes espaços, mas também entre o passado, o presente e o futuro.

1.5 ARQUÉTIPOS E INCONSCIENTE COLETIVO

Carl G. Jung (1875-1961) foi discípulo do fundador da psicanálise, Sigmund Freud (1856 – 1939), e compartilhavam entre si a noção de inconsciente. Porém, Freud não concordava com a proposta de Jung de que havia, além do inconsciente pessoal, um inconsciente coletivo. Esta e outras divergências resultaram no rompimento do pupilo com as ideias de seu mestre (CHERRY, 2020).

A teoria psicanalítica, fundada por Freud, é o estudo da vida psíquica e mostra que o ser humano não dá conta de todo o processo que ocorre em sua mente, pois existe uma parte inconsciente que também é determinante. Para explicar, Freud descreve três níveis de consciência: o consciente, o pré-consciente e o inconsciente. Este último diz respeito aos fenômenos e informações que não são conscientes e apenas poderão tornar-se em condições muito específicas (CHERRY, 2020).

Como já citado anteriormente, para Jung a alma humana contém tantas camadas quanto uma casa e o inconsciente coletivo, segundo a psicologia analítica, é a camada mais profunda da psique (JUNG, 2019).

Este porém, repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos *inconsciente coletivo*. Eu optei pelo termo “coletivo” pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são *cum grano salis* os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo (JUNG, 2019, p. 12, grifos do autor).

Jung (2019, p. 12) explica que os conteúdos do inconsciente pessoal são principalmente os “*complexos de tonalidade emocional*”, enquanto os conteúdos do inconsciente coletivo são os chamados *arquétipos*. O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado enquanto um conjunto de sentimentos, pensamentos e memórias compartilhadas por toda a humanidade. O inconsciente coletivo diz respeito ao imaginário composto por imagens primitivas que cada pessoa herda de seus ancestrais – os arquétipos. As imagens não são lembradas de forma consciente, porém, há a predisposição para reagir ao mundo da forma como seus ancestrais fariam.

Outra forma conhecida de expressão dos arquétipos é encontrada no mito e no conto de fadas. Explica Jung (2019) que se trata de formas cunhadas de modo específico e transmitidas através de longos períodos. Como herança desses modos de transmissão de conteúdo por meio da tradição oral, a literatura também se vale das figuras arquetípicas. Nas narrativas, essas figuras têm a função de gerar identificação entre o leitor e a personagem.

Jung (2019) definiu doze tipos ou características de arquétipos que refletem as motivações humanas básicas, sendo que cada arquétipo tem seu próprio valor, significado, e traços de personalidade. São eles e suas principais características:

- 1- O herói – coragem
- 2- O fora da lei – rebeldia
- 3- O mago – cura
- 4- O sábio – conhecimento

- 5- O explorador – aventura
- 6- O inocente – bondade
- 7- O homem comum – pertencimento
- 8- O bobo da corte – diversão
- 9- O amante – romance
- 10- O criador – inovação
- 11- O governante – controle
- 12- O cuidador – serviço

Cherry Gilchrist (2020), com base na psicologia analítica de Jung e nos mitos, apresenta nove arquétipos específicos da alma feminina. A autora os divide em três categorias: Mãe, Rainha e Senhora. Cada uma delas contém três arquétipos, sendo: a Mãe Tecelã, a Mãe Justa e a Grande Mãe; a Rainha da Terra, a Rainha da Noite e a Rainha da Beleza; a Senhora da Dança, a Senhora do Lar e a Senhora da Luz. A psicanalista Junguiana Clarissa Pinkola Estés aborda os mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem, na obra *Mulheres que correm com os lobos* (2018), e em *A ciranda das mulheres sábias* (2007) retoma e desenvolve os temas tratados na primeira destacando a sabedoria como um dos atributos femininos.

Além da relação com características humanas, os animais e os elementos da natureza também carregam imagens arquetípicas ou totens. Por exemplo, a serpente que figura em narrativas desde o Jardim do Éden, em Gênesis, simbolizando, no primeiro momento, a morte espiritual do homem, ao separá-lo de Deus, mas também muito associada à transformação, pela sua trabalhosa troca de pele. Árvore também é um símbolo que vêm desde o Gênesis, abordando a oposição entre a Árvore da Vida e à Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal. Nas tradições judaico-cristã como em outras culturas é vista, entre outras coisas, como símbolo de vida e da busca do homem pelo divino, por sua verticalidade (JUNG, 2019).

Em *Maps of Meaning* (1999), Jordan Peterson aborda a forma como os seres humanos e o cérebro humano lidam com a situação arquetípica que ascende sempre que o sujeito, em sua vida cotidiana, precisa enfrentar algo que não compreende. Mesmo que nunca tenhamos enfrentado um leão, por exemplo, temos a mesma sensação que nossos ancestrais tinham ao se deparar com o animal quando passamos por uma situação desconhecida. O teórico

demonstra como esta situação está enraizada na evolução do DNA humano ou nas histórias antigas. Ele demonstra que estas histórias sobrevivem porque ainda provêm orientação para lidar com a incerteza e com o desconhecido inevitável. Peterson compartilha seus *insights* sobre temas da mitologia universal e explica como culturas criaram histórias para ajudar o ser humano a mapear e a lidar com o caos no qual é arremessado desde o momento de seu nascimento. Este caos é tudo o que é desconhecido e todo o território inexplorado que se deve atravessar, seja no mundo exterior ou a psique interior.

O propósito da tese não é realizar uma análise psicanalítica aprofundada das obras, mas os conceitos de inconsciente coletivo, arquétipos e mitologias e outros complementarão o arcabouço teórico deste estudo. Com base nessas noções trazidas pela teoria psicanalítica, juntamente com outras referências que abordam a memória coletiva (HALBWACHS, 1990; ASSMANN, 2011), ao longo da tese serão feitas análises comparativas para detectar se algum deles pode ser associado à personalidade ou à jornada das heroínas. O conceito de Escrivência também será avaliado pelo viés do inconsciente coletivo, uma vez que a fundadora do termo, Conceição Evaristo (2020), define-o como um fenômeno diaspórico e universal; uma *escrita de nós*, dialogando com a coletividade, em contraponto à autobiografia, ou escrita de si, centrada no indivíduo.

1.6 JORNADAS MÍTICAS

A jornada do herói, ou monomito, é um conceito fundado por um dos maiores estudiosos e mais profundos intérpretes da mitologia universal, Joseph Campbell (1904 – 1987). Essa teoria vê todas as narrativas míticas como variações de uma única grande história e é baseada na observação de um padrão comum que existe por trás dos elementos da maioria dos grandes mitos, independentemente de suas origens ou data de criação (CAMPBELL, 2007).

Campbell organizou esse conceito no livro *O herói de mil faces*, de 1949, sobre o qual afirma:

Há, sem dúvida, diferenças entre as inúmeras religiões e mitologias da humanidade, mas este livro trata das semelhanças uma vez compreendidas as semelhanças, descobriremos que as diferenças são muito menos amplas do que se supõe popularmente (bem como politicamente). A esperança que acalento é a de que um esclarecimento realizado em termos de comparação possa contribuir

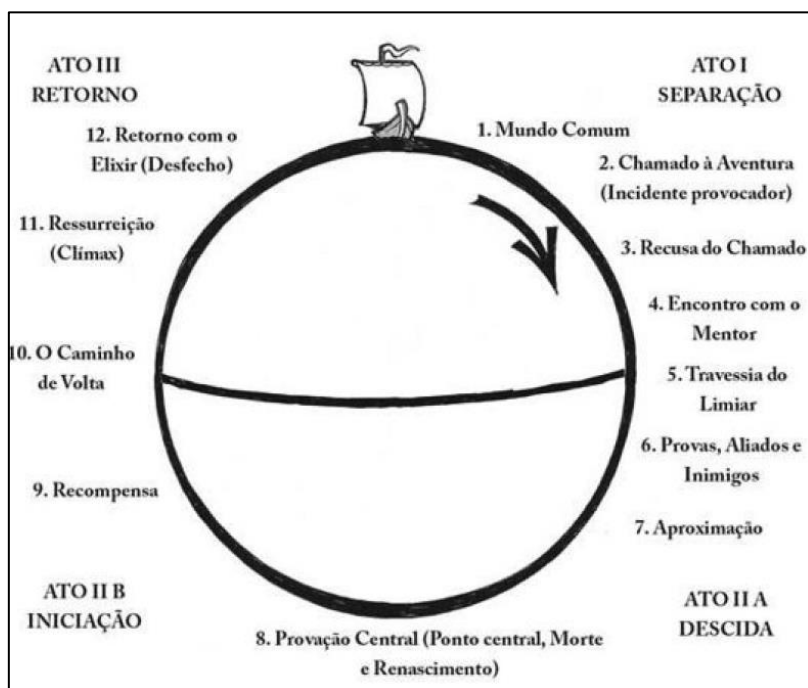
para a causa, talvez não tão perdida, das forças que atuam, no mundo de hoje, em favor da unificação, não em nome de algum império político ou eclesiástico, mas com o objetivo de promover mútua compreensão entre os seres humanos. Como dizem os Vedas: “A verdade é uma só, mas os sábios falam dela sob muitos nomes” (CAMPBELL, 2007, p. 12).

O termo “monomito” foi emprestado de *Finnegans Wake*, de James Joyce (CAMPBELL, 2007, p. 36; 53). Campbell foi influenciado pela psicanálise de Carl G. Jung e, por isso, emprega termos como *anima*, *animus*, *consciência do ego* e *arquétipos*. A tradicional jornada do herói é composta por três grandes estágios: 1) Partida; 2) Iniciação e 3) Retorno.

“Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes” (CAMPBELL, 2007, p. 36).

A etapa da iniciação, também é chamada de descida a “uma região de prodígios”, ou ao submundo, onde o herói enfrentará provações, a morte – real ou simbólica – e, vencendo, receberá a recompensa para retornar ao mundo superior. A Figura 1 representa a Jornada do Herói detalhada por Christopher Vogler (2015).

Figura 1 - A Jornada do Herói

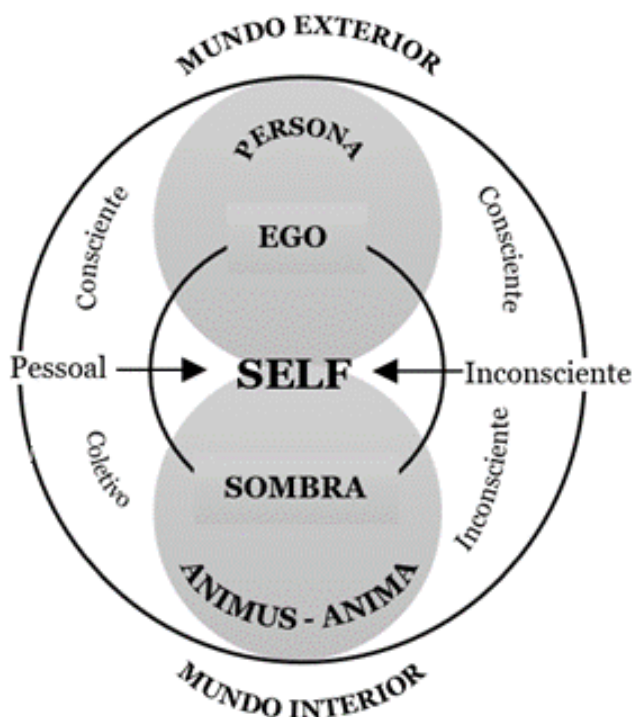


Fonte: VOGLER, 2015, p. 47

A ilustração de Vogler (2015) mostra que Campbell (2007) foi influenciado por Jung também na elaboração do modelo da jornada do herói. A jornada circular utiliza metáforas de viagens – pois estas podem ser reais, espaciais ou simbólicas e psíquicas – para representar o processo de individuação, estudado pela psicanálise.

O diagrama a seguir (Figura 2) representa o modelo de Jung para a psique e, assim como na jornada do herói, tem um formato circular. A linha do horizonte da jornada do herói (Figura 1) representa a divisão entre o mundo comum, ou o mundo da superfície “da terra e do céu” e o submundo, o mundo inferior. Na figura 2, a linha central divide o mundo externo e o mundo interno do indivíduo, ou seja, o mundo exterior, o qual ele acessa por meio de seus sentidos e interage com o mundo e com as outras pessoas, e o mundo interior, da sua mente.

Figura 2 - Modelo da psique segundo Jung



Fonte: adaptado de Klein (2018 – tradução minha)

Nota-se, por meio da leitura do diagrama da Figura 2, que o acesso ao mundo interior, para Jung (2019), consiste em uma *descida* ao inconsciente, bem como o movimento empregado pela jornada do herói (Figura

1), que segue em sentido horário, partindo do mundo comum ao submundo, ou ao mundo desconhecido do inconsciente. Jung (2019) explica:

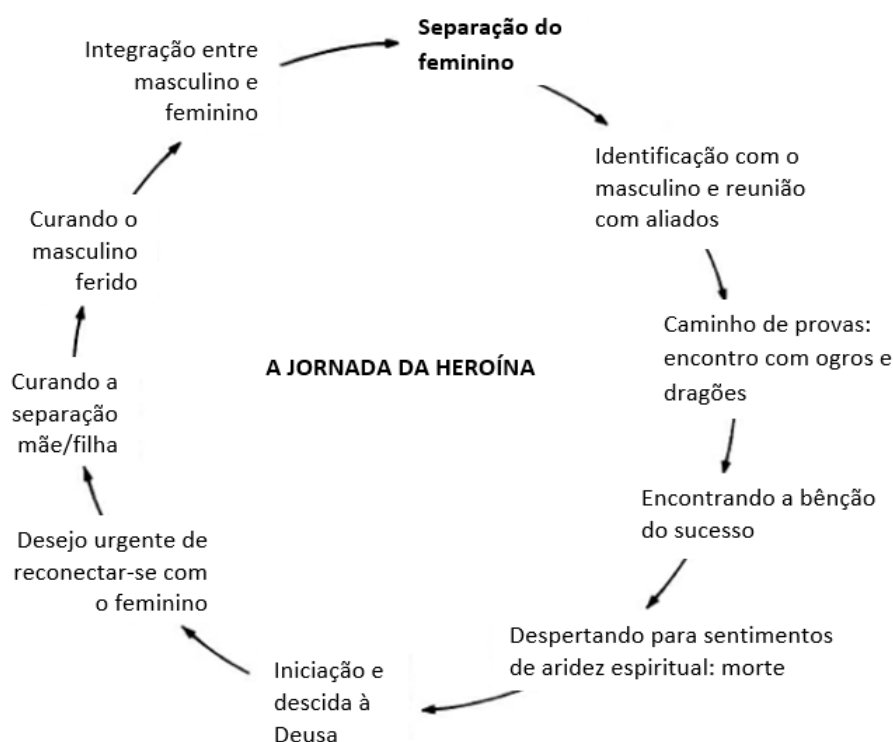
O inconsciente é considerado geralmente como uma espécie de intimidade pessoal encapsulada, mais ou menos o que a Bíblia chama de “coração”, considerando-o como a fonte de todos os maus pensamentos. Nas câmaras do coração moram os terríveis espíritos sanguinários, a ira súbita e a fraqueza dos sentidos. Este é o modo como o inconsciente é visto pelo lado consciente. A consciência, porém, parece ser essencialmente uma questão de cérebro, o qual vê tudo, separa e vê isoladamente, inclusive o inconsciente, encarado sempre como *meu* inconsciente. Pensa-se por isso de um modo geral que quem desce ao inconsciente chega a uma atmosfera sufocante de subjetividade egocêntrica, ficando neste beco sem saída à mercê do ataque de todos os animais ferozes abrigados na caverna do submundo anímico (JUNG, 2019, p. 28).

Embora o enfoque da tese não consista em seguir um procedimento psicanalítico, essa explanação é necessária, pois a psicanálise está na origem das jornadas do herói e da heroína e fundamenta a abordagem tanto dos arquétipos como do inconsciente coletivo que permeiam esta pesquisa.

A ideia inicial seria organizar os capítulos de análise desta tese seguindo a mesma estrutura dos grandes atos da jornada do herói – Partida, Iniciação, Retorno – a fim de contemplar as formas como as obras estudadas espelham aspectos da jornada do herói. Porém, ao proceder uma análise mais cuidadosa, ficou claro que tentar encaixar os romances em uma estrutura narrativa padronizada resultaria no apagamento da complexidade dos romances bem como na depreciação da riqueza de elementos que o monomito oferece.

Então, além de abordar as questões que envolvem a diáspora, relacionando à metáfora do radicante, as transformações identitárias das protagonistas serão estudadas na perspectiva da jornada da heroína, desenhada por Murdock (1990), mantendo como base a jornada do herói de Campbell, uma vez que é a fonte para a criação da jornada da heroína. Na figura 3 consta uma ilustração da trajetória da jornada da heroína, conforme proposta por Murdock (1990).

Figura 3 - A jornada da heroína



Fonte: Adaptado de Murdock (1990, p. 19, tradução minha).

Maureen Murdock (1945 –), escritora e psicoterapeuta americana, notou em seus atendimentos a mulheres entre trinta e cinquenta anos de idade que elas acolhiam para si a jornada estereotipada masculina ao atingir sucesso acadêmico, artístico ou financeiro e, ainda assim, permaneciam com um sentimento de vazio, remoendo a questão “para que serve tudo isso?”, “*what is all this for?*” (MURDOCK, 1990, p. 16).

Como estudiosa da jornada do herói de Joseph Campbell, Murdock (1990) estava ciente de que os estágios da jornada da heroína incorporavam aspectos da jornada do herói, mas, segundo ela, sentia que o foco do desenvolvimento espiritual feminino era curar a separação interna entre a mulher e a natureza feminina. Ao consultar Campbell para ouvir seu ponto de vista, Murdock surpreendeu-se quando ele respondeu que as mulheres não precisavam cumprir a jornada.

Em toda tradição mitológica a mulher está lá. Tudo o que ela tem de fazer é perceber que ela é o lugar ao qual as pessoas estão tentando chegar. Quando uma mulher percebe o que é o seu personagem maravilhoso, ela não vai se confundir com a noção de ser pseudo-

homem⁷ (CAMPBELL, 1981 *apud* MURDOCK, 1990, p. 17, tradução minha).

A resposta ainda a deixou insatisfeita. Segundo suas experiências e relatos das mulheres a sua volta, elas não queriam apenas *estar lá*. Para Murdock (1990), as mulheres não desejam incorporar Penélope e aguardar, pacientemente, tecendo e desmanchando eternamente. Elas não querem ser servas da cultura dominante masculina, servindo aos deuses cegamente. Elas precisam de um novo modelo que compreenda quem e o que uma mulher é.

A caverna da feminilidade parece-me aconchegante e devo sempre, penso, retirar-me para lá com a sensação confortável de que estou onde deveria estar, em algum sentido, mais profundo do que as palavras podem articular. Assim os homens devem se sentir sobre alguma caverna da masculinidade que eu só posso imaginar. Há um forte senso comum em aceitar as diferenças entre homens e mulheres como sal. Mas, porque a feminilidade é o “lar” para mim, não significa que eu deseje ficar em casa o tempo todo. A caverna ficaria fétida se eu nunca saísse. Tenho muita energia, muita curiosidade, muita força para permanecer tão confinada. Áreas inteiras de mim atrofiariam ou azedariam. Se desejo ser responsável por mim mesma, e eu desejo, preciso perseguir minhas aspirações⁸ (TRUITT, 1982, p. 110 *apud* MURDOCK, 1990, p. 17, tradução minha).

A missão da mulher na cultura contemporânea, segundo Murdock (1990), é acolher completamente a natureza feminina, aprendendo a valorizar-se como mulher e o caminho para curar a profunda ferida do feminino. É uma jornada importante a fim de tornar-se um ser humano integrado, completo e equilibrado. Murdock (1990) destaca que, como a maioria das jornadas, o caminho da heroína não é fácil; não há guias turísticos bem definidos, não há mapas, não há idade cronológica quando a jornada começa. Ela não segue linhas retas. Raramente a jornada recebe validação do mundo exterior, pelo contrário, o mundo externo interfere e a sabota.

⁷ Original: “In the whole mythological tradition the woman is there. All she has to do is to realize that she’s the place that people are trying to get to. When a woman realizes what her wonderful character is, she’s not going to get messed up with the notion of being pseudo-male.” (CAMPBELL, 1981 *apud* MURDOCK, 1990, p. 17)

⁸ The cave of womanhood feels cozy to me, and I shall always, I think, retreat to it with the comfortable feeling that I am where I should be in some sense deeper than words can articulate. So men may feel about some cave of manhood that I can only imagine. There is sturdy common sense in accepting the differences between men and women as salt. But because womanhood is “home” to me does not mean that I wish to stay home all the time. The cave would become fetid if I never went out. I have too much energy, too much curiosity, too much force to remain so confined. Whole areas of myself would either atrophy or sour. If I wish to be responsible to myself, and I do, I have to pursue my aspirations (TRUITT, 1982, p. 110 *apud* MURDOCK, 1990, p. 17).

Murdock (1990) parte do modelo da jornada do Herói de Campbell para delinear a jornada da Heroína. Porém, a linguagem dos estágios é específica às mulheres, assim como seu modelo visual. A autora descreve, a partir de uma experiência pessoal, o surgimento da imagem da jornada da heroína como um caminho circular que se move no sentido horário.

A jornada começa com a busca pela identidade. Não há idade específica para este “chamado” ser ouvido, mas ocorre quando antigo “eu” não se encaixa mais. Murdock (1990) exemplifica esta etapa com o momento quando uma jovem mulher deixa sua casa para se casar, fazer faculdade, como no caso da Ifemelu (ADICHIE, 2013), trabalhar, como na história de Ponciá Vicêncio (EVARISTO, 2017). Também pode ocorrer quando uma mulher de meia-idade se divorcia, volta a trabalhar ou a estudar, muda de carreira ou precisa lidar com o ninho vazio. Ainda pode ocorrer, de acordo com Murdock (1990), quando uma mulher percebe que ela perdeu o sentido de si. No caso de Kehinde (GONÇALVES, 2018), mesmo não se tratando de uma partida voluntária, a jornada se aplica, pois, essa saída forçada exige o enfrentamento de situações que levam a uma transformação interior.

As heroínas – Kehinde, Ponciá e Ifemelu – iniciam suas jornadas no momento que deixam suas terras, suas famílias, suas raízes. Com a terra natal, elas mantêm uma relação de âncora com as memórias; na terra desconhecida elas buscam apreender, adaptarem-se e, principalmente, sobreviver. Ao serem narrados, seus percursos permitem reflexões críticas acerca da cultura dos séculos XIX, XX e XXI. As viagens transformam-nas em sujeitos diaspóricos, suas identidades tornam-se fragmentadas, indecisas, híbridas.

2. DESENRAIZAR

O radicante pode romper suas raízes primeiras para adaptar-se a outro solo. A partir do momento em que as heroínas projetam a saída e o rompimento (ou é arrancada, no caso de Kehinde), tem-se mais evidente a imagem da raiz próxima à superfície, chegando ao tronco, prestes a ser arrancado, rompendo com o solo, porém, sem desconectar-se da raiz. Antes de desenvolver seu percurso diaspórico, as protagonistas são apresentadas em suas respectivas terras de origem, o que corresponde ao que Joseph Campbell (2007) e Christian Vogler (2015) explicam, pois é necessário mostrar o herói em seu mundo cotidiano para melhor compreender os contrastes com o mundo estranho para onde o herói partirá.

Nota-se que Kehinde, Ponciá e Ifemelu conectam-se com suas origens por meio da memória, portanto, o presente capítulo conta com o suporte teórico acerca da memória dos locais.

Americanah conta a história da infância e adolescência de Ifemelu na Nigéria. A narradora insere dados do contexto político e social do país na década de 1990. O contexto não representava guerra ou escassez, mas as crises recorrentes levam à falta de perspectiva de tempos melhores, assim, as pessoas mais jovens desejavam sair em busca de um futuro próspero no exterior.

[...] todos entendiam o que era fugir de uma guerra, do tipo de pobreza que esmagava a alma das pessoas, mas não conseguiam entender a necessidade de escapar da letargia opressiva da falta de escolha. Não conseguiam entender por que pessoas como ele [Obinze], criadas com todo necessário para satisfazer suas necessidades básicas, mas chafurdando na insatisfação, condicionadas desde o nascimento a olhar para outro lugar, eternamente convencidas de que a vida real acontecia nesse outro lugar, agora estavam resolvidas a fazer coisas perigosas, ilegais para poder ir embora, sem estar passando fome, ter sido estupradas nem estar fugindo de aldeias em chamas. Apenas famintas por escolha e certeza (ADICHIE, 2014, p. 299).

Adichie (2013; 2014) não se aprofunda nas características físicas de Lagos e da Nigéria, mas o contraste é apresentado por meio de questões culturais, raciais e do imaginário tanto da protagonista nigeriana em relação aos Estados Unidos, quanto do que os americanos que ela encontra pressupõem sobre ela e sobre a África, baseados em informações falhas e limitantes. Acerca da Nigéria, particularmente em Lagos, a autora concentra-se

na questão da cultura da corrupção e do materialismo, onde, segundo ela, grande parte das pessoas enriquece por meio de fraude ou corrupção e as mulheres casam-se com homens pela sua condição financeira e prestígio social. Espera-se que todos se curvem diante dos mais ricos que, por sua vez, exibem ostensivamente sua riqueza por meio de artigos de luxo, realizando viagens internacionais e enviando seus filhos para estudar em escolas fora do país. Isto reflete a situação da Nigéria em que o essencial - como luz e água encanada - falta à maior parte da população, mas a cultura ocidental e a “branquitude” são idealizadas em detrimento da cultura africana.

Adichie (2014) ilustra por meio do relacionamento entre a tia Uju e o General – descrito como um homem casado, detentor de muito poder e dinheiro – a forma como as mulheres na Nigéria submetem-se a relações muitas vezes abusivas, comparáveis à prostituição, em troca de favores, dinheiro e itens de luxo. Aos olhos ingênuos da mãe de Ifemelu, o General era o mentor de tia Uju e tinha boas intenções de ajudá-la a se tornar médica e pagar suas despesas. Mas, “a gravidez de tia Uju veio como um som súbito numa noite silenciosa” (ADICHIE, 2014, p. 92) e, depois, “Ifemelu pensaria naquela gravidez como algo simbólico. Marcou o início do fim e fez com que todo o resto parecesse célere, os meses escoando, o tempo precipitando-se para a frente” (ADICHIE, 2014, p. 93). Após Dike nascer, o General mantém contato com o menino, mas, uma semana depois do primeiro aniversário de Dike, o General morre em um acidente com um avião militar e tia Uju precisa ir às pressas aos Estados Unidos, pois começa a ser perseguida pela família do General, que fica receosa de que ela reivindique parte da farta herança.

Anos depois, Ifemelu escreve sobre isso em seu blog dizendo que “existem muitas jovens em Lagos com Fontes Desconhecidas de Riqueza” (ADICHIE, 2014, p. 454). Sua amiga Ranyinudo identifica-se com a história e entende que Ifemelu escreveu sobre ela, mas, na verdade “estava pensando em tia Uju e no General. Aquele relacionamento a destruiu. Ela se tornou uma pessoa diferente por causa do General, não podia fazer nada por si mesma e, quando ele morreu, ela se perdeu” (ADICHIE, 2014, p. 455).

Em *Um defeito de cor*, ainda menina, Kehinde é capturada em um vilarejo da África e trazida como escrava para o Brasil, no contexto colonial. A vida de Kehinde antes do rapto, mesmo breve, é apresentada detalhadamente. A natureza, os rios, árvores, os lugares e as pessoas são descritos permeados

pelo imaginário infantil da menina. Antes do rompimento forçado com terra natal, na África, a história de Kehinde perpassa por duas cidades, Savalu, onde nasceu, e Uidá, para onde foi com sua avó e irmã gêmea após a invasão de guerreiros. Pode-se dizer que ela sofre duas separações consecutivas: a primeira ao sair de Savalu; a segunda quando é capturada e levada ao Brasil.

Eu nasci em Savalu, reino de Daomé, África, no ano de um mil oitocentos e dez. Portanto, tinha seis anos, quase sete, quando esta história começou. O que aconteceu antes disso não tem importância, pois a vida corria paralela ao destino. O meu nome é Kehinde porque sou uma ibêji [assim são chamados os gêmeos entre os povos iorubás] e nasci por último (GONÇALVES, 2018, p. 19).

Sentada sob o iroco [*árvore sagrada de algumas religiões africanas*], a minha avó fazia um tapete enquanto eu e a Taiwo brincávamos ao lado dela. Ouvimos o barulho das galinhas e logo depois o pio triste de um pássaro escondido entre a folhagem da Grande Árvore, e a minha avó disse que aquilo não era bom sinal. Vimos então cinco homens contornando a Grande Sombra e a minha avó disse que eram guerreiros do rei Adandozan, por causa das marcas que tinham nos rostos (GONÇALVES, 2018, p. 21).

Kehinde interessa-se mais pelo caminho que levaria à Uidá do que pelo destino em si.

A estrada era colorida e as pessoas também, com os corpos cobertos de poeira amarela ou vermelha, indo de um lado para o outro, tanto para Savalu como para Uidá. Ou melhor, na direção de Savalu ou de Uidá, porque podiam pegar um desvio ou parar no meio do caminho [...]. Na maior parte do tempo seguíamos o rio, mas às vezes desviávamos das montanhas sagradas, como as formigas tinham feito primeiro com o riozinho do Kokumo e depois com o riozinho da minha mãe. Mas o rio de verdade era outra cor, cor de barro, e em alguns lugares era verde, muito verde, cheio de plantas. Às vezes era largo, como se tivesse vários outros rios dentro dele, separados por pequenas ilhas de terra ou de mato. As montanhas, de um lado e outro da estrada, e, em alguns pontos, embaixo dela, sob os nossos pés, eram bem altas e nos cansavam bastante (GONÇALVES, 2018, p. 26-27).

Eu já estava bastante admirada com todas aquelas cores vivas e contrastantes e com o grande movimento de canoas e outras pequenas embarcações, mas nunca poderia imaginar a beleza do mar. (GONÇALVES, 2018, p.31)

Naqueles dias, com tantas descobertas, eu me sentia como se tivesse nascido de novo, em uma outra época, em um lugar muito diferente de tudo que eu pensava existir. (GONÇALVES, 2018, p.33)

Tenho boas recordações daquele tempo, quando tudo era novo, todos os momentos eram felizes e eu nem sequer imaginava o que ainda estava para acontecer. (GONÇALVES, 2018, p.34)

Já *Ponciá Vicêncio* delinea como mundo comum da heroína a roça, com descrições objetivas carregadas com a subjetividade da protagonista, como por exemplo, a narradora descreve o milharal onde Ponciá gostava de brincar como bonecas de milho, conforme a menina imaginava aquele lugar.

Naquela época Ponciá Vicêncio gostava de ser menina. Gostava de ser ela própria. Gostava de tudo. Gostava. Gostava da roça, do rio que corria entre as pedras, gostava dos pés de pequi, dos pés de cococatarró, das canas e do milharal. [...] Tudo era tão bom” (EVARISTO, 2017, p. 13).

Nos tempos de roça de Ponciá, nos tempos de casa de pau a pique, de chão de barro batido, de bonecas de espigas de milho, de arco-íris feito cobra-coral bebendo água no rio, a menina gostava de ser mulher, era feliz. (EVARISTO, 2017, p. 24)

Ponciá conecta-se à sua terra natal por meio das recordações, ou “pensamentos-lembranças” (EVARISTO, 2017, p. 22). O contraste entre o seu mundo comum e o mundo novo também é marcado pelos distintos sentimentos que cada um evocava. Sua infância é sempre descrita como um período bom, sem tristezas, do qual ela gostava. O local simbólico da terra natal na roça é, em *Ponciá*, o “objeto feliz”, ou local feliz, por evocar tais sensibilidades.

No tempo em que Ponciá Vicêncio ficava na beira do rio, se olhando nas águas, como se estivesse diante de um espelho, a chamar por si própria, ela não guardava ainda muitas tristezas no peito (EVARISTO, 2017, p. 20).

A contextualização do mundo comum das heroínas revela quem elas são, como são suas vidas e como é o mundo que as cerca antes de partirem para a aventura. Portanto, além de estabelecer as bases para o contraste com o mundo desconhecido, esta etapa auxilia na compreensão das futuras transformações das heroínas e de as relações com suas terras.

2.1 CHAMADO À SEPARAÇÃO

O estágio inicial da jornada da heroína inclui uma rejeição do feminino definido como passivo, manipulável ou improdutivo. Murdock (1990) comenta que as mulheres são repetidamente retratadas na sociedade como distraídas, inconstantes e emotivas demais para concluir um trabalho. Essa falta de foco e clara diferenciação nas mulheres é percebida como fraqueza,

inferioridade e dependência, não apenas na cultura dominante, mas também por muitas mulheres (MURDOCK, 1990).

Geralmente, mulheres que buscam funções tipicamente masculinas escolhem essa trajetória para desmentir tal mito. Elas buscam provar que têm mentes preparadas, podem dar continuidade a tarefas e que são emocional e financeiramente independentes. Elas buscam, então, mentores homens ou mulheres com orientação para o polo masculino para validar seu intelecto, senso de propósito e ambição. “Tudo é voltado para a realização do trabalho; subir a escada acadêmica ou corporativa; alcançar prestígio, posição e patrimônio financeiro; e se sentir poderosa no mundo”⁹ (MURDOCK, 1990, p. 20-21, tradução minha).

Na jornada do herói de Campbell (2007) a etapa da partida começa com o chamado à aventura.

Esse primeiro estágio da jornada mitológica – que denominamos aqui “o chamado da aventura” – significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida. Essa fatídica região dos tesouros e dos perigos pode ser representada sob várias formas: como uma terra distante, uma floresta, um reino subterrâneo, a parte inferior das ondas, a parte superior do céu, uma ilha secreta, o topo de uma elevada montanha ou um profundo estado onírico. Mas sempre é um lugar habitado por seres estranhamente fluidos e polimorfos, tormentos inimagináveis, façanhas sobre-humanas e delícias impossíveis (CAMPBELL, 2007, p. 66).

O chamado da aventura apresenta o propósito do herói: “conquistar o tesouro ou o amor, vingar-se ou corrigir um erro, realizar um sonho, enfrentar um desafio ou mudar sua vida” (VOGLER, 2015, p. 49). O herói pode agir por vontade própria na realização da aventura ou pode ser levado para longe por algum agente benigno ou maligno. A aventura pode, ainda, começar como um erro, “como ocorreu com a aventura da princesa do conto de fadas; igualmente, o herói pode estar simplesmente caminhando a esmo, quando algum fenômeno passageiro atrai seu olhar errante e leva o herói para longe dos caminhos comuns do homem” (CAMPBELL, 2007, p. 66).

A jornada do herói de Campbell começa, então, com chamado que leva a uma partida, resultando em separação, rompimento. Na jornada da

⁹ “Everything is geared to getting the job done; climbing the academic or corporate ladder; achieving prestige, position, and financial equity; and feeling powerful in the world” (MURDOCK, 1990, p. 20-21).

heroína de Murdock o primeiro estágio é denominado “separação do feminino”. Para melhor explicar o tema, Murdock (1990) aborda, inicialmente, a questão da maternidade. Segundo a autora, tanto historiadores quanto teóricos psicodinâmicos insistem que, desde a Revolução Industrial, as mães têm sido responsabilizadas, glorificadas e culpadas por quem e que tipo de pessoa seus filhos se tornarão. As mães são vistas como a causa primária, positiva ou negativa, do desenvolvimento de seus filhos, sem levar em consideração a autoridade, o respeito e que sua função pode ser conferida dentro de seu sistema familiar ou cultural (MURDOCK, 1990).

Ressaltando que a sociedade ainda vê o mundo pela perspectiva masculina, Murdock (1990) destaca que os homens são recompensados por sua inteligência, ímpeto, prestígio e conquistas financeiras. Entretanto, se as mulheres se olhassem pelas lentes dos homens e se mensurassem continuamente pelos padrões definidos por uma cultura masculina, elas se sentiriam falhas ou com falta de qualidades que os homens valorizam. As mulheres jamais serão como os homens e, a autora ressalta que, as mulheres que tentam ser “tão boas quanto os homens” estão ferindo sua natureza feminina. Assim, as mulheres começam a definir-se em termos de faltas, daquilo que não conquistaram e passam a desvalorizarem-se como mulheres (MURDOCK, 1990).

De acordo com Campbell (2007), a tarefa do verdadeiro herói é romper a ordem estabelecida e criar sua comunidade. Ao cumpri-la, o herói/heroína derrota o monstro do *status quo*, o dragão da velha ordem, o guardião do passado (CAMPBELL, 2007; MURDOCK, 1990). Murdock (1990) explica que, no âmbito cultural, a ordem estabelecida está entrincheirada nos valores patriarcais, de domínio e controle pela população masculina mais forte e mais poderosa. Por outro lado, no âmbito pessoal, a velha ordem é incorporada pela mãe arquetípica e a primeira tarefa da heroína rumo à individuação é separar-se dela.

Jung (2019) menciona algumas formas do arquétipo materno:

[...] a própria mãe e a avó; a madrasta e a sogra; uma mulher qualquer com a qual nos relacionamos, bem como a ama de leite ou ama-seca, a antepassada e a mulher branca; no sentido da transferência mais elevada, a deusa, especialmente a mãe de Deus, a Virgem (enquanto mãe rejuvenescida, por exemplo Deméter e Core) [...] em sentido mais amplo, a Igreja, a Universidade, a cidade ou país, o Céu, a Terra, a floresta, o mar e as águas quietas; a matéria, o mundo subterrâneo e

a Lua; em sentido mais restrito, como o lugar do nascimento ou da concepção, a terra arada, o jardim, o rochedo, a gruta, a árvore, a fonte, o poço profundo, a pia batismal, a flor como recipiente (rosa e lótus) [...] em sentido mais restrito ainda, o útero, qualquer forma oca (por exemplo, a porca do parafuso); [...] o forno, o caldeirão [...]. Todos estes símbolos podem ter um sentido positivo, favorável ou negativo e nefasto. Um aspecto ambivalente é a deusa do destino (as Parcas, Greias, Nornas). Símbolos nefastos são bruxa, dragão (ou qualquer animal devorador e que se enrola como um peixe grande ou uma serpente); o túmulo, o sarcófago, a profundidade da água, a morte, o pesadelo e o pavor infantil [...] (JUNG, 2019, p. 87-88).

Essa enumeração, segundo Jung (2019), indica os traços essenciais do arquétipo materno, cujos atributos apontam para o “maternal”, como autoridade do feminino; a sabedoria; o bondoso; a fertilidade e o alimento; lugar da transformação mágica, do renascimento etc.

A filha simbólica pode se esforçar nesse processo de separação por toda a vida, algumas enfrentando rompimentos mais dramáticos que outras. Para distanciar-se da mãe e da força materna, a mulher precisa passar por um período de rejeição de todas as qualidades femininas distorcidas pelas lentes culturais: inferior, passiva, dependente, sedutora, manipuladora e impotente. Murdock (1990) complementa a explicação ao afirmar que os termos feminino e masculino são utilizados para descrever formas de ser, inerente aos princípios humanos da existência, incorporados tanto por mulheres quanto por homens. Não se referem, necessariamente, a gênero. O feminino, segundo a autora, foi distorcido pela cultura ocidental para convencionar a relação entre mulher e fraqueza, enquanto o masculino conota força. Nesse sentido, a tarefa da mulher é identificar, para si, seus modos de ser ultrapassando as limitações impostas pelos termos *feminino* e *masculino* (MURDOCK, 1990).

A jornada começa, então, com a luta da heroína para separar-se física e psicologicamente de sua própria mãe e do arquétipo da mãe, a qual a mantém ainda mais cativa. O arquétipo da mãe refere-se, muitas vezes, ao aspecto maternal inconsciente que envolve o corpo e a alma.

A imagem da mãe representa não apenas um aspecto do inconsciente, mas também simboliza todo o inconsciente coletivo, que contém a unidade de todos os opostos (MURDOCK, 1990). Muitas filhas vivenciam um conflito entre o desejo de uma vida mais livre que de sua mãe e o anseio pelo amor e aprovação de sua mãe. Elas aspiram ir além, conquistar mais do que suas mães conquistaram, mas temem arriscar a perda do amor de suas mães.

A separação geográfica parece ser a única forma, a princípio, de resolver a tensão entre a necessidade da filha de crescer e o desejo de agradar sua mãe.

Ponciá Vicêncio (EVARISTO, 2017) vive esse mesmo tipo de conflito quando decide sair da roça em busca de uma vida diferente na cidade, a contragosto de sua mãe.

Quando Ponciá Vicêncio resolveu sair do povoado em que nascera, a decisão chegou forte e repentina. Estava cansada de tudo ali. De trabalhar o barro com a mãe, de ir e vir às terras dos brancos e voltar de mãos vazias. De ver terra dos negros coberta de plantações, cuidadas pelas mulheres e crianças, pois os homens gastavam a vida trabalhando nas terras dos senhores, e, depois, a maior parte das colheitas serem entregues aos coronéis. Cansada da luta insana, sem glória, a que todos se entregavam para amanhecer cada dia mais pobres, enquanto alguns conseguiam enriquecer a todos os dias. Ela acreditava que poderia traçar outros caminhos, inventar uma vida nova (EVARISTO, 2017, p. 31).

A mãe de Ponciá olhou meio incrédula para a moça, ao ouvir a filha falar da decisão de partir. Por que uma ida tão repentina, como um gesto de quase fuga? Ponciá não conseguiu explicar que sua urgência nascia do medo de não conseguir partir. Do medo de recuar, do desespero por não querer ficar ali repetindo a história dos seus. (EVARISTO, 2017, p. 34).

Kehinde vivencia a separação física da mãe repentina e definitivamente com apenas seis anos de idade. Ela vê a mãe e o irmão serem assassinados por guerreiros que invadiram sua casa (GONÇALVES, 2018). Os grandes traumas que Kehinde sofre ao longo da vida consistem em separações maternas: primeiro quando perde a mãe; depois, no navio com destino ao Brasil ela perde sua outra figura materna, a avó. Kehinde ainda passa pela separação de si como mãe duas vezes. Banjokô, seu primeiro filho com o sinhô José Carlos, cumpre seu destino de criança *abiku* – “criança nascida para morrer”, segundo a crença iorubá -, com cerca de sete anos em um acidente com objetos cortantes.

Assim são os abikus, espíritos amigos há mais tempo do que qualquer um de nós pode contar, e que, antes de nascer, combinam entre si que logo voltarão a morrer para se encontrarem novamente no mundo dos espíritos (GONÇALVES, 2018, p. 19).

Após a morte de Banjokô, outra grande separação é o desaparecimento do segundo filho Omotunde, fato que motiva a escrita da carta

a qual compõe toda narração do romance. A seguir, o trecho onde há a primeira menção a um interlocutor, caracterizando uma carta:

Então, como já deve ter percebido de quem estamos falando, a você foi dado o nome de Omotunde Adeleke Danbiran, sendo que Omotunde significa "a criança voltou", Adeleke quer dizer que a criança será "mais poderosa que os inimigos", e Danbiran, assim como o apelido do Banjokô, é uma homenagem à minha avó e aos seus voduns, principalmente Dan (GONÇALVES, 2018, p. 404).

Em *Americanah* (2013; 2014) a presença da mãe arquetípica é sutil. Os aspectos da relação de Ifemelu com sua mãe são abordados superficialmente. Os trechos que descrevem a mãe de Ifemelu abordam, inicialmente a sua aparência, sobretudo as diferenças entre os cabelos das duas.

Ifemelu tinha crescido à sombra do cabelo de sua mãe. Era preto retinto, tão grosso que sugava dois frascos de relaxante no salão, tão cheio que tinha de passar duas horas sob o secador e, quando finalmente era libertado dos bobes rosa, saltava, livre e vasto, cascadeando pelas costas como uma celebração. Seu pai dizia que era uma coroa de glória (...) Durante toda a infância, Ifemelu olhava no espelho muitas vezes e puxava seu cabelo, esticava os cachinhos, desejando que ficasse como o da mãe; mas ele permaneceu respo e crescia com relutância; as cabeleireiras que o trançavam diziam que os fios cortavam que nem faca (ADICHIE, 2014, p.49).

Na sequência desse trecho, é traçada a descrição da experiência espiritual que a mãe tem ao deixar de ser uma agnóstica que segue alguns ritos católicos e passa a ser cristã protestante. A conversão ocorre como um marco, pois a mãe de Ifemelu muda sua aparência, corta o próprio cabelo repentinamente, altera seu comportamento e modo de falar. Ifemelu tinha dez anos e não possuía maturidade suficiente para se importar com a fé da mãe ou compreender tantas mudanças, mas aquele momento é metafórico de uma separação entre mãe e filha, pois, por algum tempo, Ifemelu não reconhece mais a própria mãe.

Ela [Ifemelu] observou-a andar pelo apartamento, pegando todos os objetos católicos, os crucifixos pendurados nas paredes, os terços aninhados nas gavetas, os missais exibidos nas prateleiras. A mãe enfiou tudo na sacola de plástico e levou-a até o quintal com passos rápidos, mantendo o olhar distante. Fez uma fogueira ao lado da lata de lixo [...] e primeiro jogou o cabelo, embrulhado em jornal velho, e depois, um por um, os objetos de fé. Uma fumaça cinza-escuro subiu formando caracóis. Da varanda, Ifemelu começou a chorar, porque sentiu que algo acontecera e que a mulher diante do fogo, jogando mais querosene quando ele ameaçava apagar e se afastando quando as chamas ficavam mais fortes, aquela mulher careca e sem expressão, não era sua mãe, não podia ser (ADICHIE, 2014, p. 49-50).

Ifemelu acompanhava a mãe aos domingos de manhã na igreja, assistindo a aulas da escola dominical para meninas. Em uma dessas manhãs, Ifemelu não contém a revolta quando Irmã Ibinabo, a professora do grupo, constrange uma garota pelas roupas que vestira em outra ocasião, fora da igreja. Em uma reação impetuosa, Ifemelu reage se recusando a cumprir a atividade proposta por se tratar de uma homenagem a um membro estelionatário daquela igreja.

Quando irmã Ibinabo falara com Christie, com aquele desprezo venenoso que afirmava ser orientação religiosa, Ifemelu tinha olhado para ela e visto um traço de sua própria mãe. Ela era uma pessoa mais doce e mais simples, mas, assim como irmã Ibinabo, negava que as coisas eram como eram. Uma pessoa que tinha de estender o manto da religião sobre seus desejos mesquinhos. De repente, a última coisa que Ifemelu queria era estar dentro daquela sala apertada e repleta de sombras. Tudo havia lhe parecido benigno antes, a fé da mãe, empapada de graça, mas, subitamente, não parecia mais. Por um segundo, desejou que ela não fosse sua mãe, e não sentiu culpa e tristeza, mas uma emoção única, uma mistura de culpa e tristeza (ADICHIE, 2014, p. 60).

Os momentos descritos acima são os mais marcantes da relação de Ifemelu com a sua mãe e podem ser considerados como marcos da separação simbólica entre mãe e filha, mesmo que a separação física viesse acontecer apenas anos mais tarde. Os momentos que antecedem a partida de Ifemelu para os Estados Unidos, desde a tomada da decisão até a viagem em si não apresentaram muitos conflitos entre mãe e filha, pelo contrário, seus pais incentivaram a viagem a fim de que ela buscasse uma vida melhor. Ifemelu não passa pelo conflito entre o desejo de partir e a culpa de abandonar a mãe que, como Murdock (1990) descreve, muitas mulheres podem passar durante o processo de separação.

Conforme Murdock (1990), a mãe mais difícil de deixar é aquela que é um modelo positivo de mãe, divertida, carinhosa e compreensiva. Separar-se deste tipo de mãe é, nos termos da autora, semelhante a sair do Jardim do Éden, deixar o estágio da inocência, do vínculo e do conforto para pisar em um mundo incerto. Porém, até a boa mãe que é um modelo positivo pode, sem intenção, aprisionar sua filha. Se a filha a vir como uma grande divindade diante da qual ela deve se comparar, mensurar-se, ela pode repudiá-la a fim de buscar sua própria identidade (MURDOCK, 1990, p. 37).

Muitas mulheres têm receio do termo *feminino*; tornou-se uma palavra maculada. Algumas sentem que está inerente à definição a obrigação de cuidar dos outros. A sociedade encorajou as mulheres a viverem para os outros em detrimento de encontrarem seu próprio contentamento. As obrigações das mulheres negras diferenciam-se das brancas, sobretudo durante o período colonial nas sociedades escravagistas, o que altera a percepção que elas têm acerca da feminilidade. Acerca dessa questão, a filósofa americana Angela Davis (2016) aponta:

Obrigadas pelos senhores de escravos a trabalhar de modo tão “masculino” quanto seus companheiros, as mulheres negras devem ter sido profundamente afetadas pelas vivências durante a escravidão. Algumas, sem dúvida, ficaram abaladas e destruídas, embora a maioria tenha sobrevivido e, nesse processo, adquirido características consideradas tabus pela ideologia da feminilidade do século XIX (DAVIS, 2016, n.p).

Gonçalves (2018) retrata a família matriarcal de Kehinde, cuidada pela mãe e pela avó, pois os homens partiam em viagem e tornavam-se guerreiros. Kehinde, por sua vez, é capturada na infância para ser escrava para ser tanto mais um “brinquedo” da sinhazinha quanto serva de trabalhos braçais subumanos. Já no período pós-colonial descrito por Evaristo (2017), apesar do fim da escravidão, muitos negros ainda viviam em situação de subalternidade e subserviência, e a função das mulheres fica estabelecida como cuidar das plantações, mesmo que a maior parte da colheita fosse para os coronéis. Mesmo décadas após a abolição, elas são obrigadas a ficar, ou por ainda sentirem que pertencem ao senhor, do qual inclusive carregam o sobrenome ou por serem incapazes fisicamente e carente de recursos para poderem partir.

Ao repudiar os aspectos negativos do feminino associados à mãe, a filha também corre o risco de negar os adjetivos positivos da sua própria natureza feminina, que é: lúdica, sensual, apaixonada, carinhosa, intuitiva e criativa. Mulheres que tiveram mães muito zangadas ou emotivas buscam controlar sua própria raiva e sentimentos para não serem vistas como destrutivas e castradoras. Tal repressão da raiva muitas vezes as impede de ver as injustiças em um sistema orientado pelo masculino. Já as mulheres que veem suas mães como supersticiosas, religiosas ou antiquadas descartam os aspectos mágicos do feminino em troca de um perfil lógico e analítico. É criado,

então, um abismo entre a heroína e as qualidades maternas inerentes a ela; esse abismo terá que ser curado mais tarde durante a jornada para que ela alcance a plenitude (MURDOCK, 1990).

Após o episódio citado sobre a escola dominical, no qual Ifemelu passa a rejeitar o comportamento devoto da mãe, ela é advertida a reprimir sua raiva. “O pai disse: ‘você deve se abster de sua propensão natural à provocação, Ifemelu. Já é conhecida por insubordinação na escola, o que maculou seu singular currículo acadêmico. Não há necessidade de criar um padrão similar na igreja’” (ADICHIE, 2014, p. 61).

Segundo o modelo da jornada da heroína, a rejeição do feminino ocorre tanto na separação da imagem materna quanto na rejeição do corpo feminino. Mulheres acessam sua espiritualidade por meio de movimentos e consciência corporal, então, a negação do corpo inibe o desenvolvimento espiritual da heroína. Ela ignora sua intuição e seus sonhos e persegue as atividades seguras da mente (MURDOCK, 1990).

Murdock (1990) comenta que a rejeição do corpo feminino, cujas origens na cultura ocidental estão na forma como o Velho Testamento retrata Eva como sedutora, foi reforçada nas religiões dominadas por homens por meio de tabus sobre a sexualidade feminina por mais de cinco mil anos. O gênero foi usado como argumento para excluir a mulher do poder político tanto quanto de instituições religiosas, como no caso da irmã Ibinabo que “não podia ser pastor porque era mulher” (ADICHIE, 2014, p. 58).

No caso de Kehinde (GONÇALVES, 2018) a rejeição se dá muito antes do despertar da sua sexualidade, mas está relacionada à sua aparência. Na primeira vez em que vê um espelho, ela adquire consciência de sua aparência física real, que contrasta com o que imaginava de si. Ainda menina e imatura, não soube lidar com a frustração de não se parecer com a sinhazinha e começa a tentar prejudicar a aparência dela.

A Esméria parou na frente dele e me chamou, disse para eu fechar os olhos e imaginar como eu era, com o que me parecia, e depois podia abrir os olhos e o espelho me diria se o que eu tinha imaginado era verdade ou mentira. Eu sabia que tinha a pele escura e o cabelo duro e escuro, mas me imaginava parecida com a sinhazinha. Quando abri os olhos, não percebi de imediato que eram a minha imagem e a da Esméria paradas na nossa frente. Eu já tinha me visto nas águas de rios e de lagos, mas nunca com tanta nitidez. Só depois que deixei de prestar atenção na menina de olhos arregalados que me encarava e vi a Esméria ao lado dela, tal qual a via de verdade, foi que percebi para que servia o espelho. Era como a água muito limpa, coisa que, aliás,

ele bem parecia. Eu era muito diferente do que imaginava, e durante alguns dias me achei feia, como a sinhá sempre dizia que todos os pretos eram, e evitei chegar perto da sinhazinha. Quando era inevitável, fazia o possível para deixá-la feia também, principalmente em relação aos penteados. Pegava em seus cabelos com as mãos sujas de banha ou de terra e inventava maneiras estranhas de prendê-los (GONÇALVES, 2018, p. 85).

Quando era menina, Ponciá Vicêncio acreditava que se passasse de baixo do arco-íris viraria menino. Durante a sua infância, ela tinha medo dessa lenda, porque gostava de ser menina. Com o passar dos anos, sua crise de identidade que começa pela falta de identificação com o próprio nome se agrava, até que, por um instante, ela deseja passar embaixo do arco-íris para se transformar em homem (EVARISTO, 2017).

Uma noite ela passou todo o tempo diante do espelho chamando por ela mesma. Chamava, chamava e não respondia. Ele teve medo, muito medo. De manhã, ela parecia mais acabrunhada ainda. Pediu ao homem que não a chamasse mais de Ponciá Vicêncio. Ele espantado perguntou-lhe como a chamaria então. Olhando fundo e desesperadamente nos olhos dele, ela respondeu que lhe poderia chamar de nada [...]. Ao ver a mulher tão alheia teve desejos de trazê-la ao mundo à força. Deu-lhe um violento soco nas costas, gritando-lhe pelo nome. Ela devolveu um olhar de ódio. Pensou em sair dali, ir para o lado de fora, passar por debaixo do arco-íris e virar logo homem. Levantou, porém, amargurada de seu cantinho e foi preparar a janta dele (EVARISTO, 2017, p. 13-14).

Adichie (2013; 2014) apresenta a relação entre estética e rejeição ao corpo feminino. No trajeto de trem de sua rotina, Ifemelu observa uma relação entre a aparência física das pessoas e o local da estação onde desciam:

[...] ficava impressionada ao ver como a maior parte das pessoas brancas e magras descia nas estações de Manhattan, e, conforme o metrô ia se aproximando do Brooklyn, só iam sobrando as negras e gordas. Mas, naquela época, ela não pensava naquelas pessoas como sendo “gordas”. Pensava nelas como sendo “grandes”, porque uma das primeiras coisas que sua amiga Ginika lhe ensinou foi que “gordo”, nos Estados Unidos, era uma palavra horrível, carregada de preconceito, assim como “idiota” ou “cretino”, e não uma simples descrição, como “alto” ou “baixo”. Assim, ela havia tirado a palavra “gordo” de seu vocabulário (ADICHIE, 2014, p. 12).

Essa observação culmina em uma análise de si mesma:

Mas “gordo” tornou a surgir no último inverno, após quase treze anos, quando um homem que estava parado na fila do supermercado atrás dela murmurou “Gente gorda não devia comer essa merda”, enquanto

Ifemelu pagava por seu pacote gigante de Tostitos. Ifemelu olhou para ele, surpresa, um pouco ofendida, mas pensando que seria perfeito para um post contar como aquele estranho tinha decidido que ela era gorda. Usaria as tags raça, gênero e peso. Mas, em casa, ao ficar de pé diante da verdade do espelho, deu-se conta de que havia ignorado por tempo demais [...]. Ela estava gorda *mesmo*. [...] Não estava curvilínea, ou cheinha, estava gorda, aquela era a única palavra que a descrevia corretamente. E também tinha ignorado o cimento em sua alma (ADICHIE, 2014, p. 12).

Nota-se, nos trechos selecionados, a presença do espelho, elemento reiterado na mitologia e na literatura com funções diversas, como na história da Branca de Neve, o espelho mágico é como um oráculo da verdade e das consequências trágicas que viriam. O espelho é símbolo de pureza, verdade, sinceridade, sabedoria, conhecimento e iluminação (ESPELHO, 2021). Ao refletir a imagem dessas heroínas, o espelho lhes dá a oportunidade de olharem para si da forma como os outros as veem e esta imagem entra em contraste com o que imaginavam sobre si mesmas, levando a um momento de rejeição e desestabilização da identidade. Jung (2019) revela que olhar a própria imagem no espelho leva a um processo de autoconhecimento.

Verdadeiramente, aquele que olha o espelho da água vê em primeiro lugar sua própria imagem. Quem caminha em direção a si mesmo corre o risco do encontro consigo mesmo. O espelho não lisonjeia, mostrando fielmente o que quer que nele se olhe; ou seja, aquela face que nunca mostramos ao mundo, porque a encobrimos com a *persona*, a máscara do ator. Mas o espelho está por detrás da máscara e mostra a face verdadeira (JUNG, 2019, p. 29).

O movimento de afastamento do feminino aponta para o polo masculino, levando a próxima etapa da jornada da heroína, intitulada “Identificação com o masculino” (MURDOCK, 1990, p. 44). A primeira referência masculina da filha é o pai. Os padrões de liderança, autonomia e sucesso na cultura ocidental são resultados de normas masculinas que moldaram padrões sociais, em detrimento das mulheres, vistas como desprovidas de competência, inteligência e poder. Uma garota que observa isso enquanto cresce deseja se identificar com o prestígio, autoridade, independência e dinheiro controlado pelos homens. O relacionamento de uma jovem menina com seu pai a influencia a ver os olhos pelo seu ponto de vista. Na medida em que uma filha busca aprovação e aceitação do pai, ela mede sua própria competência, inteligência e valor próprio em relação a ele e a outros homens (MURDOCK, 1990).

Nesse sentido, as mulheres que se sentem aceitas pelos pais sentem que também serão aceitas pelo mundo. Elas desenvolvem um relacionamento positivo com sua natureza masculina, pois têm uma figura masculina interior que gosta delas como elas são. Essa figura masculina positiva ou *animus* sustentará seus esforços criativos de um modo tolerante e sem julgamentos. Tal figura interior é engendrada pelo relacionamento positivo com o pai ou com uma figura paterna. O masculino interior será um guia de apoio através da jornada da heroína (MURDOCK, 1990).

A eliminação da mãe e a identificação com o pai é bem ilustrada pelo mito de Atena, filha de Métis e Zeus. A mitologia conta que Zeus engoliu Métis para evitar a profecia de que o segundo filho que nascesse dela seria mais poderoso que o pai e ele corria o risco de ser destronado. Métis gerou Atena no ventre de Zeus, e a filha veio à luz pela cabeça do pai como uma mulher adulta, vestida com uma armadura dourada, segurando uma lança afiada e emitindo um forte grito de guerra. Seguindo esse nascimento dramático, Atena se identifica com o pai, reconhecendo-o como pai solo. A deusa nunca reconheceu sua mãe, Métis, e aparentava ignorar o fato de que ela teve uma mãe (MURDOCK, 1990).

Atena foi uma bela deusa guerreira que protegia seus heróis gregos em batalha. É a deusa da sabedoria, da civilização, da estratégia de batalha, da diplomacia, das artes e da habilidade. Ela apoiou o patriarcado ao dar o voto decisivo para liberar Orestes, que matara a própria mãe para vingar o assassinato de seu pai Agamenon, após a Guerra de Tróia. Esse ato significa que ela colocou os valores patriarcais acima dos vínculos maternos. Uma mulher que personifica o arquétipo de Atena é aquela que deprecia a própria mãe e se identifica com seu pai. De perfil ambiciosa, ela não valoriza relacionamentos emocionais, lhe falta empatia e compaixão pelas vulnerabilidades. Se ela não dedicar algum tempo para descobrir as forças de sua mãe, ela pode nunca curar a separação do feminino (MURDOCK, 1990).

No segundo estágio da jornada da heroína, a mulher deseja se identificar com o masculino ou ser resgatada por ele. Quando uma mulher decide romper com as imagens pré-estabelecidas do feminino ela, inevitavelmente, embarca na tradicional jornada do herói.

Ela veste sua armadura, monta em seu corcel moderno, deixa seus entes queridos para trás e sai em busca do tesouro dourado. Ela aperfeiçoa as habilidades do *Logos*. Ela procura caminhos claramente definidos para o sucesso. vê o mundo masculino como saudável,

entusiasta da diversão e voltado para a ação. Os homens fazem as coisas. Isso alimenta sua própria ambição¹⁰ (MURDOCK, 1990, p. 51-52, tradução minha).

Murdock (1990) utiliza o termo *Logos* no sentido da psicologia junguiana, que diz respeito à razão e ao discernimento e está associado ao princípio masculino, *animus*, em oposição ao *Eros* que está associado ao princípio feminino, *anima*. Esse é um momento decisivo do desenvolvimento do ego feminino. A heroína busca por referências que possam mostrar a ela os passos ao longo do caminho. Os aliados masculinos podem vir na forma do pai, namorado, professor, chefe ou treinador; podem ser ainda representados pela instituição que fornecerá a formação ou salário que ela busca; ou, ainda como um ministro, rabino, padre ou Deus. O aliado pode ser também uma mulher inclinada ao masculino, como uma mulher mais velha que não tem filhos, seguiu a jornada masculina e construiu seu sucesso. A aprovação e o encorajamento do pai ou dos substitutos paternos geralmente levam ao desenvolvimento positivo do ego de uma mulher, mas a falta de vínculo ou o envolvimento negativo por parte do pai, padrasto, tio ou avô fere profundamente o sentido que a mulher dá a si mesma (MURDOCK, 1990).

A recusa do feminino e identificação com o masculino representa a metáfora do amadurecimento humano. O mundo comum, cotidiano, é associado na reflexão de Campbell (2007) ao conforto do seio materno e o rompimento com este laço leva à imposição das responsabilidades da vida adulta, a qual coincide com a esfera do pai.

Quando a criança ultrapassa o enlevo cotidiano do seio da mãe e se volta para o mundo da ação adulta especializada, passa, em termos espirituais, à esfera do pai, que se torna, para seu filho, o símbolo da futura tarefa e, para sua filha, o símbolo do futuro marido. Sabendo ou não disso, e seja qual for sua posição na sociedade, o pai é o sacerdote iniciador por meio do qual o jovem se faz sua passagem para o mundo mais amplo. E da mesma maneira como, anteriormente, a mãe representou o "bem" e o "mal", assim também o pai assume o papel, mas com uma complicação — há um novo elemento de rivalidade no quadro: o filho fica contra o pai, no tocante ao domínio do mundo, e a filha contra a mãe, no que se refere ao papel de mundo dominado (CAMPBELL, 2007, p. 132-133).

¹⁰ Original: She puts on her armor, mounts her modern-day steed, leaves loved ones behind, and goes in search of the golden treasure. She fine-tunes the skills of logos. She looks for clearly defined routes to success. sees the male world as healthy, fun-loving, and action-oriented. Men get things done. This fuels her own ambition (MURDOCK, 1990, p. 51-52).

Na versão tradicional da jornada do herói (CAMPBELL, 2007), o caminho de provas é a primeira fase do estágio de iniciação. A analogia apresentada no exemplo de Campbell (2007) reflete a busca do amor romântico tratada pela jornada da heroína.

Tendo cruzado o limiar, o herói caminha por uma paisagem onírica povoada por formas curiosamente fluidas e ambíguas, na qual deve sobreviver a uma sucessão de provas. Essa é a fase favorita do mito-aventura. Ela produziu uma literatura mundial plena de testes e proezas miraculosas. O herói é auxiliado, de forma encoberta, pelo conselho, pelos amuletos e pelos agentes secretos do auxiliar sobrenatural que havia encontrado antes de penetrar nessa região. Ou, talvez, ele aqui descubra, pela primeira vez, que existe um poder benigno, em toda parte, que o sustenta em uma passagem sobre-humana. Um dos mais conhecidos e encantadores exemplos do motivo das “tarefas difíceis” é o da procura do amante perdido, Cupido, por parte da Psique. Aqui, os papéis principais se invertem: ao invés de o amado tentar conquistar sua noiva, cabe a esta fazê-lo [...] (CAMPBELL, 2007, p. 102).

A heroína atravessa o limiar, deixa a segurança da casa dos pais e sai em busca de si mesma. Ela passa por colinas e vales, rios e córregos, desertos e florestas e entra no labirinto para descobrir o que está no centro de si. Ao longo do caminho, ela encontra ogros e adversários que tentam enganá-la, resolve alguns obstáculos, outros ela precisa contornar para superar. Ela precisa de todo o seu juízo para realizar esta jornada. Ela está metaforicamente sozinha à noite, vagando pelo caminho de provas para descobrir seus pontos fortes e habilidades, mas encobrir e superar as fraquezas. Esse é o significado de sair de casa e partir na jornada. O lar, *home*, é a segurança do conhecido. Faculdade, emprego novo, viagem e relacionamento provêm a experiência e a oportunidade de conhecer tanto suas qualidades positivas quanto os aspectos negativos. A tarefa da heroína é empunhar a espada da sua verdade, encontrar o som de sua própria voz e escolher o caminho do seu destino (MURDOCK, 1990).

Ao abordar a etapa do Caminho de Provas, Murdock (1990) recorre às imagens de ogros e dragões como representantes dos empecilhos a serem vivenciados no caminho. Os dragões representam a sociedade e as pessoas mais qualificadas ou hierarquicamente superiores a ela que, muitas vezes, desejam sabotá-la. Os ogros aparecem para testar sua resistência,

assertividade e capacidade de impor limites; podem representar os colegas de trabalho ou namorados (MURDOCK, 1990).

O ogro tirano que a heroína precisa destruir é o mito da inferioridade feminina. Para isso, ela precisa, segundo Murdock (1990, p. 71), “carregar sua espada da verdade, afiando a lâmina com a pedra do discernimento”. Muitas mulheres, explica a autora, são ofuscadas pelos mitos patriarcais, por isso, elas devem desenvolver novas formas, novos estilos e uma nova linguagem para expressar sua sabedoria. “Uma mulher deve encontrar sua própria voz” (MURDOCK, 1990, p. 71).

Fortalecer as habilidades comunicativas ajuda a heroína a conviver com diversos tipos de pessoas e ter a coragem de apresentar sua visão inspira outras mulheres a confiar em suas próprias imagens e palavras. À medida que cada mulher derruba o mito da inferioridade feminina, ela se torna um exemplo para as outras (MURDOCK, 1990). É essencial aprimorar a comunicação, sobretudo quando a heroína está inserida em um ambiente de língua estrangeira. Além de dominar o novo idioma, ela deve aprender trejeitos, gírias e, muitas vezes, suprimir algum acento ou sotaque que soe como não nativo.

Ifemelu nasceu na Nigéria, onde a língua oficial é inglês. Mesmo assim, devido ao sotaque, é tratada como se não soubesse falar inglês, o que a constrange a tentar forçar um sotaque americano para se adaptar (ADICHIE, 2013). Ao chegar à América, Ifemelu insiste em inserir termos de sua outra língua nativa, Igbo, ao se comunicar com Dike, filho de Tia Uju, que nasceu na Nigéria e mudaram-se para os Estados Unidos, antes de Ifemelu. Ela estranha e desaprova o excesso de mudanças a que Tia Uju se submeteu, como forçar um sotaque americano na frente de outras pessoas, não deixar Dike aprender Igbo e fazer relaxamento nos cabelos para uma entrevista de emprego para ser médica de família, afirmando que em um país que não é seu é necessário se conformar a alguns padrões para ser bem-sucedido (ADICHIE, 2013). Os trechos abaixo são citados primeiro no original em inglês, pois há ênfase na linguagem a qual não está presente na tradução.

‘Dike, put it back’, Auntie Uju said, with the nasal, sliding accent she put on when she spoke to white Americans, in the presence of white Americans, in the hearing of white Americans. *Pooh-reet-back*. And

with the accent emerged a new persona, apologetic and self-abasing (ADICHIE, 2013, p. 133).

‘Dike, ponha isso lá de volta’, disse tia Uju, com o sotaque anasalado e escorregadio que usava quando falava com americanos brancos, na presença de americanos brancos, ou onde pudesse ser ouvida por americanos brancos. Junto com o sotaque, surgia uma nova personalidade, de alguém que se pedia desculpas, rebaixava-se (ADICHIE, 2014, p. 120 – tradução de Julia Romeu).

Na universidade, a estudante responsável por recepcionar os novos alunos acredita que, por Ifemelu ser estrangeira, ela não falaria inglês fluente e que seria necessário falar mais lentamente, o que fez Ifemelu pensar que a garota pudesse ter alguma condição que causasse essa forma de falar, mas logo percebeu que ela deduziu que precisava falar assim devido ao seu sotaque estrangeiro.

“Yes. Now. Are. You. An. International. Student?”

“Yes.”

“You. Will. First. Need. To. Get. A. Letter. Form. The. International. Students. Office”.

Ifemelu half smiled in sympathy, because Cristina Tomas had to have some sort of illness that made her speak so slowly [...]. But when Ifemelu returned with the letter, Cristina Tomas said: “I. Need. You. To. Fill. Out. A. Couple. Of. Forms. Do. You. Understand. How. To. Fill. These. Out?” and she realized that Cristina Tomas was speaking that because of her, her foreign accent, and she felt for a moment like a small child, lazy-limbed and drooling.

“I speak English”, she said.

“I bet you do,” Cristina Tomas said. “I just don’t know how well”. (ADICHIE, 2013, p. 163).

“Isso. Você. É. Uma. Aluna. Estrangeira?”

“Sou.”

“Você. Primeiro. Precisa. Pegar. Uma. Carta. Do. Departamento. De. Alunos. Estrangeiros.”

Ifemelu deu um meio sorriso de pena, porque Cristina Tomas certamente tinha alguma espécie de doença que a fazia falar tão devagar [...]. Mas, quando ela voltou com a carta, Cristina Tomas disse “Eu. Preciso. Que. Você. Preencha. Alguns. Formulários. Você. Entende. Como. Preencher. Estes. Aqui?”, e Ifemelu entendeu que a menina estava falando desse jeito por causa *dela*, de seu sotaque, e durante um instante sentiu-se como uma criança pequena, de braços e pernas moles, babando.

“Eu falo inglês”, disse Ifemelu.

“Aposto que fala”, disse Cristina Tomas. “Só não sei se fala *bem*.” (ADICHIE, 2014, p. 146-147 – tradução de Julia Romeu)

Ifemelu tenta forçar o sotaque americano por um tempo, modelando o que tia Uju faz, mas não sustenta por sentir que soa artificial demais e a desloca de sua identidade. Ela encontra, então, no blog seu refúgio para se expressar.

Ainda no estágio do caminho de provas está a desconstrução do mito do amor romântico, o qual dita que uma mulher deve buscar pelo pai, amante ou defensor, isto é, quem ela acredita que irá resolver todos seus problemas. Na promessa de completá-la e protegê-la, eles perpetuam a crença de que ela não precisa embarcar em uma jornada heroica, pois eles vão matar os dragões por ela. Mulheres esperam. Mulheres são treinadas para o estado de expectativa. A mulher espera um filho por nove meses, espera seu marido voltar para casa. Ele é o elo dela com o mundo exterior. Ele cuida de todas as coisas; ela espera a vida começar (MURDOCK, 1990).

Na maioria dos contos de fada a heroína é tirada do seu estado de espera, seu estado de inconsciência e é dramática e instantaneamente transformada para o melhor. O catalisador dessa mudança mágica é geralmente um homem. Branca de Neve, Cinderela, Rapunzel, Bela Adormecida e Perséfone compartilham variações do mesmo príncipe. Quando a transformação da heroína realmente ocorre, entretanto, não é resultado do resgate, mas do crescimento extenuante e do desenvolvimento interior, por um longo período (MURDOCK, 1990).

Ifemelu passa por diversos processos de desconstrução do amor romântico, porém, ela mantém seu amor pelo namorado da adolescência, Obinze, mesmo que depois do afastamento dos dois, provocado pelo distanciamento geográfico, tenha se tornado um amor platônico, pelo qual ela espera o reencontro.

[...] Mas Obinze falou pouco e Kayode teve que sustentar a conversa, com a voz ficando cada vez mais exuberante, e de tempos em tempos ele olhava de soslaio para Obinze, como quem desejasse incentivá-lo. Ifemelu não soube quando exatamente, mas, naqueles instantes, enquanto Kayode falava, algo estranho aconteceu. Um tremor dentro dela, uma revelação. Ifemelu se deu conta, de repente, de que queria respirar o mesmo ar que Obinze (ADICHIE, 2014, p. 65).

Esse é o momento quando Ifemelu e Obinze apaixonam-se “à primeira vista”. A princípio, Obinze estava prestes a marcar um encontro com Ginika, amiga de Ifemelu, mas ele sente mais interesse por Ifemelu. A cena é

importante, porque dá início à história de amor que permeia ao longo de todo o romance. Ifemelu e Obinze, eventualmente, separam-se e vão morar em continentes diferentes por décadas, mas eles sempre compartilham uma íntima conexão que começa com esse amor adolescente idealizado e retratado de forma nostálgica. Em *Americanah*, vários relacionamentos são retratados de modo doentio ou falho e, em oposição, está o tipo do amor romântico puro e o vínculo entre Ifemelu e Obinze. Ao final da trama, eles não chegam a uma conclusão definida, mas a obra termina com a expressão esperançosa, sugerindo que o amor deles pode acender novamente, mais forte que o mundo material dos relacionamentos doentios.

Já o relacionamento de Ponciá Vicêncio não é apresentado de forma romântica ou idealizada. Ela personifica a mulher em espera, a tecelã que tece e desmancha as tramas, mas apenas de recordações e pensamentos. A narradora não revela o nome do marido de Ponciá, apresentado no romance apenas como “o homem de Ponciá” (EVARISTO, 2017, p. 13). Essa relação é apresentada como conturbada, violenta por parte dele e apática por parte dela. Ponciá Vicêncio demonstrava atitude alheia, indiferente e perdida em seus devaneios, incorporando a mulher que espera algo, não um homem para resgatá-la, mas um encontro consigo mesma, que ela nunca realiza. “Ponciá Vicêncio gostava de ficar sentada perto da janela olhando o nada” (EVARISTO, 2017, p. 13), e esse olhar para fora, contemplativo e alienado, representa a fuga de sua realidade, do interior da casa e de si mesma.

Kehinde é a protagonista menos passiva das três. Na verdade, ela vive o paradoxo de estar submissa às vontades e ordens de seus senhores, sem se entregar de forma passiva ao curso da vida. Ou seja, ela não personifica a mulher que vive suspensa em espera de algo ou alguém para resgatá-la e assume, ativamente, as funções necessárias para conquistar seus objetivos e se adapta às mais diversas condições sociais, religiosas e até linguísticas. Gonçalves (2018) mostra como, na maior parte das vezes, essa submissão é estratégica, no sentido de garantir sua sobrevivência. Mais tarde, ela torna-se uma mulher madura e que consegue comprar sua liberdade juntando dinheiro de trabalhos extras durante anos. Personificando o arquétipo da heroína, ela participa ativamente da Revolta dos Malês – o maior levante de escravizados da história do Brasil, que ocorreu em janeiro de 1835, liderada pelos negros de origem islâmica (GONÇALVES, 2018, p. 509; 516).

Inicialmente, éramos mas ou menos quarenta pessoas, mas outros pretos se juntaram a nós quando chegamos à Praça do Palácio, e já devíamos ser quase cem [...] tínhamos a importante missão de soltar o mestre e todos os outros pretos, além de tomar as armas os guardas (GONÇALVES, 2018, p. 525).

A existência de Kehinde na história do Brasil é controversa. Também chamada de Luísa Mahin, pesquisadores afirmam que ela foi uma criação do escritor e abolicionista Luís Gama para descrever a mãe que não conheceu (ARAÚJO, 2019; LIMA, 2009).

“Sou filho natural de uma negra, africana livre, da Costa da Mina (Nagô de Nação) de nome Luiza Mahin, pagã, que sempre recusou o batismo e a doutrina cristã. Minha mãe era baixa de estatura, magra, bonita, a cor era de um preto retinto e sem lustro, tinha os dentes alvíssimos como a neve, era muito altiva, geniosa, insofrida e vingativa. Dava-se ao comércio — era quitandeira, muito laboriosa, e mais de uma vez, na Bahia, foi presa como suspeita de envolverse em planos de insurreições de escravos, que não tiveram efeito.” (Luiz Gama) (LIMA, 2009, p. 1).

Figura mítica ou real, a relevância da história de Kehinde/Luísa é indiscutível, assim como a personificação do arquétipo da heroína nesta personagem.

Nota-se, com base nas análises, que há uma relação simbólica entre a terra natal e o conforto do seio materno. Assim, se, na jornada do herói a partida consiste na separação com a terra natal e na jornada da heroína parte da separação do feminino, sobretudo do arquétipo materno, justifica-se tal associação entre ambas as estruturas míticas de jornadas para analisar o contexto da partida das protagonistas Kehinde, Ponciá e Ifemelu.

2.2 RAÍZES

A potência do local de validar, solidificar, e sobretudo, ancorar a recordação no chão pode ser lida ao lado das teorias acerca da raiz, sobretudo do conceito de radicante. “A sola do pé conhece toda a sujeira da estrada - provérbio africano” (GONÇALVES, 2018, p. 351).

A metáfora do radicante, conforme proposta por Bourriaud (2011), representa a raiz que se desenvolve conforme o solo que o acolhe, adapta-se à sua superfície e aos seus componentes. O adjetivo é utilizado para caracterizar o sujeito contemporâneo que se divide entre a necessidade de manter vínculo com seu ambiente e as forças de desenraizamento.

De acordo com a morfologia vegetal (THOMAZ et al., 2009), a raiz das plantas é uma estrutura de extrema importância para a conquista do ambiente terrestre, pois além de proporcionar o crescimento de estruturas capazes de se estenderem, subterraneamente, em busca de água e nutrientes essenciais ao metabolismo vegetal, concede também a fixação da planta ao substrato. Ao ramificar-se, a raiz forma um feixe radicular, amentando a área e o poder de fixação do vegetal ao solo. As raízes podem ser aéreas, aquáticas ou subterrâneas. Estas últimas são as que se desenvolvem abaixo da superfície do solo. Entre os possíveis tipos de raízes subterrâneas, destaca-se a ramificada, na qual as raízes secundárias são semelhantes em tamanho à raiz principal, não sendo possível identificar seu eixo principal (THOMAZ et al., 2009).

O botânico Stefano Mancuso (2018) reitera que o sistema radicular é a parte mais importante da planta. É uma rede física cujos vértices formam uma frente que avança continuamente; uma frente composta por inúmeros centros de comando minúsculos, cada um dos quais complementa as informações coletadas durante o desenvolvimento da raiz e determina a direção do crescimento. Assim, todo o sistema de raízes guia a planta como uma espécie de cérebro coletivo, ou uma inteligência distribuída em uma superfície que pode ser enorme. À medida que cresce e se desenvolve, explica Mancuso (2018), cada raiz adquire informações essenciais para a nutrição e sobrevivência da planta. Uma única planta de centeio é capaz de desenvolver centenas de milhões de ápices radiculares. O sistema radicular de uma árvore adulta é ainda mais extraordinário. Segundo o botânico, não há dados precisos sobre as raízes das árvores, mas certamente pode-se falar de vários bilhões de raízes (MANCUSO, 2018).

Stefano Mancuso é pesquisador da área de neurobiologia vegetal e é um dos principais expoentes da chamada “virada vegetal”, uma tendência de retorno à natureza e um momento em voga que passa a considerar as plantas além de suas propriedades decorativas, alimentícias ou medicinais, mas que visa estudar também a inteligência e a sensibilidade das plantas. O biólogo considera, ainda, errôneo o hábito que se tem de chamar de “vegetativo” o estado associado à falta de vida, de mobilidade e sensibilidade ao ambiente. Para Mancuso, a planta é um ser extremamente sensível ao ambiente, mais sensível que os animais. Os humanos e os outros animais resolvem seus problemas por meio dos movimentos – busca por alimentos, fuga de perigos,

procura por abrigo etc. As plantas, por sua vez, precisam perceber o ambiente com muita antecedência para elaborar uma solução adequada a um problema futuro (MANCUSO, 2018; 2020).

As plantas não são imóveis de forma alguma. Elas se movem muito, apenas em um ritmo mais lento. As plantas não são incapazes de se mover. O que as plantas são incapazes é de se locomover, ou de mover de um lugar a outro, ao menos não no curso de suas vidas. O adjetivo que as define, de fato, não deveria ser "imóvel", mas "sésil", ou, se preferir, "enraizada"¹¹ (MANCUSO, 2020, p. 12 – tradução minha)

Mancuso (2020) diz que, embora, as plantas não possam mudar de lugares ao longo de suas vidas individuais, elas são capazes, de geração em geração, de conquistar as ilhas mais distantes, as áreas mais impermeáveis e as regiões mais inóspitas à vida com uma tenacidade e capacidade de adaptação invejáveis. Segundo o autor, esta é a incrível jornada das plantas (MANCUSO, 2020).

O conceito de mundo cotidiano da jornada do herói, associado à pátria, à terra natal, à nação pode ser comparado ao solo original onde a raiz está ancorada. Nesse ponto de conforto, a raiz se mantém em sua radicalidade, fincada no solo, evocando a imagem da árvore. O significado da árvore começa pelas suas raízes que estão fixadas no solo, com direção vertical para baixo, representando o universo subterrâneo e as profundezas. O tronco abrange o nível da superfície da terra enquanto os galhos, folhas e flores alcançam o ponto mais alto, apontam para o céu, o que simboliza a busca pelo divino.

Associando a morfologia das árvores à vida das mulheres, Estés (2007, p. 31) discorre:

Toda árvore possuiu por baixo da terra uma versão primeva de si mesma. Por baixo da terra, a árvore venerável abriga “uma árvore oculta”, feita de raízes vitais constantemente nutridas por águas invisíveis. A partir dessas radículas, a alma oculta da árvore empurra a energia para cima, para que sua natureza mais verdadeira, audaz e sábia viceje a céu aberto. O mesmo acontece com a vida da mulher. Como a árvore, não importa em que condições ela esteja acima da terra, exuberante ou sujeita a enorme esforço... por baixo da terra existe “uma mulher oculta” que cuida do estopim dourado, aquela energia brilhante, aquela fonte profunda que nunca será extinta.

¹¹ Original: “Plants are not immobile at all. They move a lot, only at a slower pace. Plants are not unable to move. What plants are unable to do is locomote, or move from place to place, at least not in the course of their lifetimes. The adjective that defines them, in fact, should not be ‘immobile’ but ‘sessile’, or, if you prefer, ‘rooted’” (MANCUSO, 2020, p. 12).

Já em análise sobre a presença da macieira em um conto, Estés comenta:

A árvore é o símbolo arquetípico da individuação. Ela é considerada imortal, pois suas sementes sobreviverão a ela, seu sistema radicular protege e revitaliza e ela abriga toda uma cadeia alimentar. Como a mulher, a árvore também tem suas estações e seus estágios de crescimento. Ela tem seu inverno; tem suas primaveras (ESTÉS, 2018, p.446).

Além de representar a solidez e a verticalidade, a árvore é considerada um símbolo sagrado em diversas culturas. No livro de Gênesis, há a Árvore da Vida, da qual Adão e Eva poderiam comer os frutos, e a Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal, cujos frutos eram proibidos, pois levaria à morte espiritual do ser humano, banimento do Paraíso e seu afastamento de Deus. Apesar da crença popular, a Bíblia não menciona a maçã como o fruto proibido, tampouco descreve a árvore como macieira. A Árvore do Conhecimento é identificada apenas como “a árvore que está no meio do jardim” (BÍBLIA, Gênesis 3,3).

Para o budismo, a origem de Buda como divindade envolve a grande Árvore da Iluminação:

As cobras, os pássaros e as divindades das florestas e campos lhe fizeram homenagem com flores e perfumes celestiais, cantaram coros divinos, e os dez mil mundos se encheram de perfumes, guirlandas, harmonias e gritos de aclamação; pois ele estava a caminho da grande Árvore da Iluminação, a Árvore Bo, debaixo da qual iria redimir o universo. Ele se colocou, com firme determinação, sob a Árvore Bo, no Ponto Imóvel, e imediatamente foi abordado por Kama-Mara, o deus do amor e da morte (CAMPBELL, 2007, p. 37).

Essa citação sobre a trajetória de Buda assemelha-se às referências simbólicas levantadas em *Um defeito de cor* (GONÇALVES, 2018), nas descrições de Kehinde sobre o “iroco” – “árvore sagrada de algumas religiões africanas. No Brasil, também é chamada de gameleira-branca ou de ‘A Grande Árvore’ ou ‘A Árvore Sagrada’” (GONÇALVES, 2018, p. 20) – e sobre os espíritos dos pássaros e das serpentes. A árvore apresentada logo no início do romance reforça a ligação de Kehinde com sua terra natal, suas raízes ainda no solo e o vínculo com a tradição.

Sentada sob o iroco, a minha avó fazia um tapete enquanto eu e a Taiwo brincávamos ao lado dela. Ouvimos o barulho das galinhas e logo depois o pio triste de um pássaro escondido entre a folhagem da Grande Árvore, e a minha avó disse que aquilo não era bom sinal (GONÇALVES, 2018, p. 20).

[...] Eu também agradei, principalmente aos espíritos dos pássaros e das cobras, que eu sabia serem os preferidos da minha avó” (GONÇALVES, 2018, p. 64).

A presença de imagens semelhantes – árvore, cobras e pássaros – em narrativas distintas de tempos e culturas afastadas evidencia a proposta dos arquétipos no inconsciente coletivo, bem como dos símbolos da mitologia, “pois os símbolos da mitologia não são fabricados; não podem ser ordenados, inventados ou permanentemente suprimidos. Esses símbolos são produções espontâneas da psique e cada um deles traz em si, intacto, o poder criador de sua fonte” (CAMPBELL, 2007, p. 15-16).

Em *Ponciá Vicêncio* a imagem da cobra figura de forma significativa. Quando menina, ela a compara ao arco-íris; no primeiro retorno ao povoado, ela vê uma cobra enrolada no fogão e mais tarde sua mãe e seu irmão encontram apenas a casca ali deixada. No posfácio, Barbosa analisa que a comparação ao arco-íris, a cobra enrolada e a casca “unem o meio e o final ao começo da história. Quando a teia de desencontros se rompe, a marca da ausência ainda se faz presente O estar além da realidade presente está representado pela presença do arco-íris que reaparece no final do texto” (BARBOSA, 2017, p. 117). O termo “angorô” utilizado pela narradora (EVARISTO, 2017, p. 9; p. 28; p. 81) une arco-íris e cobra, uma vez que na mitologia bantu, é tanto o arco-íris, que traz a fertilidade do solo com suas chuvas quanto a serpente de duas cabeças que liga o céu e a terra. Por ser tratar de uma entidade andrógina, Ponciá acreditava na lenda que seria transformada em menino se passasse por debaixo dele (EVARISTO, 2017).

Campbell (2007) revela que a paisagem, para uma cultura ainda nutrida na mitologia, ganha vida através da sugestão simbólica. “Quer o herói ali tenha nascido ou sido torturado, ou por ali tenha voltado ao vazio, o local é assinalado e santificado” (CAMPBELL, 2007, p. 47). O propósito do herói é, então, “repetir o padrão universal, como forma de evocar, dentro de si mesmo, a lembrança da forma de convergência e renovação da vida” (CAMPBELL, 2007, p. 47).

Entende-se, assim, que o espaço físico é o elemento tangível que leva a heroína a acessar, ou até mesmo criar, os locais intangíveis da memória, das recordações e das relações simbólicas, ou seja, os espaços subjetivos.

2.3 MEMÓRIA DOS LOCAIS

Antes de partir, as heroínas dos romances estudados vivem em seus respectivos “mundos comuns”, suas casas e seus familiares. Nas obras, a terra natal é evocada por meio de memórias.

Retomando a citação de Edward Said (2011), que explica “o exílio é afirmado a partir da existência da terra natal, do amor por ela e de uma ligação real com ela; a verdade universal do exílio não é que se tenha perdido esse lar ou esse amor, mas que, inerente a cada um existe uma perda inesperada e indesejada” (SAID, 2011 p. 509-510).

Aleida Assmann (2011) explica que a expressão “memória dos locais” pode tratar-se, objetivamente, de uma memória que se recorda dos locais, ou subjetivamente, tratando da memória que está situada nos locais. A autora comenta que a expressão “aponta para a possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos” (ASSMANN, 2011, p. 317).

A autora traz a afirmação de Cícero, “Grande é a força da memória que reside no interior dos locais”, comentando que o grande teórico da mnemotécnica romana tinha a noção clara do significado dos locais para a construção da memória (ASSMANN, 2011).

Como peças de construção da arte da memória, ele determinou figuras e lugares (imagines e loci), sendo que as figuras eram úteis para a fixação afetiva de determinados conteúdos do saber, e os lugares, para a ordenação desses conteúdos e sua recuperação. O próprio Cícero cumpriu a passagem dos lugares da memória para os locais da recordação quando descobriu, segundo sua própria experiência, que as impressões captadas em um cenário histórico são “mais vivas e atenciosas” que outras assimiladas por ouvir falar ou pela leitura (ASSMANN, 2011, p. 318, grifos da autora).

Os locais, portanto, fazem parte da construção de espaços culturais da recordação muito significativos. Além de solidificarem e validarem a

recordação, na medida em que a ancoram no chão, os locais corporificam uma continuidade da duração que supera a recordação relativamente breve de indivíduos épocas e culturas, que está concretizada em artefatos. Ao discorrer sobre o tema, Assmann (2011) menciona uma carta que Goethe escreveu a Schiller, em 1797, que se tornaria, mais tarde a sua teoria dos símbolos.

No pano de fundo dessa carta está a dissociação entre homem e mundo, sujeito e objeto, significado e ser, que Goethe considera dolorosa e que lhe deixa apenas a escolha assustadora entre fantasmas que ele “faz nascer” de seu íntimo e a “Hidra do Empirismo, com seus milhões de faces” (ASSMANN, 2011, p. 318).

Goethe, então, na procura por uma ponte que supere esta vala, inventa o símbolo. “O símbolo é uma categoria não literária; são chamados simbólicos os ‘objetos felizes’ que, ao serem observados, devem gerar determinadas sensibilidades” (ASSMANN, 2011, p. 318). A autora aqui recupera dois exemplos que Goethe apresentou, não como objetos, mas como locais simbólicos: “‘a imediação onde eu moro’ e ‘o espaço da casa, do quintal e jardim do meu avô’”. A força simbólica que Goethe conferiu a esses locais parece ter algo a ver com a memória” (ASSMANN, 2011, p. 318). Os dois locais, explica a autora, corporificam para o observador uma memória da qual ele participa como indivíduo, mas que o transcende amplamente. A memória do indivíduo, nesses locais, expande em direção à memória da família. “Em ambos os locais, uma recordação individual dilui-se em uma recordação geral” (ASSMANN, 2011, p. 319).

Goethe visa, então, aguçar sua suscetibilidade a locais simbólicos. “Ele inicia com os locais com que estabeleceu uma relação estreita, ou seja, os locais que lhe suscitam uma ‘recordação repleta de amor. Pouco a pouco ele pretende passar do ‘notável’ para o ‘significativo’, de modo que diminua a parcela de lembranças pessoais e se fortaleça a aura própria do local” (ASSMANN, 2011, p. 319).

A teoria dos símbolos de Goethe inicia com aspecto de experimento aberto. Nos termos de Goethe, recuperados por Assmann (2011), depois que os espaços na horizontal são descobertos e urbanizados, ainda cabe descobrir suas profundezas simbólicas na vertical.

Espaços, no sentido de “países e regiões conhecidas”, são analisados, mensurados, colonizados, anexados, ligados uns aos outros; *locais*, todavia, nos quais se pode ir a fundo “quando se esteja em cada lugar,

a cada momento” ainda conservam um segredo. Enquanto “espaço” se tornou uma categoria neutralizada e dessemiotizada de disponibilidade e desempenho de um papel, a atenção volta-se para o “local com sua significação inespecífica e cheia de segredos. O segredo se encontra em determinados locais, Goethe quer desenterrá-lo e, como prata extraída da mina, levá-lo dali (ASSMANN, 2011, p. 319).

Como foi capturada ainda criança, Kehinde (GONÇALVES, 2018) mantém idealizada a lembrança da terra natal. Conectada às memórias das pessoas queridas, os sonhos são uma forma de comunicação com a família que perdeu na África, isso manteve vívidas suas referências de cultura e crença.

Dormi e sonhei com Savalu, com a minha mãe dançando no mercado, com a Taiwo sorrindo, com a minha avó contando histórias e fazendo tapetes, com o Kokumo pescando no rio, e tive saudades de África, mesmo sabendo que eles não estavam lá (GONÇALVES, 2018, p.164).

Após várias décadas longe de casa, Kehinde reflete sobre as recordações que guardara da África, se eram confiáveis ou ilusórias.

Muitas vezes falávamos que estaríamos em uma delas [embarcações] a caminho da África, por um motivo que o Tico me fez recordar. Ele, que era crioulo, contou que sempre teve vontade de conhecer a África por minha causa, por causa do que eu contava sobre Savalu, sobre o rio e o iroco, sobre Uidá e a família da Titilayo. Ele me lembrou que, se eu tivesse ficado por lá, provavelmente estaria casada com o Akin, eu e a Taiwo. Estranhei ele se recordar daquelas histórias com tantos detalhes, mas ele disse que era porque eu as contava muito bem, descrevendo tudo de uma maneira que fazia os lugares e as pessoas parecerem muito interessantes. Depois daquela conversa, fiquei imaginando se a África era realmente um bom lugar ou se apenas as minhas lembranças eram boas (GONÇALVES, 2018, p. 727).

As recordações de um estrangeiro sobre a sua terra natal são, muitas vezes, impregnadas de subjetividade por evocarem memórias afetivas daquele lugar. Além da memória individual, o inconsciente coletivo também é responsável por construir uma relação entre o sujeito e o lugar. Sobre o conceito de nação, Benedict Anderson (2008, p. 32) descreve: “[...] é uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana”. O autor explica que uma nação é uma comunidade imaginada porque seus membros nunca conhecerão todos os demais, embora tenham em mente a imagem vívida da comunidade da qual fazem parte. A nação é como o princípio imaginado conformado entre passado e presente. O passado consiste no legado de lembranças comuns que constituem o imaginário coletivo e remetem à ancestralidade, o que leva os membros de uma comunidade sentirem-se ligados a pessoas que nunca viram, por laços imaginados. O

presente traz consigo a ideia de preservação, convivência e comunhão (ANDERSON, 2008).

Teóricos explicam que um espaço deixa de ser apenas uma localização geográfica e transforma-se em um *lugar* quando passa a ser ocupado pelo homem, física ou simbolicamente. Para Kevin Lynch (1997 apud VEDOVATTE, 2017), o indivíduo pode impregnar no espaço seus próprios significados e relação, transformando-o em um verdadeiro lugar, notável e inconfundível. O arquiteto Christian Norberg-Schulz (1976, p. 6) por sua vez, define que “o lugar é a concreta manifestação do habitar humano”. A etimologia dos termos apresenta: Espaço (do latim *spātium*) é a “distância entre dois pontos, ou a área ou o volume entre limites determinados” (CUNHA, 2020, p. 320) e o Lugar (do latim *locālis*, de locus) é o “espaço ocupado” (CUNHA, 2020, p. 482).

Norberg-Schulz (1976) recorre à sabedoria dos gregos e romanos para determinar a essência do lugar. *Genius*, segundo os gregos, era o espírito guardião de cada ser, que dava vida às pessoas e aos lugares, os acompanhava desde o nascimento até a morte e determinava as suas características e essência (NORBERG-SCHULZ, 1976). A noção romana do *genius loci* diz respeito ao caráter de um lugar, como aspectos sociais, culturais, costumes, além da própria estrutura arquitetônica que o configura. No período clássico, acreditava-se que o lugar era governado pelo *genius loci*, que determinava tudo o que nele ocorreria (NORBERG-SCHULZ, 1976; ROSSI, 1977 apud VEDOVATTE, 2017).

Para o arquiteto Aldo Rossi (1977 apud VEDOVATTE, 2017), a significação do lugar não é determinada por sua função, mas reside nas memórias a ele associadas e em suas relações com outros fenômenos. A concepção arquitetônica, para ele, depende da correta articulação da memória, do lócus e do desenho. Rossi entende a precisão do lócus como fato determinado pelo espaço e pelo tempo, pela sua dimensão e pela sua forma, que “obrigam a brevemente nos determos sobre o estudo das relações entre o lugar e o homem; a ver, por consequência as relações com a ecologia e a psicologia” (ROSSI, 1977, p. 143 apud VEDOVATTE, 2017, p. 31).

As teorias do espaço literário recorrem, muitas vezes, a fontes interdisciplinares para apresentar a terminologia adequada ao campo. Ao debruçar-se sobre o tema, o professor Oziris Borges Filho (2008; 2020) destaca a escassez de bibliografia sobre o espaço, em comparação com o privilégio dado

à questão do tempo na narrativa. Em contrapartida, o autor analisa que o interesse pelo espaço tem sido maior na literatura contemporânea, enquanto tempo, personagem e enredo passam por uma desvalorização.

Para Lucien Goldman (1976), até o século XIX, as narrativas priorizavam os feitos do herói, suas andanças, sua história, isto é, o desenrolar do tempo. Entretanto, frente a um mundo cada vez mais capitalista, cada vez mais coisificante, começou-se a desacreditar na possibilidade de mudanças. O herói passou a ser visto como mais um num mundo que não lhe dá a menor oportunidade de ser agente de algo realmente significativo. Assim, as narrativas passam a se preocupar muito mais com inquirições psicológicas, com complexos, com atitudes inesperadas e paralelamente a tudo isso, passa-se a uma maior preocupação com os espaços dessa personagem (BORGES FILHO, 2020, p. 6).

Uma vez que as obras que compõem o *corpus* desta pesquisa são narrativas contemporâneas nas quais se evidencia tal valorização do espaço, a preocupação em aprofundar o tema é justificada no sentido de contribuir com o enriquecimento do escopo teórico-analítico e correlacionar as teorias do espaço literário à questão da diáspora.

No âmbito da terminologia, Borges Filho (2020) seleciona os termos mais relevantes para examinar a obra literária: espaço, lugar, paisagem e território. A fim de diferenciar espaço e lugar, o autor cita Yi-Fu Tuan (1983), um estudioso da área da geografia, que explica espaço como uma ideia mais abstrata enquanto lugar é algo mais concreto e ligado à experiência.

Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. O “espaço” é mais abstrato do que “lugar”. O que começa como indiferenciado transforma-se em um lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. Os arquitetos falam sobre as qualidades espaciais do lugar; podem igualmente falar das qualidades locais do espaço. As ideias de “espaço” e “lugar” não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar (TUAN, 1983, p. 6 apud BORGES FILHO, 2020, p. 12).

Borges Filho analisa que a definição do antropólogo Marc Augé (2003) se aproxima da proposta de Yi-Fu Tuan:

O termo “espaço”, em si mesmo, é mais abstrato do que o de “lugar”, por cujo emprego referimo-nos, pelo menos, a um acontecimento (que ocorreu), a um mito (lugar-dito) ou a uma história (lugar histórico). Ele se aplica indiferentemente a uma extensão, a uma distância entre duas coisas ou dois pontos (deixa-se um “espaço” de dois metros entre cada

moirão de uma cerca), ou a uma grandeza temporal (“no espaço de uma semana”). Ele é, portanto, eminentemente abstrato, e é significativo que seja feito dele, hoje, um uso sistemático, ainda que pouco diferenciado, na língua corrente e nas linguagens particulares de certas instituições representativas do nosso tempo (AUGÉ, 2003, p.77 apud BORGES FILHO, 2020, p.13).

Outra proposta para a definição de lugar trazida por Borges Filho (2020), com base na abordagem de Relph (1979) diz “que lugar compreende as necessidades de localização posição, mobilidade, interação com objetos e pessoas. Essa forma de encarar o lugar implica uma noção de corpo, de estar no mundo, de existir e coexistir” (BORGES FILHO, 2020, p. 14).

O conceito de paisagem é um tema que também faz parte das teorias do espaço literário. Em princípio, o que diferencia a paisagem das demais terminologias relacionadas ao espaço diz respeito à necessidade de haver um observador. Este é um requisito com o qual geógrafos, historiadores, arquitetos e pintores concordam. Completa Borges Filho (2020, p. 16): “muitos deles conservam um traço comum na definição de paisagem que é a questão do olhar. Portanto, uma primeira definição de paisagem é aquela que diz ser ela uma extensão de espaço que se coloca ao olhar”.

Além disso, a paisagem divide-se em duas categorias principais: “a natural: que sofreu pouca ou nenhuma influência do homem; a cultural: que sofreu muita influência do homem a cultural: que sofreu muita influência do homem” (BORGES FILHO, 2020, p. 16). Este tópico não pretende detalhar as concepções de paisagem, pois esta tarefa foge ao propósito desta pesquisa, cujo enfoque neste capítulo consiste em abordar os conceitos de lugar, espaço e memória dos locais a fim de elaborar uma análise da relação das personagens com seus locais de origem.

Borges Filho (2020) explora ainda o território, um conceito, segundo o autor, extremamente útil para a análise literária e imprescindível em uma toponálise. Com base na definição original do termo, o autor comenta que o conceito de território está diretamente relacionado ao conceito de poder.

Segundo o Dicionário Houaiss, o vocábulo território veio do latim *territorium* e apareceu em Língua Portuguesa no século XIV com o sentido de ‘grande área ou extensão de terra delimitada, parte da terra ou de uma terra sob jurisdição’. Essa definição original do termo é aquela mais utilizada hoje em dia, por incrível que pareça, dado a prodigalidade terminológica das ciências [...] Território é o espaço dominado por algum tipo de poder, é o espaço focado do ponto de

vista político ou da relação de dominação-apropriação (BORGES FILHO, 2020, p. 21).

O conceito de território permite a possibilidade de análise das relações de poder na obra literária. Borges Filho (2020), citando Suertegaray (2001), esclarece que o conceito traz uma flexibilização que permite, em toponálise, estudar as relações de poder que permeiam a obra literária. “Não se trata aqui de analisar as relações de poder entre personagens de modo geral, mas somente aquela relação que implica um espaço qualquer, isto é, um território” (BORGES FILHO, 2020, p. 23).

Relações de poder semelhantes a essa descrição aparecem de forma secundária ou implícita nos romances pesquisados, isso significa que nem sempre são as personagens principais que atuam nestas relações de poder, mas os territórios – de onde elas saem e para onde vão – são apresentados como alvos de algum tipo de dominação e poder.

Outra ideia interessante ligada intrinsecamente à ideia de poder é a de que ele determina a relação entre pessoas, estabelecendo uma separação entre dominantes e dominados. Aqueles que têm e aqueles que não têm poder. Em outras palavras, onde há poder há desigualdades. Logo, se houver uma disputa por um espaço qualquer, ou seja, por um território, cabe ao analista se perguntar de que forma o poder está sendo exercido? Por coerção ou por sedução? E, a partir da resposta a essa pergunta, verificar quais são as consequências para a construção do enredo (BORGES FILHO, 2020, p. 23).

Gonçalves (2018) expõe no primeiro capítulo de *Um defeito de cor* uma dominação repentina de guerreiros com intuito inicial de roubar galinhas “em nome do rei” e, depois, passou para a destruição de símbolos religiosos e violência, a fim de demonstrar poder por meio da força.

Sentada sob o iroco [árvore sagrada de algumas religiões africanas. No Brasil, também é chamada de gameleira-branca ou de “A Grande Árvore” ou “A Árvore Sagrada”], a minha avó fazia um tapete enquanto eu e a Taiwo brincávamos ao lado dela. Ouvimos o barulho das galinhas e logo depois o pio triste de um pássaro escondido entre a folhagem da Grande Árvore, e a minha avó disse que aquilo não era bom sinal. Vimos então cinco homens contornando a Grande Sombra e a minha avó disse que eram guerreiros do rei Adandozan, por causa das marcas que tinham nos rostos. Eu falava iorubá e eve, e eles conversavam em um iorubá um pouco diferente do meu, mas entendi que iam levar as galinhas, em nome do rei. A minha avó não se mexeu, não disse que concordava nem que discordava, e eu e a Taiwo não tiramos os olhos do chão. Os guerreiros já estavam de partida quando um deles se interessou pelo tapete da minha avó e reconheceu alguns símbolos de Dan. Ele tirou o tapete das mãos dela e começou a chamá-la de feiticeira, enquanto outro guerreiro apontava a lança para o

desenho da cobra que engole o próprio rabo que havia, mais sugerida do que desenhada, na parede acima da entrada da nossa casa (GONÇALVES, 2018, p. 20).

Evaristo (2017) apresenta a repercussão da herança da escravidão, a começar pelo sobrenome Vicêncio, “pois havia na assinatura dela a marca do poderio do Coronel Vicêncio, ‘dono dos seus bisavós’” (BARBOSA, 2017, p. 116). O ciclo foi perpetuado pela opressão ao pai que desde criança sofria humilhações do sinhozinho e projetou todo ressentimento acumulado ao longo dos anos no avô de Ponciá, por não ser capaz de interromper a exploração que sofriam.

Ponciá Vicêncio sabia que o sobrenome dela tinha vindo desde antes do avô de seu avô, o homem que ela havia copiado de sua memória para o barro e que a mãe não gostava de encarar. O pai, a mãe, todos continuavam Vicêncio. Na assinatura dela a reminiscência do poderio do senhor, um tal coronel Vicêncio. O tempo passou deixando a marca daqueles que se fizeram donos das terras e dos homens (EVARISTO, 2017, p. 26-27).

O ciclo seria rompido, anos mais tarde, por Ponciá, com o ímpeto de partir para a cidade, porém, para ela, o preço dessa herança seria muito alto e ela não estaria livre de ser dominada por outras relações de poder e por um relacionamento abusivo.

Adichie (2014) explora as relações de poder na Nigéria que se dão por meio de atos de corrupção e troca de interesses. Uma das cenas ocorre quando Nneoma consegue um emprego para Obinze com o “big man” Chief e ela explica como ele pode ficar ainda mais rico:

E depois que você registrar sua empresa, precisa encontrar um homem branco. Um dos seus amigos na Inglaterra. Diga a todo mundo que ele é seu diretor executivo. Até Chief tem alguns brancos que exhibe quando precisa. É assim que a Nigéria funciona. Pode acreditar (ADICHIE, 2014, p. 34).

De certa forma, esta citação é parte da crítica irônica de Adichie (2014) a respeito da cultura nigeriana. O conceito que Nneoma toca na corrupção que Adichie (2014) observa em diversos níveis do governo nigeriano, no qual bajulação, fraudes e ostentação de prosperidade são vistas como atributos comuns e até necessários. Esse caso específico de corrupção também lida com raça e racismo, sugerindo que os “*big men*” nigerianos (negros) devem contratar homens brancos para agirem como seus “chefes” a fim de parecerem legítimos.

O nigeriano é o chefe verdadeiro, mas, aos olhos da sociedade, a branquitude do funcionário inglês atribui a ele um tipo de respeitabilidade e poder que estão acima do dinheiro. Até na Nigéria, onde, segundo Ifemelu/Adichie (2014), raça não é uma questão tão discutida quanto nos Estados Unidos, a pele branca ainda é vista como inerentemente melhor.

O relacionamento de tia Uju com o General também é abordado ao longo do romance como um reflexo dessa cultura de corrupção. Em conversa com Ifemelu, Uju diz: “O maior problema deste país não é a corrupção. O problema é que há muitas pessoas qualificadas que não estão onde deveriam estar porque não puxam o saco de ninguém [...]” (ADICHIE, 2014, p. 86-87). Nesse momento, Uju é amante do General, uma figura militar poderosa no governo da Nigéria e fornece a Uju uma casa e vários presentes luxuosos. Aqui, há novamente uma crítica de Adichie (2014) à presença da corrupção na sociedade. O que aparenta ser mais frustrante, mas ao mesmo tempo irônico, para alguns personagens do romance não é apenas a corrupção, mas o quão óbvia e escancarada ela é. Como Uju diz, toda a economia é baseada em bajulação e manipulação, então a melhor forma de ser bem-sucedido é ter conhecimento dos fatos e agir dentro do sistema.

O desenraizar das heroínas consiste no rompimento de cada uma delas com sua respectiva terra natal. Antes de abordar este momento, porém, importa delinear o mundo cotidiano que as cercava, ou seja, a terra natal, seus familiares e suas vidas antes de partirem. Quando elas se separam de seus solos, separam-se também de suas famílias e de suas mães, tanto física quanto arquetipicamente. A terra natal é simbolicamente associada ao conforto do seio materno, portanto esse duplo sentido na separação. As memórias dos locais revelam-se como âncoras, pois, mesmo distantes, elas se conectam com suas origens por meio das recordações.

3. REENRAIZAR E CRESCER

Ao ser arrancada de seu solo original, uma planta precisa ser enraizada em outro substrato para receber água e nutrientes. O movimento de enraizamento apresenta verticalidade apontando para baixo, para as profundezas do solo, onde a raiz pode ser fixada com segurança e absorver o que for necessário. Enquanto o crescer aponta para cima, para a superfície da terra e contato com a luz e com o ar, mas para isso, é necessário, primeiro, imergir na escuridão do solo.

Da mesma forma, as heroínas precisarão passar por esse movimento de descida ao mais profundo subsolo, físico, simbólico e psíquico. Uma descida ao mundo do inconsciente, da alma e das sombras, para, então poderem emergir para o mundo externo e iluminado. Na jornada do herói, consistiria na passagem pelo caminho de provas e por uma série de provações no submundo (CAMPBELL, 2007), e na jornada da heroína seria a iniciação da mulher e descida à deusa.

Murdock (1990) defende que a reconciliação com o feminino virá com o contato com os aspectos positivos a ele relacionado. Um deles é a criatividade. Nos romances estudados há destaque para a escrita como espaço de criação das autoras e das protagonistas. Este capítulo tratará da escrita, aprofundando no estudo do termo “escrivência”, cunhado por Conceição Evaristo para definir a escrita “contaminada” pela vivência pessoal da autora, discutindo a escrita como suporte da memória e as diferentes formas como a escrita leva a saída da escuridão.

Ao recorrer às teorias relacionadas à metáfora do radicante e à diáspora, que sustentam esta pesquisa, serão descritos e discutidos os atos de tradução e tradição, conforme apresentados por Stuart Hall (2006; 2013) e Nicolas Bourriaud (2011).

3.1 O CAMINHO DE PROVAS E A IMERSÃO NO MUNDO SOMBRIO

A primeira fase da iniciação consiste na descrição do caminho de provas, a qual fora introduzida no capítulo anterior desta pesquisa e será continuada neste capítulo.

Tendo cruzado o limiar, o herói caminha por uma paisagem onírica povoada por formas curiosamente fluidas e ambíguas, na qual deve sobreviver a uma sucessão de provas. Essa é a fase favorita do mito-aventura. Ela produziu uma literatura mundial plena de testes e proezas miraculosas. O herói é auxiliado, de forma encoberta, pelo conselho, pelos amuletos e pelos agentes secretos do auxiliar sobrenatural que havia encontrado antes de penetrar nessa região. Ou, talvez, ele aqui descubra, pela primeira vez, que sua passagem sobre-humana” (CAMPBELL, 2007, p. 102).

Para os místicos, comenta Campbell (2007, p. 105), esse é o estágio da “purificação do eu’, em que os sentidos são ‘purificados e tornados humildes’ e as energias e interesses ‘concentrados em coisas transcendentais’”. No contexto mais moderno, explica ele, que se trata do “processo de dissolução, transcendência ou transmutação das imagens infantis do nosso passado pessoal”.

Campbell (2007) e Murdock (1990) citam o mito sumério da descida da deusa Inana ao mundo inferior, o mais antigo relato registrado da passagem pelos portais da metamorfose. Inana, deusa suméria do “grande acima”, do céu e da terra, desce à “terra sem retorno”, o mundo inferior da morte e das trevas, para testemunhar os ritos fúnebres de Gugalana, marido de sua irmã e inimiga, Ereshkigal, deusa do submundo. Temendo que sua irmã pudesse matá-la, antes de descer, Inana instruiu Ninshubur, sua mensageira fiel, a apelar aos deuses por justiça e segurança, caso ela não retornasse dentro de três dias. Inana começa sua descida e, no primeiro portão, encontra o guardião do portão, Neti, que pede para ela se apresentar e aguardar, até que ele comunique Ereshkigal. Neti recebeu instruções de abrir os sete portões à rainha do céu, mas também de remover, em cada portal uma parte de suas vestes. Ela é despida e julgada em cada um dos portões, até ser conduzida ao trono, onde se curvou. Ereshkigal dirige os olhos da morte, profere palavras de ira para Inana, derruba-a morta e pendura seu corpo em um poste (CAMPBELL, 2007; MURDOCK, 1990).

Passados os três dias sem o retorno de Inana, Ninshubur começou as lamentações, bateu tambores e circulou a casa dos deuses. Enil, o mais alto deus do céu e da terra, e Nana, o deus da lua e pai de Inana recusaram-se a enfrentar o caminho para o mundo inferior. Finalmente, Enki, o deus das águas e da sabedoria, ouviu as lamúrias de Ninshubur e se entristeceu por Inana. Ele se prepara para resgatá-la, fabricando, com a sujeira de suas unhas, duas

criaturas, nem macho nem fêmea, para descer ao submundo e confortar Ereshkigal. Ela fica tão grata pela empatia que oferece às criaturas uma recompensa. Elas pedem pelo corpo de Inana, sobre o qual espalham comida e a água da vida. Restaurada à vida, Inana é lembrada de que, se deseja sair do mundo inferior, ela precisa deixar um substituto. A última parte do mito envolve a busca pelo substituto, seu consorte Dumuzi que, quando da morte de Inana, em vez de lamentar, tomara seu trono (MURDOCK, 1990).

Nos termos da antiga simbologia, Campbell (2007) comenta que Inana e Ereshkigal, as duas irmãs, luz e trevas, representam, juntas, a mesma deusa dividida em dois aspectos e seu confronto resume todo o sentido do difícil caminho de provas.

O herói, deus ou deusa, homem ou mulher, a figura de um mito ou o sonhador num sonho, descobre e assimila seu oposto (seu próprio eu insuspeitado), quer engolindo-o, quer sendo engolido por ele. Uma a uma, as resistências vão sendo quebradas. Ele deve deixar de lado o orgulho, a virtude, a beleza e a vida e inclinar-se ou submeter-se aos desígnios do absolutamente intolerável. Então, descobre que ele e seu oposto são, não de espécies diferentes, mas de uma mesma carne (CAMPBELL, 2007, p. 110).

Inana promove um padrão da plenitude feminina além do relacionado à mãe: ela personifica a fertilidade da terra; a deusa e a estrela da manhã; a deusa da guerra; a deusa do amor erótico, da cura, das emoções e das canções. Ela é errante, que rompe o tabu contra cruzar o limiar do submundo. A cada um dos sete portões ela retoma aspectos de sua identidade. Esta revelação sugere a retirada das antigas ilusões e falsas identidades, que podem ter funcionado no mundo superior, mas não serviam para nada no submundo. Ereshkigal foi sequestrada pelos deuses e exilada no submundo, assim como os aspectos relacionados à natureza e ao corpo. Ela representa a parte do feminino que ficou oculta e personifica a raiva, a ganância e o medo da perda. Ela representa a energia primitiva, selvagem, o poder feminino separado da consciência, bem como a intuição e os instintos femininos ignorados e desprezados (MURDOCK, 1990).

Clarissa Pinkola Estés (2018), ao descrever o conto “O patinho feio” como arquétipo do ser incomum e desvalido, aponta as similaridades com a Mulher Selvagem. O patinho da história, explica Estés (2018, p. 199), “simboliza a natureza selvagem, que, quando foçada a enfrentar circunstâncias

pouco propícias, luta instintivamente para continuar viva apesar de tudo. A natureza selvagem sabe instintivamente aguentar e resistir [...]. Para a mulher selvagem, a continuidade é uma das suas maiores forças”.

A compreensão da natureza da Mulher Selvagem, para Estés (2018, p. 18), “trata-se de uma psicologia em seu sentido mais verdadeiro”, ou seja, “um conhecimento da alma”.

Sem ela, as mulheres não têm ouvidos para ouvir o discurso da sua alma ou para registrar a melodia dos seus próprios ritmos interiores. Sem ela, a visão íntima das mulheres é impedida pela sombra de uma mão, e grande parte dos seus dias é passada num tédio paralisante ou então em pensamentos ilusórios. Sem ela, as mulheres perdem a segurança do apoio da sua alma. Sem ela, elas se esquecem o motivo pelo qual estão aqui; agarram-se às coisas quando seria melhor afastarem-se delas. Sem ela, elas exigem de mais, de menos ou nada. Sem ela, elas se calam quando de fato estão ardendo. A Mulher Selvagem é seu instrumento regulador, seu coração, da mesma forma que o coração humano regula o corpo físico. [...] Sem ela, a psicologia feminina não faz sentido. Essa mulher não domesticada é protótipo de mulher... não importa a cultura, a época, a política, ela é sempre a mesma. Seus ciclos mudam, suas representações simbólicas mudam, mas na sua essência *ela* não muda. Ela é o que é; e é um ser inteiro (ESTÉS, 2018, p. 22-23, grifo da autora).

A autora ressalta por meio do conto “O patinho feio”, ainda, a importância da aceitação e do reconhecimento psíquico para o indivíduo que tem tanto uma identidade instintiva quanto uma espiritual, pois, “descobrir com certeza qual é a sua verdadeira família psíquica proporciona ao indivíduo a vitalidade e a sensação de pertencer a um todo” (ESTÉS, 2018, p. 199). A busca pela família psíquica representa, no conto, a questão do exílio. Estés (2018) comenta que ocorre um estranho fenômeno quando a pessoa tenta se adequar e não consegue, pois, embora seja diferente e rejeitada, ela é, ao mesmo tempo, “empurrada para os braços dos seus verdadeiros companheiros psíquicos” (ESTÉS, 2018, p. 214).

Essa torção e tensão produz algo útil. A autora busca explicação na metáfora da produção de diamantes, pois, da pressão exercida na pedra bruta resulta a lapidação de uma pedra preciosa, cristalina e resistente. Essa situação “acaba levando a uma profunda amplidão e clareza na psique” (ESTÉS, 2018, p. 215).

Existe um aspecto da alquimia no qual a substância bruta do chumbo é golpeada e martelada. Embora o isolamento não seja algo que se deseje por ser divertido, provém dele um ganho inesperado. As dádivas do isolamento são inúmeras. Ele elimina a fraqueza com os golpes. Ele

erradica as lamentações, proporciona um *insight* penetrante, aguça a intuição, assegura o poder incisivo de observação e de visão de perspectiva jamais alcançados pelas pessoas “aceitas” (ESTÉS, 2018, p. 215).

A jornada ao submundo é repleta de confusão, pranto, alienação, desilusão, raiva e desespero. A mulher pode sentir-se desnuda e exposta, seca e frágil, ou bruta e virada do avesso. No mundo inferior não há noção do tempo, ele é sem fim e não se pode acelerar a estada. Não há distinção entre manhã, tarde ou noite. É profundamente escuro e implacável. Não há respostas fáceis, nem saídas rápidas. As mulheres encontram seu caminho de volta não subindo para a luz como os homens, mas descendo mais às profundezas de seu ser. Elas experimentam a perda de identidade, a queda para fora dos limites de uma função conhecida e o medo da perda. Cada vez que uma mulher realiza a descida, ela encontra Ereshkigal e teme a deusa do submundo e o que essa parte de seu ser pode fazer com ela (MURDOCK, 1990).

A provação é um aprofundamento do problema do primeiro limiar e a questão ainda está em jogo: pode o ego entregar-se à morte? Pois muitas cabeças têm essa Hidra circundante; cortada uma delas, duas outras se formam – exceto se for aplicado, ao coto mutilado, o cauterizador apropriado. A partida original para a terra das provas representou, tão-somente, o início da trilha, longa e verdadeiramente perigosa, das conquistas da iniciação e dos momentos de iluminação. Cumpre agora matar dragões e ultrapassar surpreendentes barreiras – repetidas vezes. Enquanto isso, haverá uma multiplicidade de vitórias preliminares, êxtases que não se podem reter e relances momentâneos da terra das maravilhas (CAMPBELL, 2007, p. 110).

Patrycja Austin (2015) mostra em seu artigo sobre *Americanah* como o romance de Adichie (2013; 2014) emprega a estrutura da clássica catábase a fim de identificar os estágios de assimilação em uma cultura estrangeira e os efeitos psicológicos da migração. O enredo começa quando Ifemelu está prestes a retornar à Nigéria. Na narrativa não linear é apresentada a sua vida antes de deixar sua terra natal e sua vivência nos Estados Unidos, onde passa treze anos. Então, a narrativa avança para a sua nova vida na Nigéria e o reencontro com Obinze. Segundo Austin (2015), esse movimento circular orientado para o futuro sugere a estrutura da catábase, que corresponde a qualquer forma de descida ao mundo inferior, ou inferno, e retorno ao mundo da superfície vivenciada por um ser humano vivo. A autora cita que Virgílio, Dante Alighieri e Joseph Conrad – este fazendo uma revisão irônica de Dante –

perceberam o potencial dessa forma de narrativa de se transformar em uma busca pela individualidade, sendo a passagem pelo inferno o centro do processo.

Há diferentes tipos de catábases, ou histórias catabáticas, continua Austin (2015). Em algumas, descer ao nível mais baixo permite ao protagonista descobrir sua verdadeira identidade. É o que acontece na Divina Comédia, de Dante. Em outras, a jornada implica em uma série de metamorfoses, mas nenhuma identidade pode ser decidida no retorno. Os momentos definitivos na narrativa catabática correspondem ao movimento da jornada do herói. Ainda, segundo a autora, primeiro, o protagonista atravessa o limiar entre o mundo natural e o submundo, viajando para baixo. Nesse ponto, o herói vivencia a hostilidade do mundo inferior e reage defensivamente. Então, o protagonista chega ao ponto zero, ou epicentro, do submundo, de onde começa a subida ao mundo superior. Finalmente, o protagonista retorna ao mundo da superfície, porém, alterado pela experiência (AUSTIN, 2015).

A autora propõe em sua análise que, ao seguir esses estágios, o romance de Adichie (2013) torna-se um tipo de história catabática que é compatível com o cosmopolitismo vernacular proposto por Sheldon Pollock (2002). Para Austin (2015), a posição de Ifemelu resume-se em uma recusa em escolher entre as duas opções díspares que lhe são oferecidas no momento, ou conforme cita, nas palavras de Pollock, escolher

entre, em uma mão, a vernacularidade nacional vestida em trajes de época desgastado pelo revanchismo violento e empenhado em preservar a diferença a todo custo e, na outra, um cosmopolitismo multinacional desmatado, minerado a céu aberto, que é empenhado, a todo custo, a eliminá-la¹² (POLLOCK, 2002, p. 17 apud AUSTIN, 2015, p. 8, tradução minha).

Pollock (2002) busca um modelo de cosmopolitismo responsável, no qual a escolha entre o global, ou o que ele chama de “globalização americana”, e o local ou “etnonacionalismo”, pode ser resolvida transcendendo as dicotomias. Ele acredita “que o novo deve ser criado precisamente por meio do vínculo com o passado e reconhecendo que apenas

¹² “between, on the one hand, a national vernacularity dressed in the frayed period costume of violent revanchism and bent on preserving difference at all costs and, on the other, a clear-cutting, strip-mining multinational cosmopolitanism that is bent, at all costs, on eliminating it” (POLLOCK, 2002, p. 17 apud AUSTIN, 2015, p. 8).

tal vínculo permite que o sujeito compreenda o que pode e deve ser mudado¹³” (POLLOCK, 2002, p. 46 apud AUSTIN, 2015, p. 9). *Americanah*, segundo (AUSTIN, 2015), é um romance de migração que representa esse novo tipo de cosmopolitismo responsável.

Uma vez que os momentos definitivos da narrativa catabática correspondem a marcos dos estágios da jornada do herói – espelhados pela jornada da heroína – a análise dos pontos de pressão da jornada em *Americanah* proposta por Austin (2015) também servirá de base para identificar e examinar, neste tópico da pesquisa, o movimento de descida nos romances *Um defeito de cor* e *Ponciá Vicêncio*.

Como apresentado por Campbell (2007) e Murdock (1990), a passagem pelo limiar é o momento no qual o protagonista atravessa fisicamente o limite entre o seu mundo natural e o submundo. Austin (2015) complementa que esse momento de cruzar a barreira entre o mundo superficial e o submundo também define a força, uma vez que apenas os personagens fortes são capazes de entrar no inferno e sobreviver à jornada. Além disso, o submundo está além da percepção alcançável e, para ser acessado, precisa de alguma entrada mágica no mundo natural, a qual pode ser em forma de um rio, ou um guardião do portal, *gatekeeper*, com quem o herói deve negociar para permitir sua descida.

Em nossos sonhos, os perigos, gárgulas, provações, auxiliares secretos e guias ainda são encontrados à noite; e podemos ver refletidos, em suas formas, não apenas todo o quadro da nossa presente situação, como também a indicação daquilo que devemos fazer para ser salvos (CAMPBELL, 2007, p. 105).

Vogler (2015) analisa as funções do arquétipo do guardião do limiar na narrativa. O autor explica que em cada portal para um novo mundo existem guardiões poderosos para impedir que os indignos entrem. “Eles mostram ao herói uma face ameaçadora, mas, se entendidos de forma adequada, podem ser vencidos, ultrapassados ou mesmo transformados em aliados [...] compreender sua natureza pode ajudar a determinar como lidar com eles (VOGLER, 2015, p. 91).

¹³ “that the new must be made precisely through attachment to the past, and by recognizing that only such attachment enables one to grasp what can and must be changed” (POLLOCK, 2002, p. 46 apud AUSTIN, 2015, p. 9).

A função psicológica do guardião do limiar está relacionada às neuroses, pois “em um nível psicológico mais profundo, representam nossos demônios internos: as neuroses, cicatrizes emocionais, vícios, dependências e limitações autoimpostas que impedem nosso crescimento e avanço” (VOGLER, 2015, p. 92). O autor os relaciona com os empecilhos internos que surgem com força total no momento de uma grande mudança na vida, “não necessariamente para nos parar, mas para testar se estamos realmente determinados a aceitar o desafio da mudança” (VOGLER, 2015, p. 92). Já a função dramática do guardião do limiar é testar o herói. Vogler (2015) lembra o exemplo da esfinge, que apresenta uma charada a Édipo antes que ele possa continuar a jornada.

Os Guardiões do Limiar podem aparecer de diversas formas, como porteiros, leões, guarda-costas, sentinelas, pistoleiros ou mercenários, geralmente para proteger o vilão e alertá-lo quando um herói se aproximar de sua fortaleza. Também podem ser figuras neutras presentes na paisagem do mundo especial. A energia do Guardião do Limiar pode não estar corporificada com um personagem, mas ser um objeto, uma característica arquitetônica, um animal ou força da natureza que bloqueie e teste o herói. Segundo Vogler (2015) os heróis bem-sucedidos precisam aprender a ler os sinais dos Guardiões do Limiar. O autor explica o exemplo do Japão apresentado por Campbell (1996):

As estátuas de demônios com caretas ferozes às vezes guardam entradas dos templos japoneses. A primeira coisa que se percebe é uma das mãos erguidas como um policial que faz o gesto de “Pare!”. Porém, quando se olha mais de perto, percebe-se que a mão convida para entrar no Mundo Especial. A mensagem é: aqueles que são afastados pelas aparências não podem entrar no Mundo Especial, mas aqueles que conseguem ver além das impressões superficiais para a realidade interna são bem-vindos (VOGLER, 2015, p. 94).

No caso dos Nigerianos que tentam entrar nos Estados Unidos, o guardião do portal é o agente da imigração (AUSTIN, 2015). Ifemelu espera encontrar uma figura hostil que rejeitará seu visto, mas, para sua surpresa, o visto é aprovado sem dificuldades.

Ifemelu pediu um visto, na certeza de que um americano grosseiro ia rejeitá-la, afinal isso acontecia com frequência, mas a mulher de cabelos grisalhos que usava um broche de São Vicente de Paulo na lapela sorriu e disse: “Venha pegar seu visto em dois dias. Boa sorte com os estudos (ADICHIE, 2014, p. 111).

Alguns anos depois, Obinze não tem a mesma sorte. Embora tenha desejado viajar desde adolescente e considerado os Estados Unidos como o destino ideal, sua licença para entrar no país é rejeitada. Ele solicita o visto na embaixada americana em Lagos, munido de conhecimento sobre a América (ADICHIE, 2014; AUSTIN, 2015). Ele espera ser entrevistado pelo homem louro de barba, considerado como o melhor entrevistador, e teme ser questionado pela bela mulher branca “famosa por berrar no microfone e insultar até velhinhas” (ADICHIE, 2014, p. 253-254). Finalmente, quando chega sua vez de ser entrevistado, o homem louro olha para os formulários de Obinze e diz, gentilmente: “Desculpe, você não se qualifica. Próximo!” (ADICHIE, 2014, p. 254). Essa rejeição o deixa atordoado. Ambos, Ifemelu e Obinze, fazem uma leitura incorreta dos *gatekeepers* que encontram, surpreendendo-se com o resultado do pedido de permissão para realizar a travessia.

As regras rígidas de imigração dos Estados Unidos ainda são obstáculos consideráveis para viajantes das classes baixas. Embora a mãe de Obinze seja professora universitária, ele só consegue o visto americano sem dificuldades após conquistar sucesso financeiro e se tornar membro da elite nigeriana. “Em sua primeira viagem, o funcionário da Imigração do aeroporto de Atlanta conversou com ele simpaticamente, perguntando: ‘quanto você tem em dinheiro vivo?’” (ADICHIE, 2014, p. 35). Mesmo sendo “o tipo de nigeriano de quem se esperava que declarasse uma grande quantia em dinheiro vivo no aeroporto” (ADICHIE, 2014, p. 35), ainda era uma experiência desorientadora, pois sua mente não havia acompanhado o ritmo de mudança de sua vida, e sentia um vazio entre seu verdadeiro eu e quem ele aparentava ser. Austin¹⁴(2015) analisa esses trechos a fim de demonstrar que viajar para o Ocidente permanece como um privilégio dos grupos de elite e um visto não é garantido com base na mentalidade, conhecimento ou ambições do indivíduo, mas no quanto ele carrega nos bolsos.

Mesmo assim, Ifemelu é bem-sucedida nesse estágio de sua jornada e chega aos Estados Unidos, atravessando o limiar, vestindo o suéter mais quente que encontrara para comprar em Lagos. No momento, quando cruza fisicamente a fronteira entre sua terra natal e um território estranho,

¹⁴ Em seu artigo, a autora menciona as cenas e traz citações da edição em língua inglesa de *Americanah* (ADICHIE, 2013). Para otimizar a leitura, foram referenciadas as citações da edição traduzida para português (ADICHIE, 2014) das mesmas cenas.

metafisicamente ela experimenta uma desorientação. A América real entra em contraste com o imaginário que ela carregara durante a passagem. Conforme a cena citada a seguir, Obinze acredita que o imaginário construído por tantos programas de televisão e filmes americanos, sobretudo sobre os negros, seria suficiente para ele compreender a vida nos Estados Unidos.

Estar ali, entre pessoas que já tinham viajado para o exterior, era natural para ele. Obinze era fluente em seu conhecimento das coisas de fora, especialmente as que vinham dos Estados Unidos. Todos assistiam a filmes americanos e trocavam revistas americanas com as folhas apagadas, mas ele sabia detalhes sobre presidentes daquele país de cem nos atrás. Todos assistiam aos programas de televisão americanos, mas Obinze sabia que Lisa Bonet havia deixado o *Cosby Show* para fazer *Coração satânico*, e que *Will Smith* tinha dívidas imensas antes de ser contratado para fazer *Um maluco no pedaço*. “Você está parecendo uma negra americana” era o melhor elogio que ele podia fazer, era o que dizia para ela quando usava um vestido bonito ou fazia tranças grossas no cabelo (ADICHIE, 2014, p. 76).

O trecho abaixo revela o nítido contraste entre a ilusão criada sobre os Estados Unidos e a realidade. Ifemelu criou expectativas até sobre o clima que encontraria lá e preparou-se para viajar a um lugar frio, mesmo sabendo que chegaria no verão.

Cada onda de calor fazia Ifemelu se lembrar de sua primeira, no verão em que chegara. Era verão nos Estados Unidos, ela sabia, mas a vida toda pensara no “exterior” como um lugar de casacos de lã e neve, e como os Estados Unidos eram no “exterior” e suas ilusões eram tão fortes que não podiam ser abaladas pela razão, comprou o suéter mais grosso que encontrou no mercado Tejuosho para levar. Usou-o na viagem, fechando o zíper até em cima no interior murmurante do avião e abrindo-o quando saiu do aeroporto com tia Uju. O calor abrasador alarmou-a, assim como o velho Toytoa hatch de tia Uju, que tinha uma mancha de ferrugem na lateral e tecido dos bancos descascado. Olhou com atenção para os prédios, carros e letreiros, todos opacos, decepcionantemente opacos; na paisagem de sua imaginação, as coisas mundanas dos Estados Unidos eram cobertas por um esmalte brilhante (ADICHIE, 2014, p. 115).

É importante advertir que “exterior” é o termo escolhido pela tradução para a palavra “overseas”, no original (ADICHIE, 2013, p. 127), que em tradução livre significa “além-mar” e ressalta ainda mais o contraste e a distância entre a origem e o destino, pois significa que é necessário atravessar um oceano para nele chegar.

“Além” significa distância espacial, marca um progresso, promete o futuro; no entanto, nossas sugestões para ultrapassar a barreira ou o limite – o próprio ato de ir *além* – são incognoscíveis, irrepresentáveis, sem um retorno ao “presente” que, no processo de repetição, torna-se

desconexo e deslocado. O imaginário da distância espacial – viver de algum modo além da fronteira de nossos tempos – dá relevo a diferenças sociais, temporais, que interrompem nossa noção conspiratória da contemporaneidade cultural (BHABHA, 2013, p. 23).

Mas, o contraste mais marcante está na diferença da abordagem da questão racial. Quando Ifemelu afirma: “[...] Eu sou de um país onde a raça não é um problema; eu não pensava em mim mesma como negra e só me tornei negra quando vim para os Estados Unidos [...]” (ADICHIE, 2014, p. 315) ela está apontando para as complexas políticas raciais dos Estados Unidos e como, só depois do contato com essa perspectiva cultural, ela passou a refletir sobre raça e sobre si mesma como mulher negra.

Outra desorientação vem da necessidade de usar o cartão de segurança social de outra pessoa e então ser forçada a se candidatar a um emprego usando um nome diferente, o que ameaça sua identidade. Além disso, enquanto na Nigéria ela era considerada uma pessoa individual, nos Estados Unidos ela é transformada em uma pessoa identificada primeiramente em categorias raciais, como negra. Quando ela reclama que não se parece com a dona do cartão, a tia Uju assegura que: “Os brancos acham que nós todos somos parecidos” (ADICHIE, 2014, p. 132). Nessa etapa da jornada, Ifemelu ainda mantém contato com Obinze; ele é como sua âncora, mantendo segura sua percepção de si mesma (AUSTIN, 2015)

No caso de Kehinde (GONÇALVES, 2018), como não é dela a iniciativa de partir, a luta nesse primeiro limiar não é sobre vencer testes a fim de atravessar um portal para o mundo especial. Suas forças estão direcionadas unicamente a sobreviver em cada estágio para, então, poder contemplar uma nova realidade. Não há uma figura presente para ser associada diretamente ao arquétipo do guardião do limiar, mas ele pode ser representado pelas pessoas que inserem Kehinde nas provações, e levam-na cada vez mais para baixo, para o equivalente ao submundo.

O Chachá, traficante de escravos que a captura, pode ser considerado como o primeiro guardião, pois ele decidia quem entraria no navio e qual seria o destino de cada um ao final da viagem.

Aquela foi a primeira vez que vi o Chachá, o comandante do forte que tanto me impressionou, quase branco de tão majestoso, seguido por muitos escravos, músicos, cantores, bufões e uma guarda formada por mulheres. [...] Depois que se cumprimentaram, protegidos pela sombra do para-sol, o Chachá e os brancos caminhavam para o forte quando

eu disse à Taiwo que queria chegar mais perto para vê-los melhor. Eu deveria ter ouvido a Taiwo, que não queria ir, mas peguei a mão dela e fui puxando, abrindo caminho por entre as pernas dos que estavam de pé e por cima dos ombros dos que estavam ajoelhados, até chegarmos bem perto do cortejo. Foi então que um dos brancos parou de caminhar e olhou para nós, e logo todos ao redor fizeram o mesmo. Ele apontou para nós e falou qualquer coisa ao ouvido do Chachá, e imediatamente um dos seus pretos já estava nos segurando pelos braços, antes mesmo de pensarmos em sair correndo (GONÇALVES, 2018, p.37-38).

Ao serem capturadas, Kehinde e a irmã gêmea Taiwo são levadas para o forte e colocadas dentro de um barracão onde já havia várias pessoas que seriam colocadas em um navio para serem vendidas em outros países. “Quando entramos, quase ninguém olhou para nós, demonstrando pouco interesse pelo que estava acontecendo, como se aquela situação fosse normal” (GONÇALVES, 2018, p. 38). No forte, todos os dias eram colocadas mais pessoas capturadas de diversos lugares da África, “falando línguas diferentes e dando várias versões sobre o nosso destino. Perguntei onde ficava o estrangeiro e ela não sabia, mas outra mulher que estava por perto disse que era em Meca” (GONÇALVES, 2018, p. 38).

[...] o Chachá, que a Tanisha disse ter o poder de mandar prender e mandar soltar quem bem entendesse. Não perguntei como ela sabia de tudo aquilo, mas desconfio que tivesse ouvido nas conversas dos lançados, pois disse também que o Chachá nos trocava por armas, fumo, pólvora e bebidas, e que eu e a Taiwo, se não fôssemos ibêjis¹⁵ e para presente, não seríamos trocadas porque éramos pequenas e valíamos pouco (GONÇALVES, 2018, p.40).

A descida física aos porões do navio alude à descida simbólica ao submundo, onde Kehinde vive situações desumanas e traumáticas.

O navio tinha dois porões, e o de baixo, onde fomos colocadas, era um pouco menor que o de cima, pelo qual passamos sem parar. Também não tinha qualquer entrada de luz ou de ar, a não ser a portinhola por onde descemos e que foi fechada logo em seguida à ordem para que escolhêssemos um canto e ficássemos todas juntas, pois logo trariam os outros. Apesar dos breves instantes de claridade que tivemos, pude perceber que o local era pequeno para todos os que estavam no barracão, em terra. Mesmo com a escuridão parecendo aumentar o tamanho do porão, mesmo contando com a parte de cima, ainda assim não chegava nem à metade do espaço que ocupávamos até então. A minha avó estava agarrada à minha mão e à da Taiwo, e mesmo tendo companhia, parecia que estávamos sozinhas, porque ao redor de cada uma de nós era só silêncio. Silêncio que mais parecia um pano escuro, grosso e sujo, que tomava todos os espaços e prendia debaixo dele o

¹⁵ Ibêji: assim são chamados os gêmeos entre os povos iorubás (GONÇALVES, 2018, p. 19).

ar úmido e malcheiroso, sabendo a mar e a excrementos, a suor e a comida podre, a bicho morto. Carneiros, talvez. Era como se todos esses cheiros virassem gente e ocupassem espaço, fazendo o lugar parecer ainda mais sufocante. Segurando a mão da minha avó, eu só pedia que o estrangeiro fosse perto. Mas, apesar de tudo, estávamos quietas, resignadas, como se realmente não houvesse mais nada a fazer (GONÇALVES, 2018, p. 45).

O navio e o porão são figuras carregadas de simbolismos. Minuzzi (2014) estuda em sua dissertação a simbologia de embarcações aquáticas na obra do escritor moçambicano Mia Couto, revelando que “a mitologia relacionada a esses elementos expandia seus significados” (MINUZZI, 2014, p. 11). A autora cita Caronte e os diversos barqueiros com quem esse simbolismo conduz para a o transporte rumo ao mundo dos mortos. Para Jung (2008), a viagem de barco é como um mergulho no inconsciente, nas origens. A fim de fomentar a simbologia acerca das embarcações, navios, naus, canoas etc., a autora traça, primeiramente, as conotações associadas à água, ao mar e aos elementos que deles derivam. Com base na obra *A água e os sonhos*, de Gaston Bachelard (2002), Minuzzi (2014, p. 69) revela que “o mar foi o local privilegiado dos mortos (e da morte), uma vez que o grande oceano era um espaço totalmente desconhecido que despertava muito mais medo do que curiosidade às pessoas”. Assim, o simbolismo dos barcos ficou associado à morte, “[...] a função de um simples barqueiro, quando encontra seu lugar numa obra literária, é quase fatalmente tocada pelo simbolismo de Caronte” (BACHELARD, 2002, p. 80 apud MINUZZI, 2014, p. 70).

As águas tornam-se, portanto, o caminho para se chegar ao mundo dos mortos, pois, “é através das águas, em cima de um flutuante veículo, o que transforma a morte em uma viagem, em algo não tão definitivo: toda viagem pode ter uma ida e uma volta” (MINUZZI, 2014, p. 70). Com base na máxima de Heráclito “Ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois quando nele se entra novamente, não se encontra as mesmas águas, e o próprio ser já se modificou”, Durand (2002 apud MINUZZI, 2014) discorre sobre a conexão entre o devir e a passagem do tempo:

A primeira qualidade da água sombria é o seu caráter heraclitiano. A água escura é "devir hídrico". A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água não voltam à nascente. A água que corre é figura do irrevogável. [...] A água é epifania da desgraça do tempo, é clepsidra

definitiva. Este devir está carregado de pavor, é a própria expressão do pavor (DURAND, 2002, p. 96 apud MINUZZI, 2014, p. 70).

Em meio a uma situação desconhecida e assustadora, sobretudo para uma menina de sete anos, Kehinde (GONÇALVES, 2018) busca alguma referência de conforto e descreve:

Deitada no escuro, olhando o céu sem estrelas do teto do porão, se não fosse o cheiro que fazia o ar entrar difícil no peito, eu teria gostado de ser embalada pelo mar. Ele fez com que eu me lembrasse de quando a minha mãe nos embalava, a mim e à Taiwo de uma só vez, indo e voltando no ritmo de uma música que ela inventava na hora. A minha mãe tinha voz bonita, que foi embora navegando no riozinho de sangue que se juntou ao riozinho do Kokumo. Esse foi o cheiro que, apesar de disperso no meio dos outros, me acompanhou durante toda a viagem desde o armazém: o cheiro de sangue (GONÇALVES, 2018, p. 46).

Em suas análises, Minuzzi (2014, p. 82) detecta a “ambivalência do elemento aquático, símbolo de vida e de morte e da vida junto à morte, colada, amalgamada para sempre à morte”, sendo a água “o berço da vida e o esquite da morte”. Conforme a autora, Durand (2002 apud MINUZZI, 2014) explica que a canoa sempre esteve ligada à fertilidade, ao berço e ao embalo materno – assim como na associação de Kehinde (GONÇALVES, 2018) entre o movimento do navio no mar e o colo de sua mãe. Minuzzi (2014, p. 83) cita, então, trecho de *Mitologias*, de Roland Barthes (2013, p. 57): “o barco pode ser o símbolo da partida; mais profundamente, é o sinal da clausura. O gosto pelo navio é sempre a alegria do enclausuramento perfeito”. A autora conclui que, nessa metáfora, “morte e vida fecham, completam o eterno ciclo a bordo de uma canoa, em meio à água” (MINUZZI, 2014, p. 83).

Outro simbolismo apontado pela autora diz respeito à associação dos barcos à busca pelo desconhecido, por aventuras, pelo longínquo, pelo oculto e pelo misterioso, mesmo que represente riscos e perigos. Não há, segundo Bachelard (2002 apud MINUZZI, 2014), um propósito puramente prático que justifique embarcar em uma viagem pelo mar, devido ao grande risco, principalmente na época dos primórdios das grandes navegações. Nesse sentido, pode-se pensar que os perigos enfrentados ao mar retratados em *Um defeito de cor* mostram a grotesca imponência do tráfico de escravos no século XIX, pois, de alguma forma, aqueles que prestavam esse serviço aos colonizadores acreditavam que as vantagens seriam superiores aos perigos e às

condições sórdidas. Ao longo da jornada, além das ameaças imprevisíveis do oceano, vários africanos capturados morreram na embarcação devido a pestes e à fome (GONÇALVES, 2018).

Como um mergulho nas trevas, a experiência de descida ao submundo simbólico anula a noção do tempo e, muitas vezes, do espaço (MURDOCK, 1990). Na clausura do porão do navio, Kehinde não vê nada além do escuro. Sem distinção entre dia e noite, olha para “um céu sem estrelas” (GONÇALVES, 2018, p. 46), não tendo ideia de quantas pessoas podem estar amontoadas ao seu redor, se estão vivas ou mortas.

[...] por dentro já nos sentíamos um pouco mortos. [...] Era como se o espírito se separasse do corpo e ficasse livre e solto, tanto da carne quanto do porão do navio. [...] Acho que acontecia a mesma coisa com a minha avó, porque às vezes eu olhava para ela e a pegava sorrindo, abrindo a boca para dizer palavras apenas para dentro dela mesma, entregue à moleza que nos fazia estar no presente e no passado ao mesmo tempo, como se desta maneira pudéssemos evitar o futuro incerto, que ninguém sabia onde ou como seria (GONÇALVES, 2018, p. 51-52).

Bachelard (2002 apud MINUZZI, 2014) discorre sobre o Mar das Trevas, o *Mare Tenebrarum*, um "mar imaginário que arrebatou a Noite em seu seio" (BACHELARD, 2002, p. 106), onde os antigos navegadores localizaram sua fonte de maior medo, insegurança e ansiedade. Segundo o autor, esse mar tenebroso é um lugar tão apavorante que o homem não é capaz de imaginar. Dessa forma, "o real singular se apresenta como um além do imaginável – inversão curiosa que mereceria a meditação dos filósofos: ultrapasse o imaginável e terá uma realidade suficientemente forte para perturbar o coração e a mente" (BACHELARD, 2002, p. 106 apud MINUZZI, 2014, p. 86).

Não sei dizer o que senti, se tristeza, se felicidade por continuar viva ou se medo. Mas a pior de todas as sensações, mesmo não sabendo direito o que significava, era a de ser um navio perdido no mar, e não a de estar dentro de um. Não estava mais na minha terra, não tinha mais a minha família, estava indo para um lugar que não conhecia, sem saber se ainda era para presente ou, já que não tinha mais a Taiwo, para virar carneiro de branco (GONÇALVES, 2018, p. 61).

Para Bachelard: "a morte é uma viagem e a viagem é uma morte. 'Partir é morrer um pouco'" (BACHELARD, 2002, p. 77 apud MINUZZI, 2014, p. 111). Com isso, Minuzzi (2014, p. 111) afirma que os africanos tirados à força de

suas terras, obrigados a partir “em travessias de navio para a Europa e para outros continentes morrem um pouco, perdem pedaços e fragmentos da sua substância, da sua essência, apesar dos esforços no sentido de manter as tradições”.

Em *A poética do Espaço*, ao detalhar uma fenomenologia da casa, Bachelard (2008) analisa o efeito psicológico dos lugares físicos na vida íntima do sujeito. Na memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. “O espaço retém o tempo comprimido” (BACHELARD, 2008, p. 28). Em se tratando da casa, a verticalidade é assegurada pela polaridade entre porão e sótão. A parte superior, o telhado é relacionado à racionalidade enquanto o porão à irracionalidade. Ao porão atribuem-se utilidades, porém é o ser obscuro da casa, com potências subterrâneas. Para Jung (2016, p.337), “O porão é o subsolo da psique do sonhador” e Bachelard (2008, p. 37) é consonante com Jung: “Sonhamos com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas. [...] No porão há trevas dia e noite” (BACHELARD, 2008, p. 37). Nesse sentido, pode-se detectar que tanto o navio quanto o porão são os elementos condutores do movimento simbólico de descida ao submundo realizado por Kehinde. O mar é o caminho obscuro por onde a embarcação navega rumo ao desconhecido e o porão é o local da clausura e das trevas, tanto no mundo tangível quanto no campo do inconsciente.

À semelhança do mito de Inana, Kehinde e os outros cativos têm seus trajes removidos em uma etapa da viagem de navio, em uma das paradas para banho de mar e limpeza dos porões. O despir das vestes simboliza, como no mito sumério, o desprendimento da antiga identidade, que funcionava no antigo mundo, mas não no submundo, tampouco no mundo novo. Ainda relacionado ao desapego forçado da antiga identidade, vem a substituição do nome e a dissimulada conversão para o cristianismo. Kehinde mostra como, para muitos, essa última parte não tem sentido espiritual, por não vir de uma experiência íntima, e que eles aceitam e cumprem apenas para se proteger, mantendo o vínculo com seus deuses e imagens ancestrais.

A cena abaixo não diz respeito à própria Kehinde, mas a prepara para o que ela vivenciaria em seguida:

Foi então que ficamos sabendo o motivo da demora no embarque dos homens, pois os brancos tinham batizado todos eles com nomes que chamavam de nomes cristãos, nomes de brancos [...] Os guardas colocaram os homens em fila e, um por um, tiveram que dizer o nome

africano, o que podia ser revelado, é claro, e o lugar onde tinham nascido, que eram anotados em um livro onde também acrescentavam um nome de branco. Era esse nome que eles tinham que falar para o padre, que então jogava água sobre suas cabeças e pronunciava algumas palavras que ninguém entendia. Sabiam apenas que era com tal nome que teriam que se apresentar no estrangeiro (GONÇALVES, 2018, p. 49-50).

Alguém lembrou que o padre também tinha dito que, a partir daquele momento, eles deviam acreditar apenas na religião dos brancos, deixando em África toda a fé nos deuses de lá, porque era lá que eles deveriam ficar, visto que os deuses nunca embarcam para o estrangeiro. Quando alguém comentou isso, todos fizeram saudações aos seus orixás, eguns ou voduns, demonstrando que não tinham concordado. Um homem disse que tinha perguntado a um dos guardas onde era o estrangeiro e a resposta foi que estávamos sendo enviados para o Brasil (GONÇALVES, 2018, p. 50).

Ao desembarcar no Brasil, após ser comprada, ela é questionada sobre o seu nome, mas ela não fora batizada como os outros, na África nem na Ilha dos Frades, então escolhe o nome Luísa.

Para os brancos fiquei sendo Luísa, Luísa Gama, mas sempre me considerei Kehinde. O nome que a minha mãe e a minha avó me deram e que era reconhecido pelos voduns, por Nanã, por Xangô, por Oxum, pelos Ibêjis e principalmente pela Taiwo. Mesmo quando adotei o nome de Luísa por ser conveniente, era como Kehinde que eu me apresentava ao sagrado e ao secreto (GONÇALVES, 2018, p. 73).

No romance *Ponciá Vicêncio*, a travessia espacial que a protagonista executa não coincide com a sua jornada interior. A saída da roça rumo à cidade representa os riscos físicos, o medo do desconhecido e a busca por uma vida melhor. Porém, é na descida à sua introspecção onde encontra, em seu submundo particular, o verdadeiro “mundo sem retorno”.

Há o nítido contraste entre a menina feliz que vivia na roça e a mulher na cidade, desenraizada de sua terra e de si mesma. Na infância, há uma relação simbiótica entre a natureza e a menina que “gostava de ser ela própria. Gostava de tudo. Gostava. Gostava da roça, do rio que corria entre as pedras, gostava dos pés de pequi, dos pés de coco-catarro, das canas e do milharal” (EVARISTO, 2017, p. 13). O processo de amadurecimento desloca as ilusões e provoca o desencantamento de Ponciá em relação ao mundo e à vida.

Tanto no âmbito fisiológico quanto no psicológico, o começo da adolescência é marcado por experiências iniciatórias ou ritos de passagem

responsáveis por romper com os padrões antigos e preparar o indivíduo para a vida adulta. Pode-se emprestar como exemplo da literatura de língua inglesa a obra de Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*, de 1865, como símbolo dos conflitos ocorridos na mente de um indivíduo durante a transição entre a infância e a juventude, tendo como ponte a conturbada adolescência em busca de autoconhecimento. Lough (1983) avalia que a entrada de Alice em uma nova fase de desenvolvimento é representada pela queda na toca do coelho, rumo a um longo caminho de passagem. Essa entrada abrupta na passagem corresponde à entrada repentina de uma criança na adolescência pelo marco da puberdade. A transição inesperada de Alice do seu mundo cotidiano, de dias quentes de verão e correntes de margaridas para o submundo estranho com criaturas peculiares e experiências frustrantes força uma adaptação, assim como a criança crescendo para a adolescência deve se adaptar a novas realidades de mudanças biológicas, situações sociais e psicológicas. A queda pelo túnel, entretanto, é apenas o começo de uma série de experiências iniciatórias às quais Alice será submetida (LOUGH, 1983).

A característica fundamental do desenvolvimento adolescente é a formação da identidade. A adolescência é um período de questões sobre quem o indivíduo é e qual seu lugar no mundo. O encontro de Alice com a Lagarta representa o fenômeno rotulado como “crise de identidade” (ERIKSON, 1968, p. 15-19 apud LOUGH, 1983, p. 306). Ao perguntar “Quem é você?”, a Lagarta força Alice a refletir sobre sua identidade. Alice responde: “Eu... eu mal sei, Sir, neste exato momento... pelo menos sei quem eu *era* quando me levantei esta manhã, mas acho que já passei por várias mudanças desde então” (CARROLL, 2010, p. 55, grifo do autor)¹⁶. Alice passara por frequentes mudanças em seu tamanho que a deixaram confusa. Durante a adolescência, o desenvolvimento ocorre tão rapidamente que é difícil manter o senso de continuidade pessoal requerido por uma identidade estável. Muitos adolescentes dariam a mesma resposta de Alice à pergunta da Lagarta (LOUGH, 1983).

Representando o universo infantil de sonhos e imaginação, a narrativa de *Alice no País das Maravilhas* constrói-se no plano onírico da personagem. Ponciá Vicêncio também fora uma menina sonhadora, mas deixa

¹⁶ Lough (1983) cita uma edição originalmente em língua inglesa da obra de Lewis Carroll, de 1960. A opção foi buscar uma versão traduzida para o português para a citação.

os sonhos e ilusões na infância. Em seu amadurecimento, não são as mudanças físicas e emocionais que a perturbam, mas a persistência de um nome com o qual não consegue se identificar. O sobrenome Vicêncio, alheio à história da família, permanece como um vestígio da escravidão, uma herança indesejada. O nome Ponciá não lhe traz o senso de pertencimento.

O tempo passava, a menina crescia e não se acostumava com o próprio nome. Continuava achando o nome vazio, distante. Quando aprendeu a ler e a escrever, foi pior ainda, ao descobrir o acento agudo de Ponciá. Às vezes num exercício de autoflagelo ficava a copiar o nome e a repeti-lo, na tentativa de se achar, de encontrar o seu eco. Era tão doloroso quando grafava o acento. Era como se estivesse lançando sobre si mesma uma lâmina afiada a torturar-lhe o corpo (EVARISTO, 2017, p. 26).

À imagem de Narciso, que definha contemplando seu reflexo nas águas do rio, Ponciá olha-se, não para se admirar, mas para reconhecer-se em si mesma e em seu nome, o que resulta apenas em vazio.

Em tempos outros, havia sonhado tanto! Quando mais nova, sonhara até um outro nome para si. Não gostava daquele que lhe deram. Menina, tinha o hábito de ir para a beira do rio e lá, se mirando nas águas, gritava o seu próprio nome. Ponciá Vicêncio! Ponciá Vicêncio! Sentia-se como se estivesse chamando outra pessoa. Não ouvia o seu nome responder dentro de si. Inventava outros. Pandá, Malenga, Quietí; nenhum lhe pertencia também. Ela, inominada, tremendo de medo, temia a brincadeira, mas insistia. A cabeça rodava no vazio, ela vazia se sentia sem nome. Sentia-se ninguém. Tinha então vontade de choros e risos (EVARISTO, 2017, p. 18).

Em análise crítica de *Ponciá Vicêncio*, Silva (2007) afirma a diferença entre a obra de Evaristo (2017) e as narrativas da literatura universal que apontam para uma construção do eu em exaltação, um eu heroico. A autora cita o poema de William Wordsworth:

Eu sinto o coração bater mais forte
quando o arco-íris posso ver.
Assim foi quando a vida começou,
Assim é agora quando adulto sou,
E assim será quando eu envelhecer.
Senão, melhor a morte!
O menino é pai do homem
E eu hei de atar meus dias, cada qual,
com elos da piedade natural (WORDSWORTH, 1988, p. 43 apud SILVA,
2007).

O poema revela um eu enunciador que, ao envelhecer, vê a vida positivamente e lida com o amadurecimento como um processo de aprimoramento, pois as experiências solidificam sua existência, conforme Silva (2007). Essa perspectiva de Wordsworth aproxima-se da composição do gênero do romance de formação, cujo principal objetivo do herói é o amadurecimento.

O conceito tem como base a obra de Johann Wolfgang von Goethe, que narra nos oito livros que compõem *Os anos de aprendizado Wilhem Meister* (1796) o percurso de vida do protagonista. O aprendizado do herói tem lugar entre os anos de 1770 e 1780, no interior da Alemanha e tornou-se o protótipo e paradigma para o *Bildungsroman*, “romance de formação” em alemão. Nesse sentido, tem-se como o conceito ideal do termo formação como não apenas adquirir conhecimentos, mas redimensioná-los e aprimorar o processo de contínuas transformações (MAZZARI, 2018).

Ponciá segue no percurso inverso: na medida em que o tempo passa, desloca-se cada vez mais das experiências tangíveis, compenetrando em uma “profunda ausência, profundo apartar-se de si mesma” (EVARISTO, 2017, p. 43), com rumo ao vazio.

Nas primeiras vezes que Ponciá Vicêncio sentiu o vazio na cabeça, quando voltou a si, ficou atordoada. O que tinha acontecido? Quanto tempo tinha ficado naquele estado? Tentou relembrar os fatos e não sabia como tudo se dera. Sabia, apenas, que de uma hora para outra, era como se um buraco abrisse em si própria, formando uma grande fenda, dentro e fora dela, um vácuo, com o qual ela se confundia. Mas continuava, entretanto, consciente de tudo ao redor. Via a vida e os outros se fazendo, assistia aos movimentos alheios se dando, mas se perdia, não conseguia saber de si. No princípio, quando o vazio ameaçava encher a sua pessoa, ela ficava possuída pelo medo. Agora gostava da ausência, na qual ela se abrigava, desconhecendo-se, tornando-se alheia de seu próprio eu (EVARISTO, 2017, p. 40).

Apesar de *Ponciá Vicêncio* seguir rumo contrário ao romance de formação, no sentido de apresentar uma construção positiva no amadurecimento e absorção de conhecimentos, Arruda (2007) analisa a obra como um “*Bildungsroman* feminino e negro”. A autora toma como base, além do próprio conceito de romance de formação, a teorização de Bakhtin (2003), em *Estética da criação verbal*, a respeito do gênero. Arruda explica que Bakhtin caracteriza o gênero romance de formação através do personagem e elenca cinco tipos possíveis:

o primeiro, ligado à tradição idílica do século XVIII, que utiliza ciclos para construir a temporalidade; o segundo, que conduz sempre o protagonista à desilusão diante do mundo, sendo caracterizado pela representação do mundo e da vida como experiência, como escola; o terceiro é o do tipo biográfico, nele já não existe elemento cíclico, cria-se o destino do homem; o quarto seria o romance de formação didático-pedagógico, que é baseado numa idéia pedagógica; e por último o realista, sendo este o mais importante: "aquele em que a evolução do homem é indissolúvel da evolução histórica" (BAKTHIN, 2003, p. 221). Nesse tipo, o homem, o herói, são formados ao mesmo tempo que o mundo (ARRUDA, 2007, p. 22).

Para Arruda (2007), *Ponciá Vicêncio* se aproximaria do quinto tipo, realista. A autora aponta que no romance de formação há pouco espaço para a mulher. Com base no estudo de Cristina Ferreira Pinto (1990), que aborda o *Bildungsroman* feminino citando exemplos brasileiros, Arruda (2007) revela que nesses romances as protagonistas teriam a sua formação interrompida pelas "obrigações femininas" e não concluem sua trajetória nem atingem a formação completa. Para a autora, o ciclo da personagem de Evaristo (2017) é bem diferente do herói masculino de Goethe: "em sua diáspora, que repete aquela de seus ancestrais no navio negreiro, Ponciá vai do campo para a cidade à procura de uma vida melhor, entretanto, seus sonhos não se realizam e sua formação passa por momentos muito diferentes dos heróis europeus dos *Bildungsroman*" (ARRUDA, 2007).

O primeiro rompimento que Ponciá tem com o mundo dos sonhos é a destruição do milharal onde gostava de brincar, imaginava que cada pé de milho era uma boneca e tinha a visão de uma "mulher alta e transparente".

Um dia, nessa brincadeira, ela viu uma mulher alta, muito alta que chegava até ao céu. Primeiro ela viu os pés da mulher, depois as pernas, que eram longas e finas, depois o corpo, que era transparente e vazio. Sorriu para a mulher que lhe correspondeu o sorriso. Quando contou sobre a mulher alta e transparente, a mãe não lhe deu atenção, mas Ponciá notou que ela se assustou um pouco. Daí a uns dias, quando o pai chegou, ela escutou a mãe pedindo-lhe que cortasse o milharal. O pai argumentou que não era tempo de colheita ainda. A mãe insistiu. E, quando Ponciá Vicêncio acordou no outro dia, o milharal estava derrubado. As bonecas mortas pelo chão. Ela ainda olhou para os lados com a esperança de ver a mulher alta e transparente. Não viu. Tudo era um só vazio. Ponciá chorou. Nunca mais ela viu a mulher alta, transparente e vazia, que um dia sorrira para ela entre as espigas de milho (EVARISTO, 2017).

A imagem da mulher alta e transparente volta à sua memória na primeira noite em que chega na cidade e dorme na rua. A mulher vazia agora era a própria Ponciá. Imersa em seu submundo particular, Ponciá desloca-se do

tempo linear: esquece-se de algo que ainda não viveu. “Relembrava a vida passada, pensava no presente, mas não sonhava e nem inventava nada para o futuro. O amanhã de Ponciá era feito de esquecimento” (EVARISTO, 2017, p. 18). O vazio torna-se constante, cada vez mais presente.

No caso de Ponciá, não há uma figura que determine literalmente um guardião dos portais. Sua travessia entre as fronteiras do povoado e da cidade ocorre sem algo ou alguém protegendo a passagem. Mas, pode-se identificar a presença constante da imagem de barro do Vô Vicêncio como elo entre o plano consciente e subconsciente, entre o presente e a memória. Ainda na infância, ela molda essa imagem idêntica ao avô mesmo não tendo convivido com ele. Na partida para a cidade, ela esquecer o “homem-barro” em casa é como se parte dela também tivesse ficado, e o desfecho de sua jornada acontece na presença da imagem, como se fosse um vigia dos acontecimentos. A voz narradora informa de que o avô teria deixado uma herança para Ponciá. O desenrolar do enredo revela que não é uma herança material, mas ancestral e cultural.

A menina ouvira dizer algumas vezes que Vô Vicêncio havia deixado uma herança para ela. Não sabia o que era herança, tinha vontade de perguntar e não sabia como. Sempre que falavam dele (falavam muito pouco, muito pouco) a conversa era baixa, quase cochichada, e quando ela se aproximava, calavam. Diziam que ela parecia muito com ele em tudo, até no modo de olhar. Diziam que ela, assim como ele, gostava de olhar o vazio. Ponciá Vicêncio não respondia, mas sabia para onde estava olhando. Ela via tudo, via o próprio vazio (EVARISTO, 2017, p. 27).

Ao desprender-se de suas raízes, ela sente-se cada vez mais afastada da realidade tangível e deixa-se entregar à apatia. A narrativa não detalha tampouco associa essa condição a alguma doença física ou mental, a não ser em breves menções pela perspectiva do marido que não é capaz de compreender tal evasão.

Os dias passavam, estava cansada, fraca para viver, mas coragem para morrer também não tinha ainda. O homem gostava de dizer que ela era pancada da ideia. Seria? Serial! Às vezes, se sentia, mesmo, como se a sua cabeça fosse um grande vazio, repleto de nada e de nada [...] O que acontecera com os sonhos tão certos de uma vida melhor? Não eram somente sonhos, eram certezas! Certezas que haviam sido esvaziadas no momento em que perdera o contato com os seus. E agora feito morta-viva, vivia (EVARISTO, 2017, p. 30). Ela ficou durante uns momentos longe, vazia, com o olhar parado, sussurrando coisas incompreensíveis. Ele quis tocar nela, perguntar,

sacudir, mas teve medo, muito medo de abeirar-se de um vazão, que era só dela (EVARISTO, 2017, p. 57).

A condição de morta-viva corresponde ao mais profundo e tenebroso que pode ocorrer no submundo: o contato com a morte. Sua vida não é interrompida, mas Ponciá permanece passiva diante da própria vida, tornando quase irrelevante a diferença entre vida e morte. Apenas o reencontro com a mãe e o irmão, Luandi, que a levam de volta ao povoado e para o contato com o rio, seria capaz de ajudá-la a concluir sua jornada. Ponciá “andava, chorava e ria dizendo que queria voltar ao rio” (EVARISTO, 2017, p. 106) e sua mãe também sabia que “era hora de encontrar a filha e levá-la novamente ao rio” (EVARISTO, 2017, p. 107). Pode-se considerar a mãe de Ponciá, Maria Vicêncio, como a primeira guardiã do portal, pois ela questionara a saída repentina da filha para a cidade. Além disso, guardou o segredo de que Ponciá chorou por três dias ainda no ventre materno e isso significava que a filha não lhe pertencia, “que a menina estava apenas emprestada no seu ventre” (EVARISTO, 2017, p. 108). No retorno de Ponciá, é ela quem conduz a filha até as águas do rio. “O tempo indo e vindo. E neste ir e vir Ponciá voltava para ela. Para ela, não! A menina nunca tinha sido dela. Voltava para o rio, para as águas-mãe” (EVARISTO, 2017, p. 107).

Conforme contemplado pela análise de Minuzzi (2014, p. 82) sobre a ambivalência do elemento aquático, a analogia de Evaristo (2017) evoca a água como ambiente que acolhe e gera a vida, como “berço da vida”. Por outro lado, a água é “esquife da morte” e o desfecho da jornada de Ponciá conduz a uma das interpretações possíveis: pode tratar da morte física ou psíquica. A narradora diz apenas que ela é “guardada” nas águas do rio (EVARISTO, 2017, p. 111).

3.2 ESCRITA DIASPÓRICA COMO SAÍDA DA OBSCURIDADE

Em entrevista ao “International Author’s Stage” (2014), citada por Serena Guarracino (2014, p.2) Adichie respondeu sobre a protagonista ser *blogger*: “eu queria que este romance fosse também um comentário social, mas eu queria dizê-lo de formas que fossem diferentes do que se deve dizer em ficção

literária¹⁷”. Guarracino (2014), em análise sobre *Americanah*, comenta que a escrita em *blog*, também chamada de *blogging*, figura proeminentemente no romance tanto como um espaço de escrita criativa quanto de um espaço no qual as realidades sociais de raça pudessem ser discutidas sem as armadilhas de personagem e ação. Para a autora, a separação entre *blogging* e ficção não é tão nítida quanto Adichie defende, mas, conforme a narrativa progride, seu comentário social move-se para frente e para trás, do *blog* para o romance e vice-versa, contaminando a ficção com o impulso para elaboração expressa pelo *blogging*, mas também infiltrando nos textos do *blog* os entrelaçamentos emocionais da escrita criativa.

Guarracino (2014) descreve que a estrutura peculiar de *Americanah* oferece um bom estudo de caso para algumas reflexões sobre o papel da tecnologia na escrita, especialmente na ressonância global da escrita pós-colonial. O escritor pós-colonial, explica a autora, emergiu como uma persona conspícua na mídia contemporânea e no discurso literário, e Adichie detém um tipo de status de celebridade, uma vez que seus vídeos têm números impressionantes de visualizações, tornando-a uma figura pública “viral” – termo utilizado para definir quando algo ou alguém ganha visibilidade rapidamente nas mídias sociais – tanto dentro quanto fora dos limites tradicionais do discurso pós-colonial acadêmico.

A autora continua dizendo que usuários e leitores não são mais meros consumidores passivos de informações, mas também produtores. A indústria cultural torna-se, então, um campo de interação moldado por multinacionais de produção cultural, bem como Castells (2009 apud GUARRACINO, 2014) chama de “audiência criativa”, que ativamente comenta sua experiência com o fluxo de informações que recebe

Os *blogs*, conforme Guarracino (2014), pertencem a essa paisagem interativa na qual poder – tanto cultural quanto de outras formas – é elaborado em plataformas compartilhadas. Mesmo quando as plataformas são gerenciadas por multinacionais, os *blogs* ainda precisam de engajamento individual e coletivo para serem efetivos. “Tudo e todos encontram uma forma de

¹⁷ “Texto original: I wanted this novel to also be social commentary, but I wanted to say it in ways that are different from what one is supposed to say in literary fiction” (ADICHIE, 2014 apud GUARRACINO, 2014, p. 2).

existência nesse texto entrelaçado, multimodal e interativo¹⁸ (CASTELLS, 2009, p. 136, apud GUARRACINO, 2014, tradução minha).

Guarracino (2014) propõe a reflexão sobre como uma atividade tradicionalmente solitária como a leitura encontra seu próprio modo de existir na era da comunicação. Um romance pode ser considerado um produto que adquire significado conforme encontra seu caminho para cada vez mais leitores: isso acontece por meio da rede de relações de poderes incluindo editoras, prêmios e a persona pública do escritor, mas também através de plataformas como resenhas na Amazon, blogs individuais e redes digitais de leituras alimentadas com conteúdos criados pelos usuários, como a Goodreads. A autora avalia que escritores nigerianos contemporâneos são parte e parcela dessa paisagem comercial, conforme eles pairam entre o papel de contadores de história da vida local, embora cosmopolita, e de informantes nativos, revelando a “África” para compreensão e consumo ocidental (GUARRACINO, 2014).

O termo “informante nativo” a autora recupera da etnografia e cita Spivak, que define “uma figura que [...] pode apenas prover dados a serem interpretados pelo conhecimento do assunto para leitura¹⁹” (SPIVAK, 1999, p. 49 apud GUARRACINO, 2014, p. 6, tradução minha). Spivak apropriou-se do termo para definir o acesso limitado do estudo pós-colonial e pode ser reconhecido no risco tomado por Adichie e por outros escritores pós-coloniais para tornarem-se intérpretes de sua própria terra natal para uma audiência predominantemente ocidental e anglófona (GUARRACINO, 2014). A apropriação da figura do informante nativo também é endossada com a força e a agência de reparar e reescrever as representações dos países pós-coloniais, no sentido de desafiar e ressignificar as representações da Nigéria e da África articuladas pela grande mídia (GUARRACINO, 2014).

Na célebre e muito citada palestra ao TED, intitulada “O Perigo de uma História Única²⁰” (2009) Adichie confronta o problema comentando, em

¹⁸ Everybody and everything finds a way of existence in this intertwined, multimodal, interactive communication text (CASTELLS, 2009, p. 136, apud Guarracino, 2014).

¹⁹ “a figure who... can only provide data, to be interpreted by the knowing subject for reading” (SPIVAK, 1999, p. 49 apud GUARRACINO, 2014, p. 6).

²⁰ “The Danger of a Single Story” foi lançada pelo TEDGlobal em 2009, com legenda e transcrição disponíveis em mais de 50 idiomas e marca mais de 27 milhões de visualizações, em 2021. Disponível em: <<https://bit.ly/3hCpiST>>. Neste trabalho é citada a transcrição elaborada pela Companhia das Letras, tradução de Júlia Romeu (2019).

clássica retórica pós-colonial, sobre o poder das histórias de influenciar a relação das pessoas com a realidade. “As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada” (ADICHIE, 2019, p. 32).

Na obra *Mulheres e Ficção*, Virgínia Woolf (2019, p. 9) discute o tema a partir do título que contém a ambiguidade intencional: “em alusão às mulheres e à ficção que elas escrevem, ou às mulheres e à ficção que é escrita sobre elas”. Segundo a escritora, é necessário manter o máximo de flexibilidade ao considerar as mulheres como escritoras, “já que esse trabalho foi tão influenciado por condições que nada tinham a ver com arte”. Ao analisar a vida e a condição de grandes escritoras do século XIX – Jane Austen, Emily Brontë, Charlotte Brontë e George Eliot –, Woolf afirma que, naquela época, uma mulher vivia quase exclusivamente em sua casa e suas emoções, e o fato de serem excluídas, em razão de seu sexo, de certos tipos de experiência, marcou profundamente sua escrita. Além disso, outra característica que pode ser vinculada ao sexo de quem escreve, pelo menos no século XIX, é a “presença de uma mulher – de alguém que se ressentia do tratamento imposto a seu gênero e defende seus direitos” (WOOLF, 2019, p. 13).

Por ser contemporânea à era psicanalítica, Woolf tem a sensibilidade para compreender a relação entre a vida da escritora e sua obra, pois, nessa época, começaram a estudar o “imenso efeito do ambiente e da sugestão sobre a mente” (WOOLF, 2019, p. 11). Considerando o contexto do início do século XX, com a escassa produção escrita feminina, Woolf chama a atenção para uma dificuldade técnica que uma mulher tem de enfrentar: “a própria forma da frase não é compatível com ela. É uma frase feita por homens; muito pesada, muito descosida, muito pomposa para uma mulher usar” (WOOLF, 2019, p. 14). Nesse sentido, a autora aponta para a dificuldade da escritora se desvencilhar da linguagem literária masculina por ter tido contato quase exclusivamente com ela ao longo de sua formação como leitora. O esforço da mulher está em alterar e adaptar a frase corrente até atingir a forma natural de seu pensamento, “sem esmagá-lo nem distorcê-lo” (WOOLF, 2019, p. 15).

Porém, Woolf (2019) afirma que este é apenas o meio para um fim.

Um romance, pensando bem, é uma exposição de mil diferentes objetos – humanos, divinos, naturais; é uma tentativa de relacioná-los uns aos outros. Em todos os romances de mérito, esses elementos diferentes são mantidos no lugar pela força da visão do autor (WOOLF, 2019, p. 15).

Nesse sentido, o que Adichie (2019) afirma sobre o Ocidente ser detentor e divulgador de uma história única, com cenários e personagens que fazem parte apenas daquele contexto, expande-se à literatura de autoria feminina que, durante muito tempo, não teve tanta visibilidade quanto as obras criadas por homens, sobretudo europeus e americanos, o que acabou servindo como referência única para os escritores das gerações seguintes.

Woolf (2009, p. 15) explica que os romances seguem a ordem imposta pelas convenções, cujos árbitros são os homens, “pois foram eles que estabeleceram uma ordem de valores na vida, e já que é na vida que em grande parte a ficção se baseia, também aqui, na ficção, em extensa medida, esses valores prevalecem”.

Assim como foi o contato com autores africanos, mesmo tendo difícil acesso, que mudou a percepção da literatura de Adichie, a mulher romancista precisa encontrar suas próprias fontes para permanecer fiel a si mesma e não reproduzir mecanicamente os padrões impostos pelos valores masculinos. Pois, “quando se põe a escrever um romance, uma mulher constata que está querendo incessantemente alterar os valores estabelecidos – querendo tornar sério o que parece insignificante a um homem, e banal o que para ele é importante” (WOOLF, 2019, p. 15).

Woolf (2019) avalia que no século XX, com as mulheres respeitando suas próprias noções sobre valores, os romances começam a apresentar mudanças. No começo do século XIX, as mulheres escreviam romances autobiográficos, pois usavam a escrita como forma de expor o próprio sofrimento. Como esse desejo passa a ser menos premente, “as mulheres começam a explorar seu próprio sexo, a escrever sobre mulheres como jamais tinham escrito antes; pois claro está que mulheres na literatura, até bem recentemente, eram uma criação dos homens” (WOOLF, 2019, p. 16). O enfoque da atenção sair do centro pessoal para o impessoal torna os romances escritos por mulheres “naturalmente mais críticos da sociedade e menos analíticos das vidas individuais” (WOOLF, 2019, p. 17).

Assim como as mulheres deixam de ser “uma criação dos homens”, ou seja, objetos de sua literatura, no contexto da literatura contemporânea “o negro passa de objeto a sujeito dessa literatura e cria sua própria história; [...] quando o negro deixa de ser tema para autores brancos e passa a criar sua própria escritura” (LOBO, 1993, p. 222 apud ARRUDA, 2007, p. 14).

Parafraseando o que Spivak (2014) fala sobre a condição da mulher negra ser duplamente subalternizada, na literatura, por muito tempo, ela foi duplamente objetificada. Spivak (2014, p. 85) afirma que “o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” e tal obscuridade é espelhada no movimento de descida ao submundo que as heroínas Ifemelu, Kehinde e Ponciá realizam. A vivência delas no mundo inferior – seja físico ou psicológico – representa a condição delas e das mulheres negras que vivem à sombra e que tem pouco ou nenhum controle sobre suas vidas. Foram jogadas em navios para serem vendidas como escravizadas, envolvem-se em trabalhos subumanos e relacionamentos abusivos por não se sentirem, ou não serem, de fato, protagonistas de suas vidas

É por meio da escrita de mulheres africanas e afrodescendentes espalhadas pelo mundo que essas mulheres ganham voz.

Algumas vezes, já comentei que, se eu fosse escrever uma cena de um romance em que uma mulher escravizada queimasse, ao passar o vestido de baile da senhora, às vésperas de uma grande festa na casa-grande, o meu foco na construção das duas personagens se concentraria na personagem da mulher escravizada (EVARISTO, 2020, p. 27).

O termo “Escrevivência”, cunhado por Conceição Evaristo em sua dissertação de mestrado em 1995, foi mencionado no Seminário Internacional Mulher e Literatura de 2005 para tratar da “a escrita que nasce do cotidiano, das lembranças, da experiência de vida da própria autora e do seu povo” (SANTANA, 2017b).

[A escrevivência] seria escrever a escrita dessa vivência de mulher negra na sociedade brasileira. Eu acho muito difícil a subjetividade de qualquer escritor ou escritora não contaminar a sua escrita. De certa forma, todos fazem uma escrevivência, a partir da escolha temática, do vocabulário que se usa, do enredo a partir de suas vivências e opções. A minha escrevivência e a escrevivência de autoria de mulheres negras se dá contaminada pela nossa condição de mulher negra na sociedade brasileira (EVARISTO, 2020).

Em 2018, o Itaú Social lançou o Seminário “A Escrivivência de Conceição Evaristo” com o propósito de ampliar o debate sobre o conceito criado por Conceição Evaristo. A partir do livro *Escrivivência: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*²¹ (2020), em 2020, o Itaú Social relança o evento na modalidade online, reunindo “especialistas, autoras e autores dos artigos que compõem a publicação para debater sobre a importância da Escrivivência para a cultura nacional nas dimensões da história, artes, educação e comunicação” (ITAÚ SOCIAL, 2020).

Evaristo (2020) caracteriza a escrevivência como fenômeno diaspórico e universal. Nos termos da autora:

Escrivivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos” (EVARISTO, 2020, p. 30)

Nesse trecho, Evaristo (2020) deixa patente que a origem do termo está essencialmente ligada a uma resistência e à condição das mulheres negras, escravizadas e suas sucessoras. Porém, a relação com a experiência específica da afro-brasilidade, não exclui outras composições literárias e “abarca um sentido de universalidade humana” (EVARISTO, 2020, p. 31). Conectar os termos “escrita e vivência, escrita e existência, é amalgamar vida e arte, Escrivivência (EVARISTO, 2020, p. 31). Aqui, a autora cita sua obra *Ponciá Vicêncio*, destacando a relação entre a personagem, a arte que ela modelava com o barro e como esse manejo com as mãos estava diretamente relacionado à sua vida:

²¹ O evento foi transmitido ao vivo pelo YouTube, em novembro de 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/bzwGCFEkef4>>. O livro ficou disponível para download até o dia 30 de novembro de 2020.

[...] Andava em círculos, ora com uma das mãos fechada e com o braço para trás, como se fosse um cotoco, ora com as duas palmas abertas, executando calmos e ritmados movimentos, como se estivesse moldando alguma matéria viva. Todo cuidado Ponciá Vicêncio punha nesse imaginário ato de fazer. Com o zelo da arte atentava para as porções das sobras, a massa excedente, assim como buscava, ainda, significar as mutilações e as ausências, que também conformam um corpo. Suas mãos seguiam reinventando sempre e sempre. E, quando quase interrompia o manuseio da arte, era como se perseguisse o manuseio da vida, buscando fundir tudo num ato só, igualando as faces da moeda. Seus passos em roda se faziam ligeiramente mais rápidos então, sem, contudo, se descuidar das mãos. Andava como se quisesse emendar um tempo ao outro, seguia agarrando tudo, o passado-presente-e-o-que-há-de vir (EVARISTO, 2017, p. 110-111 apud EVARISTO, 2020, p. 31).

A arte de Ponciá não é a escrita, mas o artesanato, a manipulação do barro a qual, ao longo da narrativa, mostra-se como essencial para dar sentido a sua existência. Conforme se afasta do barro de sua terra natal, ela se afasta também de si mesma e de sua essência. Evaristo (2020, p. 34) cita Clarice Lispector afirmando que “escrever é dominar o mundo” e tal domínio é ressaltado em Ponciá, quando a escrita é tratada como algo útil. Desde cedo Ponciá fica interessada em ser alfabetizada, como um saber necessário para a vida na cidade. “Quem sabe a menina um dia sairia da roça e iria para a cidade. Então, carecia de aprender a ler. Na roça, não! Outro saber se fazia necessário. O importante na roça era conhecer as fases da lua, o tempo de plantio e de colheita, o tempo das águas e das secas” (EVARISTO, 2017, p. 26).

Evaristo (2020) dilui o contraste entre os saberes letrados e os saberes culturais e ancestrais aproximando-os, uma vez que estes enriquecem aqueles. “De Clarice me seduz a afirmativa de que ‘a aprendizagem da escrita está no mundo’. Concordo, mas substituo por ‘a aprendizagem da escrita está na vida’. Pois, foi da e na dinâmica da vida que observei os primeiros traços escritos, a primeira grafia, cuja página foi o chão” (EVARISTO, 2020, p. 34). A autora enfatiza a escrita como forma das mulheres romperem com a passividade, por perceberem “que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo” (EVARISTO, 2020, p. 35).

A autora busca teorizar sobre o lugar da Escrivivência em meio aos conceitos de autoficção, da escrita de si, de narrativas do eu ou até de ego-história, “quando um historiador resolve, por meio do aparato da ciência que ele

conhece, narrar sua vida como sujeito histórico” (EVARISTO, 2020, p. 38). Como o próprio título da publicação mostra, “*Escrevivência: escrita de nós*”, o conceito diferencia-se por, mesmo trazendo experiências pessoais, carregar consigo sinais da coletividade onde o autor está inserido ou que deseja representar. Pode-se pensar, portanto, na *Escrevivência* como o meio do caminho entre a escrita de si e um comentário da sociedade; uma escrita contaminada pela experiência pessoal, infiltrada de entrelaçamentos emocionais subjetivos, trazendo reflexões sobre uma coletividade.

O papel da escrita em *Um defeito de cor* (2018) é registrar em forma de carta o relato das memórias de Kehinde. Assim como Ponciá, ela tem vontade de aprender a ler e a escrever logo na infância, quando acompanha as aulas particulares da sinhazinha. Empenha-se em praticar sozinha e tem interesse pelos livros que Fatumbi, o professor da sinhazinha, pode emprestar. Mais tarde, ficará claro que “a aquisição da escrita configura uma das mais importantes ferramentas para que a protagonista reivindique humanidade e recrie uma experiência enquanto mulher negra africana da diáspora” (MARINGOLO, 2020, p. 411).

É por meio da escrita que ela narra a carta endereçada ao filho desaparecido e que consegue reestabelecer, ao menos simbolicamente, os laços de afeto com ele.

Depois que a Geninha leu as cartas que davam notícia do seu paradeiro, e depois que nos recuperamos do susto, da alegria, da tristeza e da incredulidade, nem sei, pois era tudo junto, ela achou mais uma carta. Também estava fechada, remetida por alguém chamado Esteban e datada de três meses antes da primeira carta do advogado de São Paulo. Sabe quem é Esteban? Lembra-se dele? O filho do Buremo e da Rosário, aquele que tinha aprendido comigo as primeiras letras. Já pensei demais nisso, e não tenho a mínima ideia de como esta carta chegou até Uidá. [...] Quanto a mim, já me sinto feliz por ter conseguido chegar até onde queria. E talvez, num último gesto de misericórdia, qualquer um desses deuses dos homens me permita subir ao convés para respirar os ares do Brasil e te abençoar pela última vez (GONÇALVES, 2014, p. 946-947 apud MARINGOLO, 2020, p. 407).

Para Kehinde a escrita também se torna uma forma de dominar o mundo. “Ao conseguir transformar suas experiências de vida em palavras, em relato e posteriormente, manuscritos, Kehinde subverte uma lógica amplamente difundida que afirmava a incapacidade dos povos africanos de adquirir a escrita e de escrever e produzir literatura, arte” (MARINGOLO, 2020, p. 411-412).

Maringolo (2020) afirma que, a partir de uma tradição historiográfica marcada pela ausência, por silêncios e silenciamentos sobre a experiência de mulheres negras escravizadas, o romance *Um defeito de cor* funciona como um lugar de memória que complementa os discursos existentes sobre o período colonial escravocrata.

Um defeito de cor (como metaficção historiográfica) enfatiza a seletividade e não neutralidade ou objetividade de qualquer e toda constituição e consolidação dos discursos historiográficos. Também problematiza o perigo de se acreditar em uma história única, como bem aponta Chimamanda Ngozi Adichie em famoso discurso proferido em 2009 (MARINGOLO, 2020, p. 413).

Ponciá Vicêncio enfatiza o silêncio e o silenciamento por meio da narradora em terceira pessoa, onisciente, que não dá voz aos personagens. Ponciá não tem falas que interfiram ou interrompam a narrativa; seus pensamentos, desejos e medos são traduzidos pela voz narradora. Além disso, a narração conta que Ponciá vai se silenciando em seu mundo, até entregar-se completamente à mudez. Ela volta a se expressar momentos antes de retornar ao povoado, mostrando apenas sua vontade de retornar ao rio.

Para Ponciá Vicêncio suas identidades pessoal e racial são rasuradas pelo legado da escravidão, a começar pelo sobrenome Vicêncio, marca permanente da opressão exercida pelo dono dos seus bisavós. Evaristo (2017) retrata, na genealogia de Ponciá, a história de muitos escravizados que, mesmo após a assinatura da abolição da escravatura, tiveram de permanecer trabalhando para seus senhores por não terem para onde ir e não conseguirem se sustentar sozinhos. Assim, o ciclo vicioso de opressão continuou a ser perpetuado por mais duas gerações até chegar a Ponciá, que seria a primeira a quebrar as correntes.

Murdock (1990) aborda a criatividade como aspecto positivo do feminino. Segundo a autora, uma mulher que realizou a descida experimentou o aspecto devorador e destruidor do feminino, o qual está em serviço da morte e da renovação de si mesma. Depois da secura e aridez vivenciadas durante sua separação da vida “acima”, ela clama pelo aspecto hidratado, verde, suculento do feminino criativo. Uma mulher que se sentiu separada de sua natureza feminina pode, lentamente, começar a reivindicar que ela é na medida em que ela sente a criatividade começar a fluir. Ponciá herda de sua mãe o dom de lidar com o barro. Elas produzem artefatos tão peculiares que Luandi é capaz de

localizar a irmã e a mãe ao ver as peças expostas em uma mostra. Para Ponciá, o contato com o barro estabelece uma conexão consigo mesma, com suas raízes e a retira da escuridão e do vazio.

Gonçalves (2018) e Evaristo (2017) tematizam a importância da alfabetização para que suas personagens fizessem a transição da tradição de transmissão oral das histórias para o aprendizado da escrita. “A escrita para uma mulher negra/indígena, criada numa comunidade não letrada, é um ato político de insubordinação e uma inscrição ativa no mundo” (FIGUEIREDO, 2013, p. 155). A professora Eurídice Figueiredo continua a explicação com uma citação de Conceição Evaristo:

Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinserção no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere “as normas cultas” da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada. A nossa *escrevivência* não pode ser lida como história para “ninar os da casa grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos (EVARISTO, 2007 apud FIGUEIREDO, 2013, p. 155).

A jornada de Luandi transcorre paralela à de Ponciá, mas se encontram ao final. Para ele, os trabalhos em barro dela e da mãe “contavam partes de uma história. A história dos negros talvez” (EVARISTO, 2017, p. 109). A partir da memória desses artefatos e do desfecho da herança de Ponciá, Luandi é capaz de compreender sua própria trajetória e seu destino. “Só agora atinava também com o riso e as palavras de Nêngua Kainda. Ele que levava tanto tempo desejando a condição de ser soldado, em poucos minutos escolhia desfazer-se dela [...]” (EVARISTO, 2017, p. 109). Enquanto a arte de Ponciá estava no barro, Luandi descobre a escrita como sua arte e seu modo de se posicionar no mundo. É através desse personagem, aparentemente secundário, que Evaristo escolhe descrever a importância *escrevivência*.

Compreendera que sua vida, um grão de areia lá no fundo do rio, só tomara corpo, só engrandeceria, se se tornasse matéria argamassa de outras vidas. Descobria também que não bastava saber ler e assinar o nome. Da leitura era preciso tirar outra sabedoria. Era preciso autorizar o texto da própria vida, assim como era preciso ajudar construir a história dos seus. E que era preciso continuar decifrando nos vestígios do tempo os sentidos de tudo que ficara para trás. E perceber que por baixo da assinatura do próprio punho, outras letras e marcas havia. A vida era um tempo misturado do antes-agora-depois-e-do-depois-

ainda. A vida era a mistura de todos e de tudo. Dos que foram, dos que estavam sendo e dos que viriam a ser (EVARISTO, 2017, p. 109-110).

Luandi desperta para o seu verdadeiro propósito a partir da jornada de Ponciá, das palavras de Nêngua Kainda registradas em sua mente e da herança histórica que não é exclusiva de Ponciá: a herança da escravidão e a história dos negros que, agora, ele se sente responsável por continuar registrando, por meio de sua escrevivência.

3.3 TRADUÇÃO E TRADIÇÃO

A arte contemporânea é, para Bourriaud (2011), um laboratório de identidades que oferece modelos ao indivíduo em “eterno reenraizamento”. Por um lado, tem-se tradição como algo sólido, permanente, perene, que funciona como “repertório de significados” (HALL, 2013, p. 81-82). Ou seja, na globalização, o vínculo com a tradição serve para dar sentido ao mundo, sem que os indivíduos fiquem completamente atados a esses significados (HALL, 2013). Os artistas de hoje expressam menos a tradição da qual se originam do que a “trajetória que perfazem entre essa tradição e os diversos contextos que atravessam, efetuando atos de tradução” (BOURRIAUD, 2011, p. 50, grifo do autor).

O termo tradução é emprestado da linguística e aplicado no âmbito cultural, no sentido de traduzir os significados, os sentidos e os símbolos produzidos por uma sociedade. “Em suas variantes, a ‘tradição’ e a ‘tradução’ são combinadas de diversas formas” (ROBBINS 1991 apud HALL, 2013, p. 83).

Toda tradução implica adaptar o sentido de uma proposição, *fazê-la passar* de um código para outro, o que requer que se dominem as duas línguas, mas também que nenhuma delas seja dada. O gesto de traduzir não impede absolutamente a crítica, ou mesmo a oposição: em todo caso, implica uma apresentação. Ao cumprir esse gesto, não se estará negando uma possível opacidade do sentido, tampouco o indizível, uma vez que toda tradução, fatalmente incompleta, deixa atrás de si um irreduzível *resto*. (BOURRIAUD, 2011, p. 28, grifos do autor).

Lembrando que há ressalvas de Bourriaud (2011) ao multiculturalismo como mera coexistência entre culturas e que, para ele, propor a cooperação entre culturas significa chegar ao estágio da tradução. Recorrer à expressão tradução cultural aponta para o hibridismo, “utilizado para caracterizar as culturas cada vez mais mistas e diaspóricas [...]” (HALL, 2013, p. 82).

Com base na visão de Bourriaud (2011) e de Hall (2013), portanto, pode-se apontar para o hibridismo, por meio da tradução cultural, como uma alternativa propícia ao multiculturalismo para tratar da contemporaneidade e do contexto globalizado. Kehinde, Ifemelu e Ponciá atuam, então, como tradutoras culturais. No lugar novo onde vão morar, elas trazem as mensagens de suas origens e as traduzem, utilizando a nova linguagem cultural, mas ainda permeada pela visão que tinha antes de chegar. Ao retornar, além de levar consigo informações sobre o novo lugar, elas passam a enxergar suas terras de origem com a visão alterada pelas experiências da jornada.

O processo de reenraizamento das heroínas implica na adaptação ao novo solo. Mas, para que isso ocorra, há um movimento de descida para as profundezas, para que as raízes encontrem os nutrientes e a solidez necessária para sobreviverem e crescerem. As dificuldades enfrentadas na obscuridade são comparadas ao processo de lapidação de diamantes, o qual consiste em intensa pressão até aparecer a pedra preciosa. Para sair da escuridão, as heroínas apoiam-se na escrita. O desejo de serem alfabetizadas de Kehinde e Ponciá revela a importância que elas dão a esse conhecimento, enquanto o *blog* de Ifemelu permite que ela seja agente de informação sobre temas culturais e raciais e conecte-se com outras pessoas que desejam discutir esses assuntos. A escrevivência das autoras/narradoras/personagens reflete, então, a coletividade das mulheres negras subalternizadas e relegadas à margem; a escrevivência não é uma escrita de si, mas uma escrita de *nós*.

4. FLORESCER

Quando uma mulher retorna do submundo carregando sua bagagem de ossos, ela deseja ser confortada, acolhida e nutrida. Há um desejo de encolher-se no colo de uma figura materna que lhe diga que tudo ficará bem. Maureen Murdock (1990) relata o mito do grupo nativo-americano Tewa Pueblo sobre a Avó Aranha. Conforme conta a lenda, ao emergir, saindo do mais profundo subsolo escuro rumo à superfície, as pessoas ficam cegas pela luz e tendem a querer voltar. Então, uma voz feminina fala com elas, dizendo para serem pacientes e abrirem seus olhos lentamente. Quando, finalmente, abrem os olhos elas veem a velha Mulher Aranha, avó da Terra e de toda a vida. Ela alerta as pessoas sobre as tentações que precisam vencer, que precisam ter armas e o sofrimento que elas podem causar. Ela também explica como plantar e cultivar milho para o sustento (MURDOCK, 1990).

Murdock (1990) explica que o ser humano deseja essa qualidade do feminino, compassivo e instrutivo, que diga como cuidar de si e alerte sobre se envolver em brigas mesquinhas e deixar o desejo dominar. A Avó Aranha é preocupada com as pessoas; ela é uma zeladora da vida, uma tecelã de teias, uma mentora e uma ajudadora àqueles que lutam durante jornada. Ela compreende a paciência: como não se mover prematuramente para a luz, segurando a tensão e deixando as coisas se desdobrarem no tempo apropriado. Ela sabe como plantar e nutrir sementes. Descobrendo essas qualidades do feminino, a mulher encontra sua verdadeira humanidade (MURDOCK, 1990).

Clarissa Pinkola Estés (2007) avalia a colaboração mútua entre as mulheres jovens e as mais velhas. Nas histórias, explica a autora, “a dupla da mais nova e da mais velha juntas assume a missão de dar muitas bênçãos necessárias uma à outra para seguir adiante, sair-se bem, ser corajosa e audaz, e levar o tipo de vida na qual as almas são bem-nutridas” (ESTÉS, 2007, p. 20). Os atributos da mulher sábia são importantes para as jovens e, em contrapartida, a sabedoria e a energia das jovens são importantes para as mais velhas, pois “Juntas, elas simbolizam dois aspectos essenciais encontrados na psique de cada mulher. Pois a alma de uma mulher é mais velha que o tempo, e seu espírito é eternamente jovem... sendo que a união desses dois compõe o ‘ser jovem enquanto velha e velha enquanto jovem’” (ESTÉS, 2007, p. 21).

Antes de descobrir em si tais aspectos do feminino, as heroínas Kehinde, Ponciá e Ifemelu encontrarão mulheres que exercerão essa função de auxiliadora, explicando as regras da jornada e do novo mundo. O arquétipo do Mentor também é chamado de Velho Sábio ou Velha Sábia, segundo Campbell (2007) e Vogler (2015). “O Encontro com o Mentor é o estágio da Jornada em que o herói recebe os suprimentos, o conhecimento e a confiança indispensáveis para superar o medo e dar início à aventura (VOGLER, 2015, p. 173). Nos romances de Gonçalves (2018) e Evaristo (2017) a Velha Sábia é representada por mulheres mais velhas, em figuras que unem o caráter maternal ao místico. Já na obra de Adichie (2014) trata-se de uma mulher mais jovem, mas que traz o aspecto maternal e exerce a função de conselheira.

No Brasil, após ser comprada pelo Sinhô José Carlos, Kehinde, ainda com sete anos, é levada até a cozinha da casa para ser cuidada pelas outras escravas (GONÇALVES, 2018). Esméria torna-se sua principal cuidadora, ocupando a função que antes era da avó, e a acompanha como mentora ao longo de sua vida.

Surgiu então uma terceira, mais velha e gorda, vestindo saia e blusa sujas de carvão, que me ofereceu um bom pedaço de bolo e um copo de leite. [...] Enquanto comia, com gosto e fome, ela me olhava com pena e carinho, e quando devolvi o copo vazio, falou em iorubá que eu tinha que aprender logo o português, pois o sinhô José Carlos não permitia que se falassem línguas de pretos em suas terras, e que qualquer coisa de que eu precisasse era para falar com ela, que se chamava Esméria. E que também era para eu ficar com ela na cozinha até o anoitecer, quando me levaria para a senzala pequena, onde dormiam os escravos que trabalhavam na casa [...] A Esméria riu quando perguntei sobre aquela história de virar carneiro e disse que também já tinha pensado assim. Em iorubá, ela me explicou o que era um escravo, alguém por quem o dono tinha pagado a quantia que achava justa e que lhe dava direito de ter o escravo trabalhando pelo resto da vida, ou até que ele pudesse pagar pela liberdade que tinha antes de ser comprado (GONÇALVES, 2018, p. 74-75).

Nêngua Kainda é uma figura perene no povoado de Ponciá Vicêncio, onde estava desde antes de a menina nascer e permanece até o desfecho da história. Ela aparece em momentos estratégicos da vida de Ponciá e de sua família, com palavras que misturam conselhos, advertências e profecias. Maria Vicêncio, a mãe de Ponciá, refere-se a Nêngua como “aquela que de tudo sabia, mesmo se não lhe dissessem nada” (EVARISTO, 2017, p. 107-108). Ela é a pessoa que sabe as “garrafadas” para ajudar os doentes, que

compreende o sentido e o valor da herança do Vô Vicêncio e que tem a clareza dos rumos da jornada de Ponciá.

[...] E, depois de longa ausência pela cidade, durante o tempo de seu regresso, Ponciá encontrou com Nêngua Kainda. A mulher que era alta e magra, pareceu-lhe mais alta e magra ainda. Continuava ereta, apesar da idade, como uma palmeira seca. A pele do rosto, das mãos, do pescoço e dos pés descalços era enrugada como a de um maracujá maduro. Tinha olhar vivo, enxergador de tudo. A velha pousou a mão sobre a cabeça de Ponciá Vicêncio dizendo-lhe, que, embora ela não tivesse encontrado a mãe e nem o irmão, ela não estava sozinha. Que fizesse o que o coração pedisse. Ir ou ficar? Só ela mesma é que sabia, mas, para qualquer lugar que ela fosse, da herança deixada por Vô Vicêncio ela não fugiria. Mas cedo ou mais tarde, o fato se daria, a lei se cumpriria. Ponciá nada indagou. Nada respondeu. Pediu a benção a Nêngua Kainda e se dispôs a continuar a vida (EVARISTO, 2017, p. 52-53).

Tia Uju é uma prima do pai de Ifemelu que morou na casa deles quando era estudante e estabeleceu uma relação de irmã mais velha de Ifemelu. Sendo dez anos mais velha que Ifemelu, tia Uju representava uma mediadora entre ela e sua mãe, e era convocada para resolver ou abafar os conflitos entre as duas. Ao chegar nos Estados Unidos, tia Uju é a primeira pessoa com quem Ifemelu encontra, ainda no aeroporto, e que irá instruí-la sobre como as coisas funcionam nesse novo lugar (ADICHIE, 2014).

De acordo com a lenda da família, Ifemelu era uma garotinha emburrada aos três anos, que gritava se um estranho se aproximasse. Mas, da primeira vez em que viu tia Uju, que na época tinha treze anos e um rosto cheio de espinhas, pulou em seu colo e não saiu mais. Ela não sabia se isso tinha acontecido mesmo ou se virara verdade após ser contado inúmeras vezes, uma história encantada sobre o início de sua cumplicidade. Era tia Uju quem costurava os vestidinhos de Ifemelu e, quando ela foi ficando mais velha, folheavam juntas as revistas de moda, escolhendo roupas juntas. [...] Quando Ifemelu conheceu Obinze, disse a tia Uju que ele era o amor de sua vida [...] (ADICHIE, 2014, p. 62).

O termo Mentor, explica Vogler (2015), tem origem no personagem homônimo da *Odisseia*. Mentor era o amigo leal de Odisseu, encarregado de criar Telêmaco, o filho do herói, enquanto este empreendia a longa jornada de retorno da Guerra de Troia. Mentor deu seu nome a todos os guias e treinadores, mas é Atena, a deusa da sabedoria, quem opera para levar a energia do arquétipo do Mentor para dentro da história. O mentor pode ser

considerado como uma evolução do herói, ou seja, os mentores são os heróis que adquiriram experiência suficiente para ensinar os outros. “Já percorreram a Estrada dos Heróis uma ou mais vezes e adquiriram conhecimentos e habilidades que podem ser passados adiante” (VOGLER, 2015, p.179).

Esméria já apresenta esta conexão com a experiência passada desde o primeiro contato com Kehinde. Ao comunicar-se com a menina em Iorubá, Esméria deixa claro que ainda mantém ligação com as suas origens africanas. Comentando que também já havia acreditado na “história de virar carneiro” e explicando “o que era escravo” (GONÇALVES, 2018, p. 74-75), Esméria demonstra que já passara pelas mesmas experiências que Kehinde estava passando e busca prepará-la para as próximas que viriam.

Embora a jornada pessoal e o passado de Nêngua Kainda não sejam revelados no romance, sua presença e suas palavras revelam que ela é uma pessoa dotada de muita sabedoria, experiência e intuição. “Ela era muito velha. Parecia congrega a velhice de todos os velhos do mundo [...] A velha abriu os olhos buscando os de Maria e mais uma vez viu e previu a vida dela” (EVARISTO, 2017, p. 98-99).

A imagem de tia Uju não corresponde a de uma velha sábia, mas uma mentora jovem que passou por diversas experiências que podem ser úteis para guiar a jornada de Ifemelu nos Estados Unidos. Tia Uju orienta Ifemelu a tirar suas tranças e fazer alisamento no cabelo para as entrevistas de emprego, pois lhe disseram que tranças não são profissionais e Uju continua: “[...] Você está num país que não é o seu. Faz o que precisa fazer se quiser ser bem-sucedido” (ADICHIE, 2014, p. 131). Além dessa, outras falas e comportamentos de Uju são pontos de partida para as reflexões de Ifemelu sobre raça nos Estados Unidos.

4.1 IDENTIDADES FRAGMENTADAS

Adichie (2014) critica a cultura americana pela forma como o racismo está arraigado em diversos níveis – incluindo padrões de beleza e vestuário. Além disso, revela outro modo como a identidade de Uju foi subjugada por esta sociedade: ela renuncia a uma parte importante da sua essência – o cabelo natural – a fim de se proteger. Para Ifemelu, isso é trágico. A explicação de Obinze, afirmando “que era a gratidão exagerada que vinha com a

insegurança do imigrante” (ADICHIE, 2014, p.131), e por isso se submetem àquelas práticas racistas, é coerente, mas inválida enquanto ele ainda não é um imigrante. Ele observa a situação de fora, mas, apenas quando ele vive ilegalmente na Inglaterra é capaz de compreender o racismo na pele e as pressões para se conformar e subjugar sua identidade.

Gonçalves (2018) mostra como essa gratidão, de certa forma até desnecessária, está arraigada no sujeito imigrante, sobretudo no subalternizado. Talvez o medo antecipado do quão assustadoras as situações serão no lugar desconhecido acaba ofuscando a gravidade do que é encontrado na realidade. Quando Esméria explica a Kehinde o que é um escravo, a inocência e a perspectiva infantil da menina transformam aquela informação em algo positivo. “Eu não sei se entendi direito naquele dia, mas a explicação conformada me pareceu justa, e acho que até fiquei feliz por saber que os brancos não nos compravam porque apreciavam a nossa carne. Gostei também quando ela disse que eu seria escrava de companhia da sinhazinha Maria Clara [...]” (GONÇALVES, 2018, p. 75). Kehinde pensa dessa forma porque ainda traz a visão infantil, sendo que apenas a maturidade e a experiência revelarão a injustiça e a discriminação racial daquele contexto. Por outro lado, essa percepção também pode retratar a conformidade de escravizados adultos que não viam opção de mudar aquela realidade.

Identidade é um tema essencial nos romances estudados. Em Adichie (2014), a trama acompanha Ifemelu e Obinze crescendo e buscando seu lugar no mundo. Devido à suas experiências e situações, a identidade individual está intrinsecamente ligada à identidade nacional e racial para estes dois protagonistas. Quando adolescente, Ifemelu já é descrita como inteligente e franca, enquanto Obinze é mais calmo e ponderado. Assim, conforme eles crescem, tais qualidades são afetadas pelas forças culturais externas. Nos Estados Unidos, Ifemelu precisa fazer um grande esforço contra sua identidade como “*American-African*”, ou alguém visto como um estrangeiro. Inicialmente, ela lida com isso usando um sotaque americano e alisando seu cabelo, aparentemente cedendo à nova identidade como americana. Ela também precisa utilizar uma identidade falsa para procurar emprego, pois seu visto vale apenas para estudante.

Mais tarde, Ifemelu ganha confiança suficiente e acolhe sua “nigerianidade”, mesmo quando ela já está mais adaptada à cultura americana e

conquista sucesso. Ela abandona o sotaque forçado, deixa o cabelo crescer naturalmente e, ao mesmo tempo está em um relacionamento com um homem branco. Esta mistura de identidades culturais parece saudável e natural para Ifemelu, mas isto, na verdade, significa que ela habita uma espécie de entre-lugar: ela não é nem inteiramente americana nem inteiramente nigeriana. Quando retorna à terra-natal, ela é uma “*Americanah*”, o que seria uma americana com sotaque nigeriano. “[...] pois esse país, seu lar, agora era um lugar indistinto entre aqui e lá [...]” (ADICHIE, 2014, p. 128). É importante destacar que o termo “indistinto” é escolhido pela tradutora para traduzir a palavra “*blurred*” (ADICHIE, 2013, p. 143), cuja tradução direta seria *borrado* e é utilizado pela autora no sentido desse entre-lugar, onde a protagonista se situa, estar nebuloso, como coberto por uma névoa que ofusca a sua visão sobre os dois lugares e, conseqüentemente, sobre si mesma.

Obinze tem mais dificuldade de adaptação à nova identidade na Inglaterra. Seu visto expira e ele é, então, forçado a recorrer à identidade de outras pessoas para procurar emprego, até decidir comprar um *greencard* de casamento. Em todo lugar há um medo de imigrantes e Obinze sente-se invisível e inútil. Quando é pego e deportado para a Nigéria, finalmente consegue definir a construção de uma nova identidade para si mesmo e desiste de uma antiga ilusão sobre a América. O novo Obinze, então, começa a enriquecer, casa-se com uma bela mulher que, na verdade, não acha muito interessante. Ele torna-se um homem importante (“*big man*”), é visto como bem-sucedido pelos que o rodeiam, mas, quando Ifemelu retorna, tudo isso soa como falso para Obinze. Ifemelu passa por sua própria crise de identidade. Ao retornar à Nigéria, sente-se deslocada, até reencontrar Obinze. Então, os dois começam a trilhar o caminho de reconciliar as diferentes identidades que construíram durante a separação. Diversos personagens coadjuvantes também se identificam com o tema, como Emenike, que muda completamente de personalidade para tornar-se um cidadão britânico culto e bem-sucedido.

“Veja só você. Um homem importante de Range Rover. Ter dinheiro deve ter mudado muito as coisas.”

“É, acho que sim.”

“Seja sincero. Mudou como?”

“As pessoas tratam você de um jeito diferente. Não estou falando só dos estranhos. Os amigos também. Até minha prima Nneoma. De repente, todos puxam seu saco porque acham que é isso que você espera, toda essa educação exagerada, elogios exagerados, até respeito exagerado que você não fez por merecer de jeito nenhum, e é

tão falso e berrante que parece um quadro feio e colorido demais, mas às vezes você mesmo começa a acreditar um pouco nisso e a se ver de outra maneira. [...]” (ADICHIE, 2014, p. 464).

De forma geral, as situações e caracterizações presentes no romance revelam as muitas forças operando sobre a criação da identidade de uma pessoa, como: cultural, racial e econômica, bem como preferências e anseios pessoais. Stuart Hall explica que a “identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida. Mas é justamente por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode constituir um ‘posicionamento’, ao qual podemos chamar provisoriamente de identidade” (HALL, 2013, p. 479).

A crise de identidade é própria do sujeito diaspórico e, conforme Hall (2006), faz parte de um processo mais amplo de mudança, que desloca estruturas e abala os paradigmas que ancoravam o indivíduo no mundo social. “As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2006, p. 7). A identidade, segundo Hall (2006) é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. As heroínas dos três romances estudados são exemplos disso, pois acionam suas diversas facetas e seus próprios arquétipos de acordo com a situação social – filha, neta, escravizada, empregada, estudante, amante, estrangeira, mentora, revolucionária, mãe, heroína.

À medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, o sujeito se vê em confronto com “uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis” (HALL, 2006, p. 13).

o sujeito da globalização move-se em uma época que favorece as diásporas individuais e escolhidas, que incita à imigração voluntária ou induzida. É a própria noção de espaço que está sendo transtornada: em nosso imaginário do hábitat a fixidez sedentária já representa apenas uma opção em meio a tantas outras. Mensageiros dessa metamorfose, os artistas contemporâneos compreenderam que não se pode residir no interior de um circuito e ao mesmo tempo em um espaço estável; que a identidade se constrói tanto em movimento quanto por impregnação; que a geografia é também, e sempre será, uma psicogeografia. Podemos assim habitar em um movimento de vaivém entre diferentes espaços: aeroportos, carros e estações tornam-se as novas metáforas da casa, e a marcha ou o deslocamento

por avião, novas formas de representação. O radicante é o habitante por excelência desse imaginário da precariedade espacial, praticante da descolagem dos pertencimentos. Sem confundir-se com elas, corresponde assim às condições de vida direta ou indiretamente causadas pela globalização. (BOURRIAUD, 2011, p. 55).

A fragmentação tornou-se um conceito-chave para compreender a contemporaneidade. Retomando a fala de Hall (2006, p.7-9), não apenas o sujeito tornou-se fragmentado, mas a cultura, as artes, a escrita e vários outros âmbitos da vida social assumiram este caráter. O que antes assegurava “nossa conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais” (HALL, 2006, p. 12).

As heroínas Kehinde, Ponciá e Ifemelu têm suas identidades rasuradas e fragmentadas. Cada transformação causa um deslocamento, “tanto do seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo” (HALL, 2006, p. 9). As paisagens culturais - classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade –, que forneciam ancoragem - estão tão fragmentadas quanto o indivíduo, levando à busca a outras fontes, outros referenciais, outras âncoras, outros solos onde fincar as raízes. Nesse processo de adaptação, ocorrem as negociações culturais e linguísticas, sejam elas para traduzir saberes e, ao mesmo tempo, manter vínculos com as tradições, sejam para resistir e suplantar as adversidades impostas em terra estrangeira, sobretudo por se tratarem de mulheres negras.

4.2 CABELO COMO METÁFORA DE RAÇA

Ifemelu tem questões com o cabelo desde criança, pois “tinha crescido à sombra do cabelo de sua mãe. [...] Durante toda a infância, Ifemelu muitas vezes olhava no espelho e puxava seu cabelo, esticava os cachinhos, desejando que ficasse como o da mãe [...]” (ADICHIE, 2014, p. 49). Ao longo de sua vida, o seu cabelo passa a representar a luta por confiança e identidade, tanto quanto imigrante nigeriana e cidadã afro-americana. Na Nigéria, Ifemelu sempre trançava seu cabelo, mas quando chega aos Estados Unidos ela é aconselhada a fazer relaxamento químico no cabelo para ter uma imagem mais profissional. Ela resiste e debocha no início, mas, eventualmente ela o faz; sente

como se parte dela tivesse morrido com seus cachos naturais e entra em um quadro depressivo. Portanto, a pressão cultural sobre as mulheres negras, como Ifemelu, para alisarem, tingirem ou de algum modo deixar o cabelo com aparência mais próxima dos cabelos das mulheres brancas torna-se um símbolo do racismo inerente à cultura americana. O racismo, conforme denuncia Adichie (2014), não consiste apenas em atos explícitos, mas em hierarquias sociais veladas, como o fato de que a maior parte das revistas femininas famosas não oferecem sugestões para cabelos de mulheres negras. Ifemelu e Uju simbolizam os imigrantes que são forçados a subjugar partes de sua identidade e aparência para se encaixar na cultura americana sem serem julgados ou dispensados.

Ifemelu publica em seu blog um texto sobre o “cabelo como metáfora de raça” (ADICHIE, 2014, p. 321-322):

A Amiga Branca e eu somos fãs de Michelle Obama. Por isso, outro dia, eu disse a ela: “Será que a Michelle Obama pôs mega-hair? O cabelo dela está mais cheio hoje e fazer escova todos os dias deve danificá-lo”. E ela disse: “Quer dizer que o cabelo dela não é daquele jeito naturalmente?”. Só eu que acho, ou isso aí é a metáfora perfeita para a raça nos Estados Unidos? Cabelo. Já viu como, nesses programas de televisão que transformam a aparência da pessoa, as mulheres negras sempre têm o cabelo natural (crespo, enrolado, pixaim) na foto feia do “antes” e como, na foto bonita do “depois”, alguém pegou um pedaço de metal quente e queimou o cabelo delas para ficar liso? Algumas mulheres negras, tanto americanas como não americanas, preferem sair peladas na rua a aparecer em público com seu cabelo natural. Porque, veja bem, não é profissional, sofisticado, sei lá, simplesmente não é normal [...]. Imagine se Michelle Obama se cansasse de toda aquela escova, decidisse usar o cabelo natural e aparecesse na televisão com o cabelo parecendo algodão, ou com ele bem crespo? [...] Ela ia ficar linda, mas o pobre do Obama sem dúvida ia perder o voto dos independentes e até dos democratas indecisos.

A eleição de Barack Obama colabora com as discussões sobre racismo levantadas por Ifemelu. Sendo a mais distante temporalmente da escravidão, Ifemelu tem uma perspectiva mais ampla e mais dados para refletir sobre isso. Relacionado ao contexto da eleição, ela destaca em um post: “Muitos abolicionistas queriam libertar escravos, mas não queriam negros morando perto da casa deles. Muita gente hoje não se importa em ter uma babá negra ou um motorista de limusine negro. Mas se importa em ter um chefe negro” (ADICHIE, 2014, p. 380).

Dayane Evellin de Souza Francisco (2021) desenvolveu em sua tese as questões de política racial e a respeito do cabelo em *Americanah*. A autora afirma que não é apenas na literatura afro-americana que reflete a

relevância social do cabelo. Na sociedades africanas ocidentais pré-coloniais o cabelo comunicava diversas mensagens, e era “usado para indicar o status conjugal de uma pessoa, idade, religião, identidade étnica, riquezas e a posição dentro da comunidade²²” (BYRD; THARPS, 2014, p. 2 apud FRANCISCO, 2021, p. 58, tradução minha). A seguir, a autora cita que, segundo Dabiri (2020, p. 32, apud FRANCISCO, 2021, p.58), “Penteados eram uma parte integrante do ritual, constituindo uma forma visual de linguagem nas sociedades orais²³”. Isso quer dizer que a forma de arrumar os cabelos transmitia significados e eram altamente informativos na cultura iorubá e nas culturas africanas em geral. As tranças, mais especificamente, eram relacionadas a múltiplos significados, como ritos religiosos, etnia e poder (FRANCISCO, 2021).

A autora cita Chinua Achebe, um dos escritores nigerianos que Chimamanda Ngozi Adichie sempre menciona entre suas principais fontes de referência literária. Francisco (2021) cita especificamente a obra *Things fall apart*, de 1958, publicada no Brasil como *O mundo se despedaça*, em 2009. Ambientado no século XIX, o romance retrata a tradição africana das mulheres fazerem tranças nos cabelos, bem como o costume de raspar a cabeça para criar desenhos. Em um festival, as crianças adornam “especialmente seus cabelos, o qual é raspado em belos padrões²⁴” (ACHEBE, 1995, p. 11 apud FRANCISCO, 2021, p. 58, tradução minha). A narrativa de Achebe revela o poder do cabelo nas comunidades africanas (FRANCISCO, 2021).

O cabelo é uma manifestação importante da cultura, da criatividade, dos rituais e das crenças nigerianas, conforme explica Francisco (2021). No romance de Achebe, os párias das tribos foram proibidos de cuidar de seus cabelos. Assim, seu cabelo comprido, emaranhado e sujo seria a marca desta casta proibida. Quando os padres cristãos ordenam que os párias raspem suas cabeças, eles temem por suas vidas. Naquela cultura, o cabelo estava relacionado à divindade e à espiritualidade. Sua punição de não poderem arrumar os cabelos era uma marca de vergonha, a qual os padres, ao encorajá-los a rasparem e converterem sua fé ao cristianismo, supostamente removeram.

²² Original: “used to indicate a person’s marital status, age, religion, ethnic identity, wealth, and rank within the community” (BYRD; THARPS, 2014, p. 2 apud FRANCISCO, 2021, p. 58).

²³ Original: “Hairstyles were an integral part of ritual, constituting a visual form of language in oral societies” (DABIRI, 2020, p. 32, apud FRANCISCO, 2021, p.58).

²⁴ Original: “especially their hair, which was shaved in beautiful patterns” (ACHEBE, 1995, p. 11 apud FRANCISCO, 2021, p. 58).

Por outro lado, quando o guerreiro Okonkwo e os outros anciãos são aprisionados pelo delegado branco, eles têm suas cabeças raspadas como forma de humilhação física e psicológica, mostrando como a violência colonial foi imposta inclusive sobre os cabelos das pessoas (FRANCISCO, 2021).

A autora cita também como exemplo o conto infantil *Afro: the girl with magical hair* (Afro: a garota de cabelo mágico, em tradução livre), no qual Okechukwu Ofili e Sharee Miller (2015) contam a história de Afro, uma garota que é aprisionada por uma rainha cruel obcecada por cabelo liso. Essa rainha determina uma tendência de usar cabelo liso, que é seguida pelos habitantes do reino, que temem as consequências de desagradarem sua soberana. A rainha importa o cabelo de um reino vizinho, que em determinado momento fica escasso de cabelo liso para fornecer. As pessoas precisam retornar a suas texturas naturais e, como Afro era a única pessoa do reino que nunca usou o cabelo liso, ela precisa ensinar a comunidade como cuidar dos cabelos naturais. Devido à influência de Afro, as pessoas no reino passam a ver beleza em suas texturas naturais e aprendem mais sobre a tradição do cabelo afro. A rainha má, então prende Afro, porque fica incomodada com a popularidade da garota. Afro consegue fugir da prisão utilizando os poderes do seu cabelo mágico (OFILI; MILLER, 2015 apud FRANCISCO, 2021).

Esse conto de fadas contemporâneo, explica Francisco (2021), refere-se aos costumes de alisamento de cabelos, o qual muitas vezes é realizado voluntariamente, mas deriva de uma tradição enraizada na desvalorização da cultura e dos corpos das pessoas negras. Neste contexto, a rainha parece defender o desejo racista de controlar até o cabelo dos negros. As pessoas do reino refletem como as pessoas negras, quando imersas em uma cultura que valoriza cabelos lisos e que tem alisado os cabelos durante anos, podem sequer saber como é a textura real de seus cabelos ou como cuidar de seus próprios cabelos. De outro modo, Afro simboliza a relação entre o passado e o presente, mostrando como a espiritualidade e a tradição relacionam-se com a prática de estilizar o cabelo negro. De acordo com a análise de Francisco (2021), *Afro* pode ser uma releitura do clássico *Rapunzel*, mas, em vez de ser protagonizado por uma menina branca de cabelos louros, a heroína é negra e tem um cabelo afro alto e volumoso, e tenta escapar da clausura com o poder de seu cabelo natural (FRANCISCO, 2021).

Esse conto preenche as lacunas criadas por, nos termos de Adichie (2019), uma “história única”, ou seja, quando há acesso limitado a um tipo padronizado de literatura, que retrata os mesmos tipos de costumes e de pessoas. A esse respeito, Adichie discute sobre a sua percepção de literatura antes e depois do contato com escritores africanos:

Como eu só tinha lido livros nos quais os personagens eram estrangeiros, tinha ficado convencida de que os livros, por sua própria natureza, precisavam ser estrangeiros e ser sobre coisas com as quais eu não podia me identificar. Mas tudo mudou quando descobri os livros africanos. Não havia muitos disponíveis e eles não eram tão fáceis de ser encontrados quanto os estrangeiros, mas, por causa de escritores como Chinua Achebe e Camara Laye, minha percepção da literatura passou por uma mudança. Percebi que pessoas como eu, meninas com pele cor de chocolate, cujo cabelo crespo não formava um rabo de cavalo, também podiam existir na literatura. Comecei, então, a escrever sobre coisas que eu reconhecia. Eu amava aqueles livros americanos e britânicos que lia. Eles despertaram minha imaginação. Abriram mundos novos para mim, mas a consequência não prevista foi que eu não sabia que pessoas iguais a mim podiam existir na literatura. O que a descoberta de escritores africanos fez por mim foi isto: salvou-me de ter uma história única do que são os livros (ADICHIE, 2019, p. 13-14).

O desejo de assimilar uma estética que valoriza pele clara e cabelo liso é resultado de uma campanha que dura mais de quinhentos anos, resultado da imposição de um sistema que subestima qualquer coisa que seja percebida como “muito africana” (DABIRI, 2020, p. 54-55 apud FRANCISCO, 2021, p. 61). Portanto, as hierarquias sociais relacionadas ao cabelo derivam da história da colonização da África e do tráfico de escravos. Nesse contexto, segundo Francisco (2021), não surpreende o fato de o cabelo que é considerado bonito nas sociedades racistas é o cabelo que retrate traços europeus, pois, de uma perspectiva colonial moderna “o único modo de o cabelo afro poder preencher o critério de ‘belo’ é se for transformado e feito para parecer, de alguma forma, com cabelo europeu²⁵” (DABIRI, 2020, p. 55 apud FRANCISCO, 2021, p. 61, tradução minha).

Esse fato é inquestionável, uma vez que, até para se realizar uma pesquisa acerca da história da cultura do cabelo afro, negro etc. o material é escasso. Revisitando a história da cultura ocidental, nota-se que foi

²⁵ Original: “The only way Afro hair can fulfill the criterion of ‘beautiful’ is if it is transformed and made to resemble European hair in some way” (DABIRI, 2020, p. 55 apud FRANCISCO, 2021, p. 61).

influenciada pelas culturas e mitologias grega e romana, são esses valores que perpetuam no imaginário ocidental até os dias de hoje. Ao buscar as fontes da associação do feminino aos cabelos, encontram-se, em primeiro lugar, as deusas, sobretudo, a deusa Afrodite, que é Vênus, para os romanos. Na representação mais famosa, *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli, de 1485, Vênus é retratada com longos cabelos ondulados (Figura 4).

Figura 4 - O Nascimento de Vênus



Fonte: BOTTICELLI, 1485.

Embora o corpo de Vênus não se enquadre nos padrões de beleza do século XXI, é esta imagem da pintura que está impregnada no imaginário ocidental como referência de feminilidade e beleza.

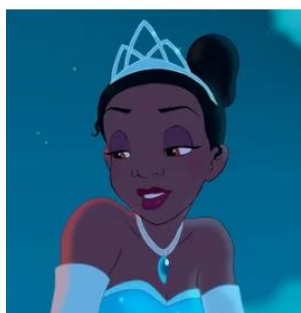
Entre os séculos XVII e XIX surgiram os contos de fada na literatura europeia, tendo como maiores representantes Charles Perrault, Hans Christian Andersen e os Irmãos Grimm. Em personagens como Cinderela, Rapunzel, Aurora (Bela Adormecida) e Cachinhos Dourados, esses e outros escritores da época ilustravam as imagens, o folclore e os tipos físicos particulares de suas culturas, como meninas muito brancas, de cabelos longos, dourados, lisos ou ondulados, com a exceção de Branca de Neve, que é descrita com os cabelos escuros. Realizo nos parágrafos seguintes uma breve análise da estética das princesas da Disney até a contemporaneidade.

Os padrões de beleza descritos nos contos clássicos europeus foram traduzidos pela Disney para a cultura de massas do século XX, popularizando ainda mais os contos e seus referenciais estéticos. Apenas na

chamada Era Renascença da Disney, que compreende o período de 1989 a 1999, são retratadas heroínas de diferentes etnias, como a Jasmine, de *Aladim*, que é uma princesa indiana, *Pocahontas*, uma nativo-americana e *Mulan*, uma guerreira chinesa. Em 2009, quando se inicia a Nova-Era Disney, com o propósito de apresentar outros tipos de princesa, é retratada a primeira protagonista negra, Tiana, do filme ambientado em Nova Orleans na década de 1920, *A Princesa e o Sapo* - uma releitura do conto clássico *O Príncipe Sapo* (ALP, 2021). O histórico da Disney a partir do viés das princesas mais reconhecidas pela cultura de massas mostra como, até o final do século XX, as personagens negras e orientais ficaram à margem.

Apesar de significar um avanço na questão da representatividade, a Disney recebeu diversas críticas à época da estreia de *A Princesa e o Sapo* por representar Tiana com penteados típicos das princesas europeias, enquanto poderia ter criado uma identidade própria de uma africana (BRANTZ, 2015). Na figura 5 está a imagem original do filme, e na figura 6, mostra a imagem na qual a ilustradora Loryn Brantz redesenhou Tiana com cabelo cacheado. A segunda vez que a Disney recebeu críticas a respeito do cabelo de Tiana foi devido ao trailer do filme *WiFi Ralph: Quebrando a Internet*, de 2018. Há uma cena com a presença de todas as princesas conhecidas da Disney, usando roupas casuais modernas e cabelos soltos, em vez de trajes de princesa e penteados. Conforme Lori Tharps (2018), escritora sobre a história do cabelo negro, a representação de Tiana nesse filme incomodou por estar ainda mais eurocêntrica do que em *A Princesa e o Sapo*, perdendo outra oportunidade de valorizar a estética africana, com tranças ou um penteado afro. A autora discute a incoerência entre as duas imagens, apontando para um branqueamento no filme de 2018 (figura 7):

Figura 5 – Tiana em a Princesa e o sapo



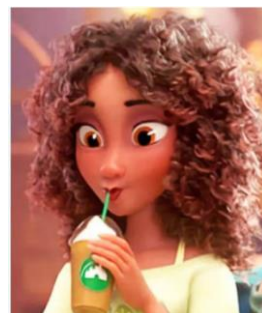
Fonte: Disney, 2009

Figura 6 - Tiana com cabelos cacheados



Fonte: Brantz, 2015

Figura 7 - Tiana em WiFi Ralph



Fonte: Disney, 2018

Esses incidentes da Disney são apenas alguns exemplos da dificuldade que a cultura ocidental tem de representar a estética e a identidade africana, corroborando com o que afirma Dabiri (2020 apud FRANCISCO, 2021), que, para perspectiva colonial moderna, nada pode parecer “muito africano” e um cabelo afro só pode ser considerado belo se se encaixar à estética europeia.

O penteado afro é também chamado de *black power* (poder negro, em português), um slogan do movimento político que, no fim da década de 1960 e início de 1970, representava várias ideologias que visavam atingir a autodeterminação das pessoas negras nos Estados Unidos, a criação de instituições políticas e culturais que fomentassem, promovessem e avançassem o que seus idealizadores acreditavam como sendo interesses e valores coletivos dos afro-americanos. Além disso, o movimento ditava que os negros deveriam criar suas próprias identidades, a despeito de estarem sujeitos a fatores sociais (VETERANS, 2019).

Nesse movimento, a valorização da etnia afro-americana era frequentemente resumida pela frase “*Black is beautiful*” (o negro é belo, em português). A frase é enraizada em seu contexto histórico, embora a percepção a ela tenha mudado ao longo do tempo. As manifestações de uma apreciação e celebração da negritude abordam: bonecas negras, cabelos naturais, modelos e celebridades que antes seriam raras e simbólicas tornaram-se corriqueiras. O movimento “*Black is beautiful*” visava dissipar a noção de que os atributos naturais dos negros como cor da pele, características faciais e cabelo são inerentemente feios. O abolicionista americano John Sweat Rock, filho de escravos libertos, foi o primeiro a cunhar a frase “*Black is beautiful*” na era escravagista. O movimento pedia que homens e mulheres negros parassem de

alisar seus cabelos e de tentar clarear a pele com produtos abrasivos. A ideia predominante na cultura americana era de que os atributos negros eram menos atraentes ou desejáveis que os atributos brancos (SOME NOTES, 2007).

Retomando Francisco (2021), para os africanos negros e afrodescendentes, o cabelo torna-se o marcador físico que os diferencia de todos os outros grupos raciais (BANKS, 2000 apud FRANCISCO, 2021). Além disso, a discriminação é um problema global, pois, onde quer que afrodescendentes existam, eles continuam a ser discriminados por causa de seus cabelos (DABIRI, 2020 apud FRANCISCO, 2021). Com base nos trabalhos de Banks (2000), Dabiri (2020) e Byrd e Tharps (2014), Francisco (2021) explica que, com a escravidão, além de estarem deslocados de suas terras natais, os escravizados também foram despidos de uma parte importante de sua cultura étnica: a cultura do cabelo negro e seus artefatos. Assim, essas pessoas diaspóricas buscavam por maneiras de adaptarem-se ao novo ambiente e à falta de seus pentes africanos enquanto criavam novas técnicas de penteados. Ao mesmo tempo, tiveram de desenvolver técnicas para fazer seus cabelos ficarem mais parecidos aos dos colonizadores brancos. Desde então, para as pessoas negras, o cabelo tornou-se símbolo de contestação, resistência e assimilação (FRANCISCO, 2021).

A partir das leituras de Chimamanda Ngozi Adichie (2013; 2014; 2019), do trabalho de Francisco (2021), bem como das autoras que ela cita que se debruçam sobre a temática do cabelo negro (BANKS, 2000; DABIRI, 2020; BYRD; THARPS, 2014), ressalta-se que estas escritoras e pesquisadoras não são contra as mulheres negras fazerem relaxamentos e alisarem seus cabelos, desde que isso parta de um desejo pessoal e vontade própria, não de uma imposição social, coerção do meio profissional ou por constrangimento. O que elas visam é trazer a possibilidade da discussão das reais motivações que levam as mulheres negras a recorrerem a intervenções artificiais nos cabelos e, principalmente, manter em alerta as reflexões sobre a forma como a identidade da mulher negra é representada tanto pela alta cultura quanto pela cultura de massas – isso quando ela recebe o espaço de representação e não é silenciada, ou vestida de máscaras brancas, como ainda ocorre no século XXI. Ressalta-se, ainda, a importância dessas autoras citadas por Francisco (2021) que abordam conceitos e histórico do cabelo negro, tema cujas fontes ainda são escassas em pleno século XXI.

Esse tópico cedeu destaque a obra de Adichie (2014) como ponto de partida para as questões raciais que envolvem o cabelo, uma vez que, entre as estudadas no *corpus*, a autora é a que mais se aprofunda no tema, por se tratar de um romance com foco no final do século XX para o início de XXI, quando esta temática ganhou mais espaço de discussão.

Em *Um defeito de cor*, Gonçalves (2018) também retrata a discriminação racial de diversas formas, como por exemplo na cena em que Kehinde vê sua imagem em um espelho pela primeira vez e compara-se à sinhazinha, narra: “[...] me achei feia, como a sinhá sempre dizia que todos os pretos eram [...]” (GONÇALVES, 2018, p. 85). Outro fato que pode ser exemplo ocorre quando Kehinde tem o primeiro filho, e a sinhá Ana Felipa deseja ser um tipo de tutora do menino, que nascera com “traços delicados, os lábios pequenos, o nariz bem-feito. Para continuar assim a sinhá disse que eu sempre deveria me lembrar de usar meus dedos como se estivesse moldando o nariz dele [...] para não deixar que se esparramasse” (GONÇALVES, 2018, p. 191). Mais velha, depois de retornar à África, Kehinde mostra que aprendeu a aceitar sua pele, sua aparência e sua identidade. “Não tenho defeito algum e, talvez para mim, ser preta foi e é uma grande qualidade, pois se fosse branca não teria me esforçado tanto para provar do que sou capaz, a vida não teria exigido tanto esforço e recompensado com tanto êxito” (GONÇALVES, 2018, p. 893).

Já Evaristo (2017) desenvolve a questão do racismo e de sujeição dos negros de outras formas, mas não com ênfase aos atributos estéticos. O nome e o sobrenome de Ponciá Vicêncio já criam nela uma desorientação identitária suficiente. Não há na narrativa detalhes sobre a aparência física de Ponciá, tampouco vestígios de vaidade nela. Ela é descrita apenas uma vez como “bonita”, próximo ao desfecho da história. As descrições físicas visam reforçar a semelhança que ela tem com o avô, como se nem seu corpo lhe pertencesse, mas fosse mero espelho de um passado obscuro, porém não muito distante.

4.3 RAÍZES NA LINGUAGEM DAS FLORES

Segundo Murdock (1990), Perséfone, deusa da agricultura, estava colhendo flores no campo com suas damas de companhia sem mãe, Ártemis e Atena. Lá, ela ficou atraída por um narciso excepcionalmente belo com

cem botões. Quando Perséfone curvou-se para alcançá-lo, o chão se abriu e do profundo interior da terra, Hades saiu em sua carruagem dourada puxada por cavalos pretos. Ele sequestrou Perséfone e levou-a ao submundo. Ela lutou contra esse rapto e gritou por ajuda para seu pai, Zeus, mas ele não a ajudou. Hécate, deusa da lua escura e das encruzilhadas, ouviu o choro de Perséfone de sua caverna. Demeter também ouviu o pranto de Perséfone e saiu para encontrá-la. Carregando tochas, ela buscou por nove dias e nove noites por terra e mar a filha sequestrada. Ela não parava para comer, dormir, ou banhar-se em sua busca frenética. Muitas mulheres sentem-se como Demeter quando começam a procurar pelas partes perdidas de si mesmas, quando experimentam o desmembramento depois de ter um filho, separar-se de um amor ou perder a mãe. Ao pôr-do-sol do décimo dia, Hécate vai a Demeter e diz que Perséfone foi sequestrada, e ela apenas ouviu, mas não viu quem a sequestrou. Hécate sugere que elas devem ir juntas a Hélios, deus do Sol, que conta a elas que Hades sequestrou Perséfone e levou-a ao submundo para ser sua noiva (MURDOCK, 1990).

Demeter era a deusa dos grãos, então enquanto ela pranteava pela filha, nada crescia ou podia nascer na terra. Então, Zeus enviou Hermes, mensageiro dos deuses, para ordenar que Hades devolvesse Perséfone a Demeter para que ela abandonasse a raiva e restaurasse a fertilidade na terra. Perséfone foi libertada, mas antes Hades lhe deu sementes de romã, fruto que significa casamento. Demeter vai ao encontro da filha e alegra-se com seu retorno. Depois, pergunta se Perséfone comera algo no submundo, e ela responde que, embora não tenha comido nada no submundo, com o entusiasmo de retornar, ela comeu as sementes de romã de Hades. Demeter explica, então, que por ter comido as sementes ela precisa passar um terço do ano com o marido. Quando Perséfone estava com Hades no submundo, a terra era tomada pelo inverno e, quando estava no Olimpo com sua mãe, chegava primavera, a terra era tomada pelo verde e fazia brotar flores e frutos (MURDOCK, 1990).

Perséfone é arrancada de si mesma como filha e entra nas profundezas de sua alma. Esta deve ser a experiência universal para a mulher: perder um antigo senso de si mesma e sentir-se perdida, confusa e em profunda depressão, para descobrir que nessa profundidade está um novo senso de si mesma. O colapso transforma-se em descoberta. A transformação da heroína ocorre, entretanto, não como resultado de um resgate externo, mas do

extenuante crescimento e desenvolvimento interno por um longo período (MURDOCK, 1990).

Ao analisar os mitos das deusas Campbell (2007; 2015) e Murdock (1990) visam mostrar modelos mitológicos para a jornada de individuação feminina. Para ambos os pensadores, a mulher moderna enfrenta dificuldades por tentar simular o modelo de jornada masculina.

Em consequência, a mulher se vê num relacionamento competitivo com o homem e nele pode perder o senso de sua própria natureza [...]. Elas adentram o campo e a floresta da busca individual, das conquistas e da realização pessoal, para as quais não há modelos *femininos*. Além disso, ao se dedicarem a carreiras variadas, estão emergindo de forma progressiva como personalidades diferenciadas, deixando para trás a antiga e arquetípica ênfase no papel biológico – ao qual, entretanto, a constituição de sua psique está atada. A funesta oração de Lady Macbeth diante de sua tarefa, “Dessexualiza-me”, deve ser o grito não pronunciado mas profundamente sentido de muitas novas competidoras na selva masculina (CAMPBELL, 2015, p. 17, grifo do autor).

A oração de Lady Macbeth, “dessexualiza-me”, encontra-se espelhada na relação de Ponciá Vicêncio com o arco-íris. A menina que admirava e temia virar menino ao passar por baixo dele, ao amadurecer e compreender toda opressão que estava sofrendo por ser mulher e negra, herdeira de uma história de exploração, desejava que passar por baixo do arco-íris a transformasse em homem para interromper a violência que sofria do marido (EVARISTO, 2017).

Quando perdemos contato com a psique instintiva, vivemos num estado de destruição parcial, e as imagens e poderes que são naturais à mulher não têm condições de pleno desenvolvimento. Quando são cortados os vínculos de uma mulher com sua fonte de origem, ela fica esterilizada, e seus instintos e ciclos naturais são perdidos, em virtude de uma subordinação à cultura, ao intelecto ou ao ego – dela própria ou de outros (ESTÉS, 2018).

Campbell (2015) afirma que é, de fato, um desafio para as mulheres reagirem de um modo feminino, e não masculino, uma vez que não há modelos para uma busca feminina individual, tampouco há modelos para o homem que se casa com uma mulher individualizada. “A nossa época é *muito* interessante: não há modelos para nada do que está acontecendo. Tudo está mudando [...]. É um tempo de queda livre para dentro do futuro, e cada um ou

cada uma deve criar seu próprio caminho” (CAMPBELL, 2015, p. 18, grifo do autor).

Em se tratando da condição da mulher negra, é ainda mais complexo encontrar modelos arquetípicos. Pois, se a história da modernidade é contada passando da vida no campo, em cooperativa, para a Revolução Industrial, urbanização acelerada e duas Guerras Mundiais que levaram as mulheres brancas a trocar o trabalho doméstico pelo industrial, essa história, muitas vezes, ignora que a mulher negra foi forçada a trabalhar muito tempo antes, como resultado do tráfico atlântico. Segundo retrata o romance Gonçalves (2018), na África ainda no século XIX as pessoas funcionavam em cooperativa: as mulheres trabalhavam no campo, faziam artesanato e cuidavam das crianças enquanto os homens partiam em longas viagens. Ao serem extraídas violentamente de seu mundo natural, elas ficam deslocadas de si e precisam buscar fontes para ancorá-las novamente em suas identidades.

Após ser levada ao submundo, Perséfone adquire um novo senso de si mesma, e não tem a intenção de retornar ao modo anterior e regredir à identificação com a mãe. Ao comer as sementes de Hades, ela assimila a experiência das profundezas, assume seu processo de individuação e está apta a transitar entre os dois mundos. O mesmo acontece com Kehinde, Ifemelu e Ponciá. Por mais sombrias, assustadoras e exaustivas sejam as situações no mundo novo – no Brasil, nos Estados Unidos, na cidade grande –, elas não podem voltar, pois já foram transformadas por aquelas experiências.

Em artigo sobre *Americanah*, Androne cita *Shame*, de Salman Rushdie: “Quando indivíduos são descolados de suas terras nativas, eles são chamados de migrantes... nós fomos arrancados de mais de uma terra. Flutuamos para cima da história, da memória, do Tempo²⁶” (RUSHIDE, 1994, p. 85 apud ANDRONE, 2017, n.p., tradução minha). A autora complementa a frase de Rushdie afirmando que os migrantes evoluem porque descobrem dimensões mais profundas de suas próprias identidades.

Jumpa Lahiri empresta de Nathaniel Hawthorne a frase para a epígrafe e para o título de sua coleção de contos *Unaccustomed Earth*, que diz:

²⁶ When individuals come unstuck from their native land, they are called migrants ... we have come unstuck from more than land. We have floated upwards from history, from memory, from Time. (RUSHIDE, 1994, p. 85 apud ANDRONE, 2017, n.p.)

A natureza humana não florescerá mais do que uma batata, se for plantada e replantada, por uma longa série de gerações, no mesmo esgotado. Meus filhos tiveram outros locais de Nascimento e, na medida em que seus destinos estiverem sob meu controle, eles devem lançar suas raízes na terra desacostumada²⁷ (HAWTHORNE *apud* LAHIRI, 2008, p. IX, tradução minha).

Essa citação tem sentido semelhante à, já citada, metáfora da produção de diamantes. A migração, o exílio, a diáspora transformam definitivamente não só o indivíduo em deslocamento, mas cada lugar por onde ele passa.

O sujeito radicante “constrói seus percursos tanto dentro da História quanto da geografia” (BOURRIAUD, 2011, p. 125). O radicante é definido por sua subjetividade, ou seja, por uma nova modalidade de representação do mundo: “um espaço fragmentário em que o virtual e o real se confundem, para o qual o tempo constitui uma dimensão suplementar do espaço” (BOURRIAUD, 2011, p.125). O papel desse artista é “ativar o espaço através do tempo e o tempo através do espaço: reconstruir simbolicamente linhas de ruptura, divisões, cercas, passagens [...]” (BOURRIAUD, 2011, p.126). Segundo Bourriaud (2011, p.188), “a problematização da tradução na arte de hoje caminha lado a lado com uma estética do deslocamento e uma ética do exílio. A própria topologia, que é uma geometria das traduções espaciais, representa nesse contexto de pensamento um modo de figuração privilegiado – formas exiladas de um espaço para outro”.

Sobre a função da mulher exilada, Estés (2018) discorre:

Portanto, essa é a função final da mulher exilada que encontra seu próprio grupo: não só a de aceitar a própria individualidade, a própria identidade específica como um determinado tipo de pessoa, mas também a de aceitar a própria beleza... a forma da nossa própria alma e o fato de que viver junto dessa criatura selvagem transforma a nós e a tudo que ela toca (ESTÉS, 2018, p. 220).

Nota-se que a jornada de individuação da mulher negra nunca foi um processo fácil. Representando a história das escravas africanas no Brasil do século XIX, Kehinde passa a ser chamada de Luísa, para ter um nome

²⁷ Human nature will not flourish, any more than a potato, if it be planted and replanted, for too long a series of generations, in the same worn-out soil. My children have had other birthplaces, and, so far as their fortunes may be within my control, shall strike their roots into unaccustomed earth – Nathaniel Hawthorne, Custom House (LAHIRI, 2008, p. IX).

ocidental, mas mantém Kehinde para se apresentar “ao sagrado e ao secreto” (GONÇALVES, 2018, p. 73). Essas são suas âncoras com sua identidade: seu nome e a religião que aprendera com a avó.

[...] a minha vó disse que estava se sentindo fraca e cansada, que perdia a força e a coragem longe dos seus voduns, pois tinha abandonado a terra deles, o lugar em que eles tinham escolhido para viver e onde eram poderosos, e eles não tinham como segui-la. Durante dois dias ela me falou sobre os voduns, os nomes que podia dizer, as histórias, a importância de cultuar e respeitar os nossos antepassados. Mas disse que eles, se não quisessem, se não tivessem quem os convidasse e colocasse casa para eles no estrangeiro, não iriam até lá. Então, mesmo que não fosse através dos voduns, disse para eu nunca me esquecer da nossa África, da nossa mãe, de Nana, de Xangô, dos Ibêjis, de Oxum, do poder dos pássaros e das plantas, da obediência e respeito aos mais velhos, dos cultos e agradecimentos (GONÇALVES, 2018, p.60-61)

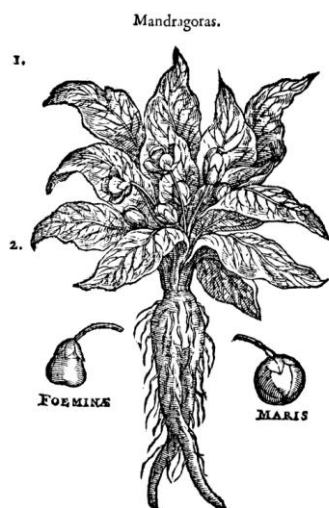
A palavra *religião* vem do verbo em latim *religare*, que significa religar, fortalecer um vínculo; portanto, etimologicamente, religião significa “vínculo que existe entre o homem e uma ou várias divindades (VESCHI, 2020). Sendo assim, a ligação de Kehinde com os deuses da avó sustenta também o seu vínculo com a África. O provérbio africano que abre o capítulo oito de *Um defeito de cor* diz: “Quando não souberes para onde ir, olhe para trás e saiba pelo menos de onde vens” (GONÇALVES, 2018, p. 569). Além das características físicas do lugar, Kehinde acredita que “[...] cada lugar tem suas próprias crenças. Não estou falando sobre as crenças das pessoas [...]. Mas a crença do lugar mesmo, a que vem da terra, das árvores, do vento, das águas, do céu, da claridade e da escuridão” (GONÇALVES, 2018, p. 940).

Por manter uma conexão intensa com sua terra natal, pode-se associar Kehinde às raízes subterrâneas, que precisam do contato com o solo para se nutrirem. Devido a sua força ancestral, Kehinde evoca a imagem da mandrágora: a planta mágica mais antiga da história da botânica. Suas raízes subterrâneas crescem em formato semelhante à figura humana, podendo ser masculina ou feminina (figura 8). “[...] louva-se a raiz da mandrágora por sua semelhança ao corpo humano, com pernas e braços de raízes e um nó retorcido no lugar da cabeça; diz-se também que ela é provida de grande poder espiritual” (ESTÉS, 2018, p. 106).

A mandrágora apresenta forte simbolismo, associado a diversas religiões, superstições, feitiçaria, fertilidade (DIETZ, 2020). A lenda diz que,

quando arrancada do solo, a raiz emite gritos selvagens e quem os ouve enlouquece (LEHNER; LEHNER, 2012). É uma planta de caule curto, folhas largas e vastas, produz frutos verdes, que são venenosos, e pequenas flores que podem ser azuladas ou roxas, como se vê na figura 9.

Figura 8 - Ilustração de **Figura 9** - Folhas e flores da mandrágora
Mandrágora, 1583



Fonte: DODOENS, 1583



Fonte: GRASSO, 2006.

Durante toda sua vida, Ponciá ouvira falar de uma herança que o avô lhe deixara. Ao decorrer do enredo, principalmente em seu desfecho, revela-se que a herança se trata das sequelas da escravidão. Esta herança que carrega no sobrenome alheio à sua família e seu nome que não lhe pertence são os desafios de Ponciá para florescer como indivíduo.

[Ponciá] tinha os traços e os modos de Vô Vicêncio. Não estranhou a semelhança que se fazia cada vez maior. Bom que ela se fizesse reveladora, se fizesse herdeira de uma história tão sofrida, porque, enquanto os sofrimentos estivessem vivos na memória de todos, quem sabe não procurariam, nem que fosse pela força do desejo, a criação de um outro destino [...]. Foi preciso que a herança de Vô Vicêncio se realizasse, se cumprisse na irmã para que ele [Luandi] entendesse tudo [...] (EVARISTO, 2017, p. 109).

Além da semelhança física, também é reiterado, ao longo do romance, que os modos de Ponciá ficam cada vez mais semelhantes aos do avô, mesmo sem ter convivido com ele. Ao andar com uma das mãos fechadas, Ponciá replica o “cotoco” que ele tinha como resultado da automutilação de um momento de fúria e revolta, simbolizando a vida mutilada pelas perdas,

amputada pelo sofrimento e pela liberdade ainda tolhida. Ao desprender-se de suas raízes, ela sente-se cada vez mais afastada da realidade tangível e deixa-se entregar à apatia. A narrativa não detalha tampouco associa essa condição a alguma doença física ou mental, a não ser em breves menções pela perspectiva do marido que não é capaz de compreender tal evasão.

Os dias passavam, estava cansada, fraca para viver, mas coragem para morrer também não tinha ainda. O homem gostava de dizer que ela era pancada da ideia. Seria? Seria! Às vezes, se sentia, mesmo, como se a sua cabeça fosse um grande vazio, repleto de nada e de nada [...] O que acontecera com os sonhos tão certos de uma vida melhor? Não eram somente sonhos, eram certezas! Certezas que haviam sido esvaziadas no momento em que perdera o contato com os seus. E agora feito morta-viva, vivia (EVARISTO, 2017, p. 30).

Ela ficou durante uns momentos longe, vazia, com o olhar parado, sussurrando coisas incompreensíveis. Ele quis tocar nela, perguntar, sacudir, mas teve medo, muito medo de abeirar-se de um vazio, que era só dela (EVARISTO, 2017, p. 57).

A condição de morta-viva corresponde ao mais profundo e tenebroso que pode ocorrer no submundo: o contato com a morte. Sua vida não é interrompida, mas Ponciá permanece passiva diante da própria vida, tornando quase irrelevante a diferença entre vida e morte. Apenas o reencontro com a mãe e o irmão, que a levam de volta ao povoado e para o contato com o rio, seria capaz de ajudá-la a concluir sua jornada. Ponciá “andava, chorava e ria dizendo que queria voltar ao rio” (EVARISTO, 2017, p. 106) e sua mãe também sabia que “era hora de encontrar a filha e levá-la novamente ao rio” (EVARISTO, 2017, p. 107). A mãe de Ponciá, Maria Vicêncio, guardou o segredo de que Ponciá chorou por três dias ainda no ventre materno e isso significava que a filha não lhe pertencia, “que a menina estava apenas emprestada no seu ventre” (EVARISTO, 2017, p. 108). No retorno de Ponciá, é ela quem conduz a filha até as águas do rio. “O tempo indo e vindo. E neste ir e vir Ponciá voltava para ela. Para ela, não! A menina nunca tinha sido dela. Voltava para o rio, para as águas-mãe” (EVARISTO, 2017, p. 107).

“As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2020, p. 59). O batismo no cristianismo é um rito de imersão, símbolo de purificação e regeneração, evoca a morte e a ressurreição de Cristo: a imersão na água simboliza a colocação no

túmulo, significando que o batizado morreu com Cristo na cruz; e sua saída, a ressurreição (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2020). Já em tradições pagãs, a água é símbolo da passagem da vida para a morte, como nos funerais vikings, com o enterro em barcos fúnebres, onde o morto era colocado num barco ou navio de pedra, onde eram deixadas oferendas e o barco era incendiado e colocado para navegar enquanto o fogo queimava (BAZI, 2019).

Ponciá é atraída para sua terra natal, para o barro e, principalmente para as águas do rio. O desfecho da jornada de Ponciá conduz a uma das interpretações possíveis: pode tratar da morte física ou psíquica. A narradora diz apenas que ela é “guardada” nas águas do rio: “Lá fora, no céu cor de íris, um enorme angorô multicolorido se diluía lentamente, enquanto Ponciá Vicêncio, elo e herança de uma memória reencontrada pelos seus, não haveria de se perder jamais, se guardaria nas águas do rio” (EVARISTO, 2017, p. 111).

Essa imagem final de *Ponciá Vicêncio* evoca a semelhança com a imagem de Ofélia, da tragédia de Shakespeare (2015) *Hamlet*. Na obra de 1603, Ofélia enlouquece após a morte do pai, e morre afogada. A cena narrada pela rainha Gertrude no Ato IV, Cena VII, não deixa claro se o resultado da loucura provocou a intenção de entrar nas águas para morrer, ou se foi um acidente.

Por sobre uma nascente há um salgueiro inclinado
 Que espelha as folhas gris no líquido cristal.
 Ali fez fantásticas guirlandas, de urtigas,
 Margaridas, ranúnculos e orquídeas púrpuras,
 A que os ímpios zagais dão um nome vulgar,
 E as castas virgens chamam dedos-de-defunto.
 Quando subiu nos galhos pensos para atar
 As suas guirlandas, ciumento, um ramo cedeu,
 E então tombaram ela e seus troféus floridos
 No plangente riacho. Suas roupas se abriram,
 E, como uma sereia, boiou por instantes.
 E aí entoou refrões de antigas cantorias
 Como alguém insensível a própria agonia
 Ou como um ente nato e de todo integrado
 À água que escorria. Porém, não demorou
 E suas vestes, pesando da água que bebiam,
 Arrastaram a infeliz de suas doces cantigas
 Para os lodos da morte (SHAKESPEARE, 2015, p. 168-169).

A pintura *Ophelia* (figura 10) do artista britânico Sir John Everett Millais, concluída entre 1851 e 1852, retrata a personagem de *Hamlet*, flutuando nas águas como se integrasse a natureza a sua volta, antes de se afogar.

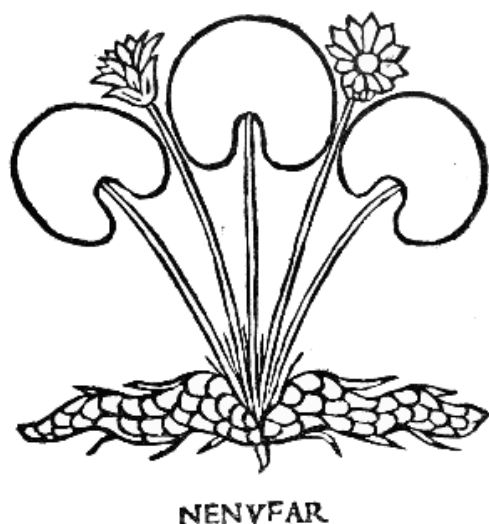
Figura 10 – Ophelia

Fonte: MILLAIS, 1851-1852.

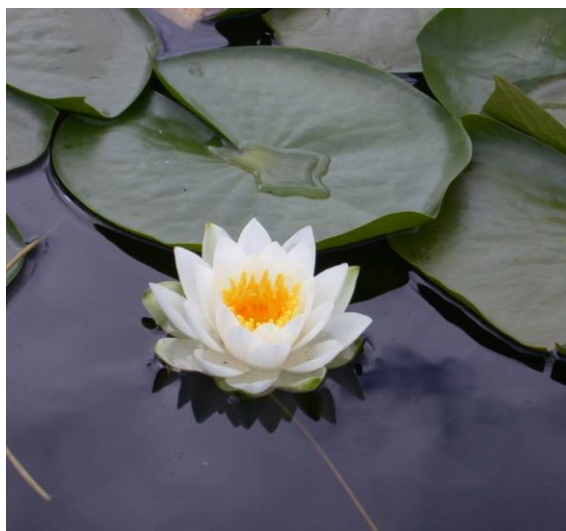
À semelhança de Shakespeare, Evaristo (2017) descreve a cena final de *Ponciá Vicêncio* com detalhes das cores e da natureza, ressaltando essa conexão simbólica da protagonista com suas origens. Por esta relação tão imbricada com a água, Ponciá evoca a imagem da flor de lótus, uma planta aquática que floresce sobre a água. Durante a noite, suas pétalas se fecham e a flor submerge. Com os primeiros raios de sol, a flor de lótus reaparece sobre a água e abre as suas pétalas novamente. O significado da flor de lótus começa pelas suas raízes, figura 11, fixadas na lama no fundo dos lagos e que sobem até a superfície para florescer. O simbolismo da flor de lótus está na capacidade dessas plantas de atravessar a lama para dar origem a flor (ANA, 2018). A lótus, figura 12, é considerada o símbolo da beleza, da perfeição e da pureza, pois seus botões crescem limpos e intocados pela água suja das poças de lama de onde sobe (LEHNER, 2012).

A arte de Ponciá era trabalhar o barro. “Ela ia buscar o barro na beira do rio e lá estava a cobra celeste bebendo água” (EVARISTO, 2017, p. 13). Assim como o barro precisa de água para existir, Ponciá também precisava estar perto do barro e da água. Suas raízes, assim como as da flor lótus, eram finas, delicadas e precisavam daquele habitat específico para florescer.

Figura 11 - Ilustração da Flor de Lótus, 1499
 Figura 12 - Flor de lótus branca



Fonte: LEHNER; LEHNER, 2012.



Fonte: FLOWER, 2012

A âncora de Ifemelu com sua terra natal estava em Obinze e a trama central que sustenta o enredo de *Americanah* é o relacionamento amoroso entre eles. Eles vivenciam uma espécie de amor platônico adolescente e ficam muito próximos até a separação causada pela viagem de Ifemelu aos Estados Unidos. As partes finais da obra mostram as tentativas de restabelecer a intimidade entre os dois, conforme eles se reconectam geograficamente quando ambos retornam à Nigéria (ADICHIE, 2014).

A distância de milhares de quilômetros que afasta Ifemelu de Obinze é separação mais evidente e que dá ao enredo sustentação para abordar outros âmbitos da noção de separação em oposição à aproximação. Isto inclui: desentendimentos pessoais, distâncias físicas e divisões culturais e raciais. Todos os rompimentos são necessários para o florescer da identidade de Ifemelu. Ela encontra no blog um espaço para desenvolver ideias sobre as novas políticas raciais com as quais estava entrando em contato nos Estados Unidos e que lhe dão uma nova visão sobre si mesma, como estrangeira e como mulher negra do século XXI.

Ifemelu encontrou suas formas de se posicionar no mundo, em dois mundos na verdade. Sua identidade real tornou-se híbrida: nem nigeriana, nem americana, mas *Americanah*. Seu blog não é apenas um espaço de discussão o qual ela intermediava, é também uma extensão de si mesma. Dessa

forma, ela poderia ajudar outras pessoas a redescobrirem e aceitarem suas identidades, não apenas nos Estados Unidos, mas na Nigéria, onde eventualmente ela começa um blog novo.

Descrita desde criança como inteligente, franca e sem medo de expor suas ideias, as experiências como exilada e a prática de escrita no blog ensinaram Ifemelu a articular essas habilidades e usá-las de forma criativa. Por ter uma força expressiva, que pode e precisa da exposição para afirmar sua identidade, a imagem que Ifemelu evoca é a de um girassol. Essa flor, como o nome diz, direciona sua face de acordo com a posição do sol. Seus significados simbólicos incluem ambição, flexibilidade, sorte, inspiração, pensamentos elevados, força (DIETZ, 2020). Seu caráter solar resulta não somente do movimento que acompanha o sol, mas ainda da forma radiada da flor (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2020). O girassol é ainda associado aos falsos ricos (ROUX, 2020), como as pessoas nigerianas criticadas por Ifemelu por apegarem-se ao materialismo e a uma vida de aparências.

A raiz do girassol, Figura 13, é subterrânea do tipo pivotante, o que significa que tem a radícula mais desenvolvida, geralmente com 50 centímetros de profundidade apresentando ramificações menos desenvolvidas que surgem lateralmente. Pode penetrar no solo com maior profundidade, desde que não encontre impedimento. Essa não é uma raiz rompedora e requer um bom preparo de solo (CASTIGLIONI et al., 1997). Relacionando simbolicamente, da mesma forma, Ifemelu não entra no solo estrangeiro causando rupturas, mas, em primeiro lugar, assimila o novo ambiente para poder adentrá-lo. Absorvendo aquelas informações, ela torna-se confiante para expor suas ideias na internet e em seus grupos de convivência social, assim como o girassol, figura 14, direciona sua face para o sol.

Figura 13 - Estrutura do girassol

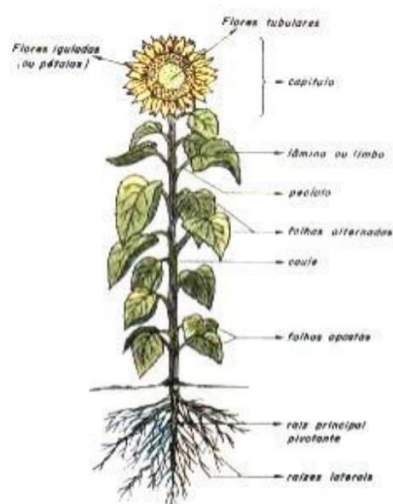


Figura 14 - Girassol



Fonte: adaptado de Castiglioni et al., 1997. Fonte: Couleur, 2021.

A linguagem das flores, conhecida como floriografia, era uma forma de comunicação que teve origem na Era Vitoriana (1837-1901), quando foram instituídas diversas regras de etiqueta e comportamento nas quais certas conversas eram proibidas, principalmente temas sobre relacionamentos amorosos. O envio de flores e arranjos florais era usado para enviar mensagens codificadas, permitindo que as pessoas expressassem sentimentos de outra forma (ROUX, 2020).

A linguagem das flores tem raízes em diversos aspectos da planta que configuram sua presença no folclore e na história. Nesta tese, ela foi explorada para descrever as heroínas Kehinde, Ponciá e Ifemelu em suas jornadas e sua relação com a terra natal. A história de Kehinde repete a história de muitas outras mulheres africanas que foram capturadas e escravizadas no século XIX. Mantendo uma forte relação com suas origens, sua raiz é forte como a da mandrágora, que sofre ao ser arrancada violentamente do solo. Mas, ao reenraizar-se, seu caule baixo segura as folhas e flores ainda muito próximas à terra. Ponciá Vicêncio conta a história dos primeiros descendentes do fim da escravidão, no interior de Minas Gerais, na primeira metade do século XX. O retrato de sua família é o de muitos que não eram ditos como escravizados, mas viviam em condições de semiescravidão e não eram livres para determinar seus próprios destinos. A raiz aquática de Ponciá, ilustrada pela flor de lótus, traz consigo essa noção de percurso, de transição da escravidão até a verdadeira

liberdade. Ifemelu, por sua vez, é a mulher negra no século XXI, que graças à luta de suas antepassadas, conseguiu espaço para se posicionar e expor suas ideias. Em contrapartida, ela é a menos ligada à sua ancestralidade e, assim como girassol, tem raízes curtas. O caule alto e robusto que sustenta uma grande flor amarela que se direciona em busca da luz simbolizam-na como a mulher que busca seu lugar e usa sua visibilidade para mostrar às outras a jornada em busca da afirmação da própria identidade.

Além de cada flor possuir seu próprio símbolo, os usos alegóricos das flores são infinitos, associados aos atributos da primavera, da aurora, da juventude, das virtudes e, muitas vezes, apresenta-se como arquétipo da alma. O florescer das heroínas é abordado nesta análise como o ápice de suas jornadas de individuação. Tal processo de florescimento ocorre no retorno das heroínas às suas terras natais, quando elas podem, finalmente, revelar suas identidades híbridas, transformadas pelo percurso, pelos trânsitos e pelos lugares por onde passaram.

Após uma borboleta ao polinizar uma flor azul, depois uma flor vermelha, poderá surgir no solo uma flor roxa. A cor roxa não é azul, tampouco vermelha, mas a combinação dessas duas é capaz de gerar uma terceira cor diferente. Assim são as identidades das heroínas, híbridas, carregando informações de sua terra natal, associadas aos aprendizados na terra estrangeira, constroem uma terceira identidade, que não se parece com a primeira, nem com a segunda, mas, sendo híbrida, é única.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda flor é uma professora de geometria e simetria. Essas duas consideradas por Platão como “verdades eternas”. Dizia ele que as flores podem ser tratadas como fontes de lembrança, como uma maneira de recordar nossa própria integridade, bem como de despertar nosso poder interior de reconhecimento e consciência.

A chamada “virada vegetal”, mobilizada por estudiosos da botânica como Stefano Mancuso, é reflexo da crescente tendência de retorno à natureza. Passamos tanto tempo mergulhados profundamente nos mundos superficiais e alienantes das tecnologias digitais, da obsolescência programada e da *News media*, que nosso relacionamento com o mundo natural ficou negligenciado. Segundo pesquisadores dessa linha e expoentes de uma volta à natureza, é evidente a necessidade de rever e mudar nossa atitude em relação ao mundo material – o natural e o artificial.

Mancuso (2018; 2020) é incisivo ao desconstruir dois atributos que são frequentemente associados às plantas: imobilidade e insensibilidade. Por meio de sua pesquisa, ele aponta que as plantas, mesmo sem possuírem músculos, podem se mover, porém não podem se locomover. Além disso, Mancuso defende que as plantas, além de serem sensíveis, se comunicam entre si e com os animais por meio de seus aromas e cores. A mudança de cor das folhas para tons de alaranjado e vermelho no outono, por exemplo, é uma mensagem que elas emitem para os insetos entenderem que elas são perigosas, venenosas – mesmo que não sejam –, e não as atacar. O relacionamento entre nós e as plantas permanece essencialmente misterioso. Reconhecer que elas são dotadas de inteligência e sensibilidade é uma forma de restabelecer a conexão com elas. As flores falam conosco em sua própria linguagem: a beleza. Elas fornecem ainda níveis profundos de valores por meio de sua simetria, aromas, propriedades terapêuticas e até alimentares.

Assim como as raízes constituem uma linha para que todo o sistema radicular guie a planta, as metáforas botânicas, inspiradas a partir da teoria do radicante, serviram como fio condutor desta pesquisa, ligando o *corpus* às teorias, nutrindo-a de informações culturais, mitológicas, simbólicas, sociais e psicológicas. Esta tese concentrou-se no estudo das obras literárias contemporâneas: *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves (2018), *Ponciá*

Vicência, de Conceição Evaristo (2017) e *Americanah*, de Chimamanda Ngozi Adichie (2013). As duas primeiras são autoras brasileiras e a última, nigeriana. O enfoque da análise visou os deslocamentos espaciais percorridos pelas heroínas dos romances e os efeitos gerados em suas identidades e em suas condições como mulheres negras.

Tendo em vista que um livro escrito por uma mulher não será como um livro escrito por um homem, avalia-se que nos romances que formam o *corpus* estudado, a narrativa da história das personagens, sobretudo das protagonistas, reflete a sensibilidade e as impressões subjetivas de suas autoras, mulheres e negras, ou ainda, o que Conceição Evaristo chama de *Escrevivência* – a escrita carregada da vida, a escrita que além de trazer as experiências pessoais das escritoras/narradoras, carrega uma enorme bagagem da coletividade da qual elas fazem parte – a história das mulheres negras, de sua ancestralidade, da escravidão e das lutas por liberdade.

As análises revelaram a relação simbólica entre a terra natal e o conforto maternal, evocando o arquétipo materno e a etapa da jornada da heroína que consiste na separação do feminino, que consiste tanto na separação física quanto metafórica entre mãe e filha, como reflexo da etapa da partida e separação do mundo cotidiano da jornada do herói. As três heroínas estudadas passam por momentos de rompimento com suas mães e com suas terras. Kehinde tem sua família dizimada antes mesmo de chegar ao novo território, perde a mãe e o irmão durante atos violentos de guerreiros em sua cidade natal, e sua irmã gêmea e avó não resistem à longa e cruel viagem de navio que atravessava o Atlântico com africanos capturados para serem escravos na América. Ponciá rompe simultaneamente com a mãe e com a terra natal, na busca, sem sucesso, por uma vida melhor na cidade grande. Já Ifemelu rompe, em primeiro lugar, com o vínculo psicológico com a mãe para, mais tarde, partir em viagem separando-se, então, fisicamente.

As experiências no mundo desconhecido transformam cada uma dessas meninas/mulheres. Além do amadurecimento natural que elas passam ao longo dos anos, elas absorvem os signos locais, assimilam novas informações para adaptarem-se, mas, ainda, mantendo traços de suas origens. As experiências pelas quais elas passam não anulam suas identidades sociais ou culturais, mas as novas informações aliam-se às bagagens que as heroínas já carregavam transformando em uma nova identidade híbrida, que não se

enquadra completamente ao novo mundo, tampouco se identifica inteiramente com a terra natal. Essa nova identidade metaforiza a máxima heraclitiana: “Ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois quando nele se entra novamente, não se encontra as mesmas águas, e o próprio ser já se modificou”. Assim, a heroína que partiu foi transformada pelas vivências no novo território e, ao retornar, seu solo original também já passou por diversas modificações, causando o deslocamento da identidade, da percepção e da relação com o local. Porém, o retorno ao lar é necessário para o desfecho da jornada. Se Odisseu partisse para Ilíada e lá ficasse, a vida cotidiana não seria redimida. Uma terra estrangeira seria redimida, não seu próprio lar. Da mesma forma, a heroína precisa retornar, mesmo depois de muito tempo ausente, para redimir a sua casa.

O hibridismo identitário e cultural é abordado pela teoria do radicante, de Nicolas Bourriaud (2011). A partir do termo botânico, o teórico visa explicar o sujeito contemporâneo e o formato de sua trajetória no mundo globalizado. Esse pensamento é coerente com os conceitos definidos por Stuart Hall (2006; 2013) acerca da identidade cultural na pós-modernidade e da diáspora. Para construir ambos os conceitos, o pesquisador também cita noções de hibridismo e tradução cultural, assim como Bourriaud (2011), justificando a presença destes autores e suas teorias neste trabalho.

Ao longo das análises, averiguações e discussões desenvolvidas nesta pesquisa, pode-se confirmar que as obras literárias apresentam semelhanças pois, além de fazerem parte do campo da literatura contemporânea, contam histórias de mulheres negras que saíram de sua terra natal – voluntariamente ou não – para viver em um território estranho e retornam às suas origens transformadas pelas experiências vivenciadas.

Nota-se, também, que o espaço, entre outras funções, exerce o papel de âncora com as recordações das protagonistas, mantendo vivo o vínculo com suas origens durante o período de distanciamento. A jornada do herói espelha-se nas narrativas no que diz respeito ao formato da trajetória das protagonistas e no sentido de que esse movimento resulta em transformações psicológicas e identitárias das personagens. A estrutura da jornada da heroína promoveu uma análise mais detalhada do percurso de individuação que essas personagens femininas perfazem, embasadas na psicanálise e em mitologias.

Dentre as publicações já existentes, esta tese destaca sua originalidade uma vez que não houve análise que utilizasse como embasamento teórico o conceito de radicante, de Bourriaud (2011), tampouco associando-o ao conceito de diáspora ou aos temas de migração, viagem e exílio. Além disso, até o momento, o ineditismo também está presente na abordagem dada à jornada do herói de Joseph Campbell (2007) e à jornada da heroína, de Maureen Murdock (1990), como parte da análise dos romances. Tanto as teorias relacionadas à migração quanto às estruturas míticas de jornadas revelaram a preocupação da tese em tratar de temas que estão adquirindo mais relevância na contemporaneidade.

Os diversos temas abordados neste trabalho têm o propósito de germinar sementes para futuros estudos. A partir da abordagem sobre a virada vegetal e as metáforas botânicas, pode-se empreender pesquisas acerca de uma ecocrítica literária das plantas, campo que até o momento é mais explorado pela via dos animais. As jornadas míticas também são estruturas ainda pouco abordadas nos estudos literários e que podem trazer novos ângulos de visão para a metodologia de pesquisa em Literatura, para o ensino da disciplina e para a criação literária.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*: a novel. First edition. New York: Anchor Books, 2013.

ADICHIE, Chiamamanda. *Americanah*. Tradução Julia Romeu. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ADICHIE, Chimamanda. *O perigo de uma história única*. Tradução Julia Romeu. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALP, Aslihan. *From Snow White to Moana: The Evolution of Disney Princesses*. The Stanford Daily, Aug. 12, 2021. Disponível em: <From Snow White to Moana: The Evolution of Disney Princesses>. Acesso em: out. 2021.

AMAZON Brasil. Ranking dos Mais vendidos. Disponível em: <<https://amzn.to/3ca1HHS>>. Acesso em: 25 jan. 2021.

AMHERST COLLEGE (United States). *Doctor of Humane Letters*. 2018. Disponível em: <https://www.amherst.edu/news/specialevents/commencement/awards/2018-honorees/adichie>. Acesso em: jul. 2021.

ANA. *Flor de Lótus*: Conheça as Curiosidades da Planta Oriental. Disponível em: <https://www.vivadecora.com.br/revista/flor-de-lotus/>. Acesso em: jul. 2021.

ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRONE, Mary Jane. Adichie's *Americanah*: A Migrant Bildungsroman. In: EMENYONU, Ernest N. (ed.). *A Companion to Chimamanda Ngozi Adichie*. Woodbridge: James Currey, 2017. Cap. 16. (n.p) Ebook Kindle.

ARAUJO, Ana Lucia. Dandara e Luisa Mahin São Consideradas Heroínas Do Brasil – O Problema É Que Elas Nunca Existiram. *The Intercept Brasil*. 4 de junho de 2019. Disponível em: <https://theintercept.com/2019/06/03/dandara-luisa-mahin-panteao-patria/>. Acesso em: dez. 2021.

ARRUDA, Aline Alves. "*Ponciá Vicêncio*", de *Conceição Evaristo*: um Bildungsroman feminino e negro. 2007. 107 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-76RF2H>. Acesso em: 20 maio 2021.

ARRUDA, Aline Alves. A errância diáspórica como paródia da procura em *Ponciá Vicêncio*, de *Conceição Evaristo* e um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves. *Anais do XII Seminário Nacional Mulher e Literatura III Seminário Internacional Mulher e Literatura*. Ilhéus: UESC, 2007b. CD-ROM. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/ALINE%20ALVES%20ARRUDA.pdf>. Acesso em abr. 2021.

ARRUDA, Aline Alves. Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves: romance de formação feminino e negro. In: MIRANDA, Fernanda Rodrigues; OLIVEIRA, Maria Aparecida Cruz de (org.). *Ana Maria Gonçalves: Cartografia Crítica*. Brasília: Edições Carolina, 2020. P. 533-553.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

AUSTIN, Patrycja. Searching for One's Self at the Crossroads of the Cosmopolitan World: Determining the importance of roots for those who travel through diversities in Chimamanda Ngozie Adichie's *Americanah*. *Ostrava Journal of English Philology*, Ostrava, v.7, n.1, p. 7-16, 2015. Disponível em: <https://dokumenty.osu.cz/ff/kaa/ojoep/ostrava-journal-vol1-2015-full.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2018.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 5ª ed. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BARBOSA, Maria José Somerate. Posfácio. In: EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017. p. 113-118.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. 7ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

BAZI, Daniela. *Como eram os funerais vikings?* - 25 de nov. 2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/como-eram-os-funerais-viking.phtml>. Acesso em: ago. 2021.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glaucia Renate Gonçalves. 2, ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BHABHA, Homi. Culture's In-Between. In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (ed.). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications, 1996. p. 53-60.

BÍBLIA Sagrada. Online. 2021. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/>. Acesso em: jan. 2021.

BLAKEMORE, Erin. *The Brutal History of Japan's 'Comfort Women'*. 2019. History.com. Disponível em: <https://www.history.com/news/comfort-women-japan-military-brothels-korea>. Acesso em: 21 jan. 2021.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

BORGES FILHO, Ozíris. *Espaço e literatura: introdução à toponímia*. Franca, São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2020.

BORGES FILHO, Oziris. “Espaço e literatura: introdução à toponálise”. In: *Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, 2008: São Paulo, SP - Tessituras, Interações, Convergências / Sandra Nitri... et al. - São Paulo: ABRALIC, 2008. e-book. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf. Acesso em: jan. 2022

BOTTICELLI, Sandro. *O Nascimento de Vênus*. 1485. Domínio Público. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project.jpg.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante – por uma estética da globalização*. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. *Altermodern explained: manifesto*. 2009. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/altermodern-explain-altermodern/altermodern-explained>. Acesso em: 07 jul. 2021.

BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. 1. Ed. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte, 2013.

BRANTZ, Loryn. *You've Never Seen Princess Tiana Like This Before!* 2015. Disponível em: https://www.popsugar.com/beauty/Princess-Tiana-Natural-Hair-37657808?stream_view=1#photo-37657813. Acesso em: 01 ago. 2021.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CAMPBELL, Joseph. *Deusas: os mistérios do divino feminino*. Editado por Safron Rossi. Tradução Tonia Van Acker. São Paulo: Palas Athena, 2015.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do Mito*. Com Bill Moyers. Org. por Betty Sue Flowers. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena. 32ª. Edição. 2017.

CASTIGLIONI, V. B. R. et al. *Fases de desenvolvimento da planta de girassol*. Londrina: Emprapa-CNPSo. 24 p., Emprapa-CNPSo. 1997.

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio De Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

CHERRY, Kendra. *The Preconscious, Conscious, and Unconscious Minds*. 2020. Disponível em: <https://www.verywellmind.com/the-conscious-and-unconscious-mind-2795946>. Acesso em: 21 jan. 2021.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Edição revista e atualizada por Carlos Sussekind. Tradução Vera da Costa e Silva [et al.] 34ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

CHIMAMANDA Adichie. *Biografias de Mulheres Africanas*. 2021. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/africanas/chimamanda-adichie-1977/>. Acesso em: jul. 2021.

CLIFFORD, James. Diasporas. *Cultural Anthropology*, Vol. 9, No. 3, Further Inflections: Toward Ethnographies of the Future Aug., 1994, pp. 302-338. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/656365>. Acesso em: mar. 2019.

COULEUR. *Sunflower*. Disponível em: <https://pixabay.com/pt/photos/flor-girassol-p%C3%A9talas-florescer-5459972/>. Acesso em: ago. 2021.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo Editorial. Edição do Kindle. 2016.

DIETZ, S. Theresa. *The complete language of flowers: a definitive and illustrated history*. New York, NY: Wellfleet Press, 2020.

DODOENS, Rembert. *Mandragoras*, 454, 1583. *Stirpium historiae pemptades sex sive libri XXX*. Antverpiæ, ex officina Christophori Plantini. (scanned from Reprint 1979, Uitgeverij de Forel, Nieuwendijk (Netherlands). Domínio Público. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mandragoras_454_Dodoens_1583.png

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

DURÃO, Fabio Akcelerud. *Metodologia de pesquisa em Literatura*. 1. Ed. São Paulo: Parábola, 2020.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ESPELHO (simbologia) in Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2021. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$espelho-\(simbologia\)](https://www.infopedia.pt/$espelho-(simbologia)). Acesso em: abr. 2021.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *A ciranda das mulheres sábias: ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. A Escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-46.

FANON, Frantz. *Os Condenados da terra*. Trad. Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FLOWER Mounds. *White Lotus Flower*. Disponível em: <http://flowermounds.blogspot.com/2012/11/white-lotus-flower.html>

FRANCISCO, Dayane Evellin de Souza. *Being Black: Race, Hair Politics, Love and Diasporic Identities in Americanah*. 2020. 166 f. Tese (Doutorado). Curso de Pós-Graduação em Letras Inglês: Estudos Linguísticos e Literários, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/221265>>. Acesso em: ago. 2021

FUKS, Rebeca. Biografia de Chimamanda Ngozi Adichie. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3ovWn3Z>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

GIDDENS, A. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990

GILCHRIST, Cherry. *Os nove arquétipos da alma feminina: círculos de mulheres e a jornada de autoconhecimento para despertar o feminino divino interior*. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora Pensamento Cultrix, 2020.

GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

GRASSO, T. *Mandragora autumnalis*; 2006. CC BY-SA 2.5 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5>>, via Wikimedia Commons.

GUARRACINO, Serena. Writing “so raw and true”: Blogging in Chimamanda Ngozi Adichie’s *Americanah*. *Between*, Caligari, Italy, v. 4, n. 8, p. 1-27, nov. 2014. Disponível em: <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1320>. Acesso em: 10 maio 2021.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaraeira Lopo Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik. Tradução Adelaine La Guardia Resende. 2. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HVERFORD College. “*Commencement 2017 Honorary Degrees*”, 15 May 2017. Disponível em: < <https://www.haverford.edu/commencement/honorary-degrees> >. Acesso em: jul. 2021.

HUB, Johns Hopkins University. "Eight to receive Johns Hopkins honorary degrees at commencement ceremony", 22 April 2016. Disponível em: <<https://hub.jhu.edu/2016/04/22/honorary-degrees-hopkins-commencement-2016/>> Acesso em: jul. 2021.

ITAÚ SOCIAL. *Escrevivência: a escrita de nós*. 2020. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/divulgacao/escrevivencia-a-escrita-de-nos/>. Acesso em: 12 dez. 2021.

JAMESON, Frederic. "Sobre os 'Estudos de Cultura'". In *Novos Estudos*, CEBRAP, n 39, jul/1994, pp. 11-48.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 11 ed., 8ª reimpressão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Concepção e organização Carl G. Jung. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 3ª ed. especial. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

LACLAU, E. *New Reflections on the Resolution of our Time*. Londres: Verso, 1990.

LEHNER, Ernst; LEHNER Johanna. *Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees*. Mansfield Centre, CT: Martino Publishing, 2012.

LIMA, Dulcilei da Conceição. Luiza Mahin: estudo sobre a construção de um mito libertário. *ANPUH – Anais do XXV Simpósio Nacional De História*. Fortaleza, 2009. p.1-9. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772191_1493875b9df56d52a06d6886c70486e9.pdf. Acesso em: dez. 2021.

LITERAFRO (UFMG-Belo Horizonte). *Conceição Evaristo: dados biográficos*. Dados Biográficos. 2021. In: Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em: 07 jul. 2021.

LOUGH, George J.. Alice in Wonderland and cognitive development: teaching with examples. *Journal Of Adolescence*, [S.L.], v. 6, n. 4, p. 305-315, dez. 1983. Elsevier BV.

LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MANCUSO, Stefano. *The Revolutionary Genius of Plants: A New Understanding of Plant Intelligence and Behavior*. New York, NY: Atria Books, 2018.

MANCUSO, Stefano. *The incredible journey of plants*. New York, NY: Other Press, 2020.

MARINGOLO, Cátia Cristina Bocaiuva. Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves: historiografias sobre a escravidão. In: MIRANDA, Fernanda

Rodrigues; OLIVEIRA, Maria Aparecida Cruz de (org.). *Ana Maria Gonçalves: Cartografia Crítica*. Brasília: Edições Carolina, 2020. p. 407-436.

MAZZARI, M. V. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister: “Um magnífico arco-íris” na história do romance. *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 23, n. 27, p. 12-30, 2018. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i27p12-30. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/lis/article/view/148532>. Acesso em: dez. 2021.

MERCER, K. Welcome to the jungle. In: RUTHEFORD, J. (org). *Identity*. Londres: Lawrence and Wishart, 1990.

MINUZZI, Luara Pinto. *Mia Couto e a simbologia de embarcações aquáticas: Navegar, mais do que preciso, é sonhável*. 2014. 135 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/5716/1/000455754-Texto%2BCompleto-0.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2021.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues; OLIVEIRA, Maria Aparecida Cruz de (org.). *Ana Maria Gonçalves: Cartografia Crítica*. Brasília: Edições Carolina, 2020.

MURDOCK, Maureen. *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*. 1st ed. Boston, Massachusetts: Shambhala Publications, Inc., 1990.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O Fenômeno do lugar, 1976. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PADIGLIONE, Cristina. 'Um defeito de cor': épico escravagista vira supersérie na globo em 2021. épico escravagista vira supersérie na Globo em 2021. 2019. Disponível em: <https://telepadi.folha.uol.com.br/um-defeito-de-cor-epico-sobre-passado-escravagista-vira-superserie-das-onze-na-globo-em-2021/>. Acesso em: jul. 2021.

ROSSI, Aldo. *A Architectura da Cidade*. Lisboa: Cosmos, 1977.

ROUX, Jessica. *Floriography: An Illustrated Guide to the Victorian Language of Flowers*. Kansas City, Andrews McMeel Publishing, 2020.

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

SANTANA, Bianca. *Ana Maria Gonçalves: 'Nossas vozes e nossas ideias são pó de ouro'*. 2017a. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/ana-maria-goncalves-entrevista/>. Acesso em: 07 jul. 2021.

SANTANA, Bianca. *A literatura de Conceição Evaristo como defesa e processo de autorreconhecimento da mulher negra*. Itaú Cultural, 2017b. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/escrevivencia/>. Acesso em: jan. 2021.

SANTIAGO, Silvano. 'Literatura é paradoxo'. Entrevista concedida a Carlos Eduardo Ortolan Miranda. *Revista Trópico: dossiê – ficção*. 2004. Disponível em: <http://www.observatoriodacritica.com.br/arquivos/entrevistas/silviano/3.pdf>. Acesso em 20 jan. 2021.

SANTOS, Milton. "O lugar e o cotidiano". In: SANTOS, Boaventura de Souza & MENEZES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010, p. 31-83.

SCRUTON, Roger. Authority and allegiance. In: DONALD, J.; HALL, S. (orgs.). *Politics and Ideology*. Milton Keynes: Open University Press, 1986.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Apresentação: Imaginar é difícil (porém necessário). In: ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.9-17.

SILVA, Assunção de Maria Sousa e. Ponciá Vicêncio, memórias do eu rasurado. In: DEALTRY, G.; LEMOS, M.; CHIARELLI, S. (Org.). *Alguma prosa ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 73-83.

SOME NOTES on the Black Cultural Movement. 2007. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20071220045250/http://www.bucks.edu/~docarmos/BCMnotes.html>. Acesso em: 01 ago. 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Diasporas old and new: women in the transnational world. *Textual Practice*, [S.L.], v. 10, n. 2, p. 245-269, jun. 1996. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/09502369608582246>.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa.

TAG. *7 coisas que você não sabia sobre Chimamanda Adichie*. 2017. Disponível em: <https://www.taglivros.com/blog/7-coisas-que-voce-nao-sabia-sobre-chimamanda-adichie/>. Acesso em: 20 jan. 2021.

THARPS, Lori. *Disney, Princess Tiana and Colorism: so many questions, so few answers. So many questions, so few answers*. 2018. Disponível em: <https://myamericanmeltingpot.com/2018/08/22/disney-princess-tiana-colorism/>. Acesso em: 01 ago. 2021.

THOMAZ, Luciana Dias et al (org.). *Morfologia Vegetal: organografia*. Vitória: Editora da Ufes, 2009.

UNIVERSITÉ DE FRIBOURG (Suisse). *L'écrivaine nigériane Chimamanda Ngozi Adichie devient docteur honoris causa de l'Université de Fribourg*. 2019. Disponível em: <https://www.unifr.ch/news/fr/22272/l-crivaine-nigriane-chimamanda-ngozi-adichie-devient-docteur-honoris-causa-de-l-universit-de-fribourg?&p=1>. Acesso em: jul. 2021.

UNIVERSITY OF EDINBURGH, The. "Acclaimed author receives honorary degree". 28 July 2017. Disponível em:

<<https://www.ed.ac.uk/news/2017/acclaimed-author-receives-honorary-degree>>. Acesso em: jul. 2021.

VAZ, Valteir. Bakhtin e o Pós-colonialismo: a questão do hibridismo. *RUS* (São Paulo), [S. l.], v. 8, n. 9, p. 88-119, 2017. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/129022>. Acesso em: 28 jun. 2021.

VEDOVATTE, Vanessa Germanovix. *Metáfora visual e o semionauta urbano*. 2017. 106 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Comunicação, Centro de Educação Comunicação e Artes, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/mestradocomunicacao/wp-content/uploads/Met%C3%A1fora-visual-e-o-semionauta-urbano-VANESSA-GERMANOVIX-DE-SOUZA.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2021.

VETERANS of the Civil Rights Movement. *The Basis of Black Power*. 2019.

Disponível em: <https://www.crmvet.org/docs/blackpwr.htm>. Acesso em: 01 ago. 2021.

VOGUE. *Chimamanda Ngozi Adichie: "Women Do Not Need To Be Extraordinary To Be Admirable"*. The September Issue: 2019. Disponível em:

<https://www.vogue.co.uk/article/chimamanda-ngozi-adichie-september-2019-issue>. Acesso em: 20 jan. 2021.

WOLFF, Janet. The invisible flâneuse: women and the literature of Modernity. *Theory, Culture, and Society* 3 (1985), p. 37-46.

WOOLF, Virginia. Street haunting: A London adventure. In *Selected essays* (pp. 177–187). Oxford, UK: Oxford University Press, 2009. (Original work published 1927).

WOOLF, Virginia. *Mulheres e Ficção*. Tradução de Leonardo Fróes. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.