



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS - CLA

**OS REFLEXOS DO TEMPO ESPIRALAR NA LITERATURA AFRICANA E
AFRODIASPÓRICA: UM ESTUDO NÃO-LINEAR DOS CONTOS DE PAULINA
CHIZIANE E CONCEIÇÃO EVARISTO**

Júlia Fernandes Nogueira Neves

Rio de Janeiro

2023

JÚLIA FERNANDES NOGUEIRA NEVES

**OS REFLEXOS DO TEMPO ESPIRALAR NA LITERATURA AFRICANA E
AFRODIASPÓRICA: UM ESTUDO NÃO-LINEAR DOS CONTOS DE PAULINA
CHIZIANE E CONCEIÇÃO EVARISTO**

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português/Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. João Camillo Barros de Oliveira Penna

Rio de Janeiro

2023

Agradecimentos

Sempre em primeiro lugar, aos meus orixás. Não tenho palavras para minha gratidão a quem me cuida e defende nesta vida: minha mãe Yemanjá, que me abraça e lava meus olhos, e meu pai Xangô, que me molda nos critérios da justiça e benevolência. Adupé.

À minha mãe carnal, Jane Fernandes, por ser minha base, minha referência e meu maior amor. Agradeço, especialmente, por não desistir de mim em nenhum momento da nossa trajetória. Te amo profundamente.

À minha Yalorixá, Ana Emília Gualberto, por ser minha mentora e confidente, por me cuidar e acolher em todos os processos que enfrentei até hoje.

À toda a minha família, especialmente os meus irmãos Marcelo Neves e Olívia Neves, e meu pai de criação, Gilmar Aragão.

Ao docente que tornou este trabalho possível, Dr. João Camillo Penna. Sua gentileza e atenção no processo de ensino-aprendizagem mudaram a minha vida.

À minha melhor amiga, Luisa Pereira. Obrigada pela conexão ancestral que compartilhamos.

Ao meu melhor amigo Zeliq Faul, gato laranja que compartilhou comigo um único neurônio durante a produção de todo esse trabalho. Amo você.

Às pessoas que mudaram e acompanharam a trajetória acadêmica que trilhei na graduação, em especial, Cali Campos e Isabelly Arruda, meus parceiros de casa e de vida.

Ao meu companheiro de vida, Felipe Carneiro, por todo amor e cuidado.

Menina, o tempo é professor, e pra nós o tempo é orixá.

Pretinha (de Salcity), Thiago Elniño.

Introdução

Este estudo consiste em uma investigação comparativa dos efeitos do tempo espiralar, conceituado pela professora e teórica Leda Maria Martins (2021), na produção literária africana e afrodiaspórica, no caso, brasileira, de autoria feminina e negra em língua portuguesa. A proposta visa entender o reflexo, nos registros literários recentes, da estruturação não-linear e oral do conhecimento africano:

Se consideramos que os africanos, em sua maioria, vinham de sociedades que não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição ou disseminação de seus múltiplos saberes, podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento (MARTINS, 2021, posição 138-139).

Partindo da noção de circularidade temporal do ensino-aprendizado, resta o questionamento de como uma literatura criada por corpos em diáspora que vivenciaram e vivenciam o tempo de modo espiralar, performático, registram o tempo em sua literatura. Arriscaremos também questionar de que forma a crítica literária analisa a temporalidade e linearidade dos fatos e dos textos.

Para tal feito, elegemos como corpus central livros de contos de duas autoras, uma africana e outra brasileira, publicados recentemente, que contêm muito explicitamente múltiplos registros e vivências de temporalidade. Paulina Chiziane, nascida em Manjacaze, Moçambique (1955), publicou um livro inaugural de contos chamado *As andorinhas* (2019), que é uma reconstrução temporal de figuras históricas de seu país. Inicialmente envolvida no ativismo político da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), Chiziane direcionou sua carreira para a literatura, possibilitando ao leitor uma experiência político-literária nas suas narrativas. No Brasil, selecionamos para esse estudo comparativo Conceição Evaristo (1946), o livro de contos *Olhos d'água* (2016), com um trabalho singular de modulação do tempo, registrando em pequenos contos acontecimentos que resumem uma vida inteira, com detalhes possibilitados pelo processo de escrevivência (EVARISTO, 2020, p. 27-31).

Além disso, na tentativa de diferenciar o conceito de temporalidade espiralar, trabalhado pelas autoras decoloniais, do tempo registrado nas produções canônicas, analisaremos comparativamente os contos *Nas águas do tempo* (1994), de Mia Couto, e *A terceira margem do rio* (1962), de João Guimarães Rosa. Os contos foram escolhidos pelo destaque que recebem na história das literaturas de seus países, e por compartilharem questões territoriais com as autoras a serem investigadas. Os dois textos trabalham com uma metáfora de temporalidade linear: o rio, como personagem que materializa um tempo

canalizado em uma única direção, metaforizando a noção de linearidade temporal europeia. Por fim, destacamos que, para a investigação central, importa a quebra de um tempo cronológico que é privilegiado nessas duas narrativas, e desconstruído em propostas voltadas para perspectivas racializadas de mundo.

1. Justificativa

1.1 A linearidade temporal e a crítica literária

Ao analisarmos os currículos do ensino literário das universidades brasileiras, percebemos uma estrutura comum: a organização cronológica linear, com algo de evolutiva, como critério essencial de organização da disciplina acadêmica da literatura. A historiografia linear no ensino da literatura, valorizada cientificamente, é, no entanto, uma operação que tem sua origem em fatores socioculturais relacionados à desigualdade social, que determinam uma rígida hierarquia entre formas escritas e formas orais. A historiografia institucionalizada desvaloriza tudo o que não é escrito e manifesta uma das formas centrais de poder colonial na história do mundo. Enquanto o sistema colonial preza pela historiografia composta de registros escritos, muito do que influencia, desde o início, a produção literária brasileira se pauta pelo princípio da oralidade, devido à relação com os povos originários e a migração forçada dos povos africanos para o território. É precisamente neste ponto que gostaríamos de lançar brevemente um olhar: o imaginário social da memória diaspórica sedimentada no Brasil, como uma forma central de vínculo, que serviu como solo literário secular para nossos escritores, e o modo como esse vínculo foi estabelecido pela experiência da oralidade.

Acreditamos que, devido à fundamentação oral da literatura escrita, a análise cronológica evolutiva em detrimento da valorização do imaginário social na construção literária é uma forma de manutenção de poder que priva a literatura brasileira de um processo de descolonização da leitura. Isso se dá devido à forma como a hierarquização literária adentra a nossa história, criando uma falsa sensação de superioridade, pautada na percepção eurocêntrica do povo brasileiro sobre ele mesmo. Essa percepção é construída partindo de uma valorização da literatura e do registro escrito brasileiros fora de um contexto de análise afrodiaspórica, que ressalta as influências históricas e coloniais do país para o desenvolvimento literário. Assim, ao analisarmos o relacionamento entre os cenários literários dos países lusófonos, e aqui especificamente, entre Moçambique e Brasil, numa perspectiva histórica geralmente se destaca as datas de independência dos países: a brasileira decretada em 1822 e a moçambicana conquistada, pouco mais de cento e cinquenta anos

depois, em 1974. Porém, consideramos como de maior relevância a data da invasão portuguesa dos territórios livres e do início da migração forçada, entendendo que Moçambique foi invadido dois anos antes do território brasileiro, em uma ocupação de quase cinco séculos, de 1498 à 1975, e parte de sua população foi escravizada na América. Ressaltamos também a diferença do processo de independência territorial, com a do Brasil ainda associada às dinâmicas monárquicas oriundas da metrópole, transplantadas ao Brasil, e a de Moçambique representando um rompimento total com o sistema colonial.

Esses dados devem ser destacados por serem relevantes na formação do povo brasileiro, dos seus traços culturais e dos seus saberes múltiplos, que influem e caracterizam a literatura brasileira dos pensadores negros que se formam no país. Logo, o tempo espiralar cultivado na diáspora entra em cena na literatura e na crítica, e deve ser investigado a partir de suas propriedades decoloniais e suas modulações temporais performáticas. O fato também é de suma importância devido às perspectivas da crítica literária em relação às múltiplas possibilidades de análise do conceito de temporalidade, sendo duas delas: a mais convencional, com o Brasil sendo visto como precursor da literatura de Moçambique e dos outros Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP); e a inovadora, que se propõem a investigar o acesso ancestral da literatura moçambicana em relação à brasileira, devido à escravização e migração. L. M. Martins afirma sobre a noção espiralar do tempo:

A ideia aqui é que a experiência e a compreensão filosófica do tempo também podem ser expressas por uma inscrição não necessariamente discursiva e mesmo não narrativa, mas não por isso menos significativa e eficaz: a linguagem constituída pelo corpo em performance, pelo corpo vivo que, em si mesmo, estabelece e apresenta uma noção cósmica, ontológica, teórica e também rotineira da apreensão e da compreensão temporais (MARTINS, 2021, posição 13).

Logo, defendemos que um corpo que experimenta o tempo dentro de uma perspectiva da modulação e da circularidade, mesmo que tente produzir a literatura capturando e encaixando os momentos dentro da linearidade europeia, achará subterfúgios e expressões para a temporalidade natural da sua cultura e da sua produção intelectual. Dessa forma, pretendemos analisar as obras selecionadas, brasileiras e africanas, sem uma relação hierárquica que estabelece uma sede em Portugal, procurando escapar das concepções de temporalidade enraizadas na cultura ocidental. Almejando alcançar uma possibilidade crítica que admita um outro tempo literário, nos disponibilizamos a identificar a não-linearidade cronológica das obras, estabelecendo um estudo comparativo entre autoras, visando investigar o espaço literário que elas compartilham ou não. Assim, estudaremos a relação das produções literárias com o conceito de temporalidade e ancestralidade permitindo um novo arcabouço teórico para análise das obras. A decolonialidade na teoria literária permite

mudanças na estrutura linear do ensino e na inserção de outras experiências de leitura no ensino básico e superior, reforçando a justificativa da perspectiva teórica do presente trabalho.

1.2. O corpus

A seleção do corpus do trabalho foi feita com algumas preocupações centrais: o gênero textual, o uso da língua portuguesa e as características da autoria. Primeiramente, a seleção do conto como protagonista literário se dá pela compressão ou expansão do tempo dentro desse gênero. Segundo Cortázar (2018), o conto tem um paralelo com a fotografia, como o romance tem com o cinema. Desse modo, o conto seleciona um momento limitado e abstrato, de valor significativo, expressando a potência de uma situação que à primeira vista parece cotidiana, entretanto, abre um leque de possibilidades semânticas relacionadas ao tema central. O contista estabelece uma relação narrativa definida pela intensidade e tensão, significando, respectivamente, a eliminação de informações não essenciais e a progressão que surge a partir desse movimento. Por esse motivo, defendemos que o prisma literário analítico do conto possibilita uma análise abrangente do mundo de maneira sintetizada, dando margem a leituras diversas e completas da temporalidade selecionada pela voz narrativa.

O recorte linguístico português estrutura o elemento comparativo da pesquisa. A relação familiar literária pré-concebida entre o Brasil e os PALOP, aqui com Moçambique em destaque, se estrutura no interior da influência literária motivada pela unidade linguística dos países. Se pensarmos dentro de uma cronologia linear, o início da produção literária brasileira antecede as dos PALOP e, por isso, tradicionalmente é definida de forma prestigiada e influente. Porém, não seria essa relação de influência literária pautada em uma identificação com um imaginário social forçadamente exportado e introduzido na literatura brasileira como original e nacional? Buscaremos investigar se a literatura africana produzida em língua portuguesa acessa o espaço literário brasileiro com um propósito auto-investigativo inconsciente, resgatando a sua própria ascendência. A língua surge como referência, devido a sua capacidade expressiva do agrupamento geográfico dos territórios em análise.

A autoria surge partindo da identificação da mulher negra africana ou em diáspora como figura experienciadora central do tempo espiralar, e da necessidade de registrá-lo literariamente, em um exercício de fabulação crítica, conceituado por Saidiya Hartman (2020) como o exercício de salientar e investigar as lacunas históricas deixadas pela escravização, através da ficção e da escrita. Partindo dessa premissa, subvertemos a ordem

canônica que afirma a anterioridade e portanto a presciência da literatura brasileira sobre a dos PALOP, propondo a investigação da literatura moçambicana em primeiro lugar, num espaço de desenvolvimento do registro da ancestralidade favorecido pela relação territorial. A obra *As andorinhas* (2019) de Paulina Chiziane, corpus desse primeiro exercício de investigação, é constituída por três contos extensos, que pretendem reconstruir, valorizando a linguagem e o saber ancestral, a história de três figuras da história de Moçambique: O Imperador Ngungunhane, imperador de Gaza (1850-1906), o primeiro presidente da FRELIMO, Eduardo Chivambo Mondlane (1920-1969) e Maria de Lurde Mutola (1972), campeã olímpica moçambicana. Mesmo com a linearidade aparente na ordenação dos contos, dentro de cada história, o tempo circular é invocado nas falas e nos sonhos dos personagens, apresentando novos aspectos socioculturais e das relações interpessoais narradas.

A obra brasileira escolhida para o estudo foi o livro de contos *Olhos d'água* (2016), da doutora Conceição Evaristo. Em cada conto, a autora parece trabalhar a relação da temporalidade com as temáticas centrais da vivência de cada personagem: a saudade, o luto, o amor, na concepção de família, de tranquilidade e de violência; as experimentações de vida e morte. O trato literário tem uma reconstrução ancestral esteticamente diferente dos contos de Chiziane, com um recorte literário mais incisivo de cada curto relato. Seguindo a perspectiva teórica de Cortázar, no livro, cada capítulo funciona como uma fotografia com múltiplas camadas, um recorte de tempo que seleciona lembranças e transgressões. Evaristo ilustra a perspectiva em construção e desenvolvimento de ancestralidade na diáspora, reconhecendo lentamente a noção de tempo que a circunda, exigindo mais subterfúgios e modulações.

Das duas obras mencionadas, selecionamos alguns contos para fundamentar nossa tese, entendendo que o escopo estipulado dentro desse trabalho exige algumas limitações no corpus selecionado. Visando ilustrar as capturas temporais múltiplas de Chiziane, analisaremos a construção da temporalidade moçambicana nos dois contos iniciais de seu livro, que juntos totalizam cento e sete páginas. Conceição Evaristo traz em sua produção ficcional recortes condensados e precisos do tempo, capturando muito de cada tema narrativo em poucas páginas. A extensão dos contos é importante para reforçar a perspectiva teórica fundamentada por Cortázar: Enquanto Paulina constrói sua obra como uma caixa de fotografias, ou um álbum, que *registra-recorta* acontecimentos e personagens da história moçambicana; Conceição busca condensar tempos e vivências em seus contos que não tem linearidade entre si, mas que narram em poucas páginas anos de vivências, fotografias de vidas inteiras.

1. Paulina Chiziane

2.1. A investigação do corpo e do tempo no conto *Quem manda aqui?*

O ponto de partida do conto "Quem manda aqui?", que inicia a obra *As andorinhas* (2019), é o advérbio de tempo "depois", que nos dá um indício de que o início da obra não é o início de tudo e dos tempos. Aqui, a voz narrativa já declara a presença de uma cultura (expressa, principalmente, através da descrição da culinária), uma construção de pensamento e de um império que precede os fatos que serão capturados no recorte literário. Nesse parágrafo inicial, a conjugação verbal do primeiro período aparece no presente, mas o resto do registro está no passado, com o narrador deslocado de sua temporalidade, escolha narrativa que adiciona uma segunda camada temporal ao conto.

Depois do pasto de xima branca, branquíssima, silada no aguidar, acompanhada de nhewe cozido, leite coalhado e carne grelhada, sente muito muito calor o Imperador! Não era da comida, não. [...] O Imperador era requintado no prato. Ao pequeno almoço, tomava leite coalhado ou leite fresquinho que saía do cantinho da vaca. (CHIZIANE, 2019, p. 9).

No segundo parágrafo, quando o tempo dos verbos se estabiliza no presente, outros subterfúgios temporais são utilizados. No trecho, "Descobre que são seus os espaços terrestres e o infinito celeste. Que são suas as estrelas que à noite brilham e as árvores que transportam a brisa do entardecer." (CHIZIANE, 2019, p. 9), o verbo "descobrir" no presente transmite ao leitor uma sensação de compressão do tempo, de paralelismo temporal, já que é um verbo que necessita de um processo para se concretizar que raramente é instantâneo, ou registrado como tal. Além disso, o imperador afirma ser "quem transformou isso tudo em vida" (CHIZIANE, 2019, p. 10) — mesmo indo contra a construção inicialmente linear do sumário, que aponta para a criação de Moçambique, como unidade independente e território, no segundo conto *Maundlane — o criador*. Entendemos aqui o processo de criação como acumulativo, a criação principal é narrada como resultado de diversas criações anteriores, transformando esse processo, tido como inaugural, em um processo ancestral.

Uma outra questão e contradição apontada é: a partir do comportamento do imperador, fica perceptível ao leitor que o governante é uma figura que usurpa o direito digno à vida dos seus súditos, contrapondo a sua autopercepção de si e destruindo a sua população na intenção de alcançar a sua satisfação individual. O individualismo e a síndrome da criação afetam a cabeça do maior representante do Império, que após um episódio ínfimo, determina que seu exército deve extinguir as andorinhas de seu território:

Uma andorinha canta alegrias no espaço. De pança também cheia, baila. Liberta os intestinos e a caganita balança na cloaca. Cede à gravidade e cai no olho do Imperador. O corpo gordo se ergue como uma mola, movido pela fúria. Dos olhos

túrgidos, solta-se o dragão que dorme por dentro. O Imperador podia resistir a tudo menos àquele ultraje: cocô de pássaro. [...]
— Estúpidos! grita o Imperador. Silenciem todas as andorinhas. Apanhem-nas. Tragam-nas aqui ao castigo, para que todas as aves do mundo saibam quem manda aqui! (CHIZIANE, 2019, p. 10-12)

A figura da andorinha aparece pela primeira vez e suas características irritam a figura de poder, incluindo seus cantos e danças. Os atos do pássaro provocam um desejo de eliminação no Imperador, que encarrega seu general de guerra da missão de extermínio. Um ponto a ser destacado: não é a primeira vez que a natureza incomoda o Imperador, motivando comandos de repressão ao seu exército e diversas mortes dos seus homens — em um momento de desespero, o General Ngyuza narra que, na semana anterior, o Imperador mandou seu exército silenciar uma manada de hipopótamos, expedição que resultou na morte de cem guerreiros e na mutilação de outros cinquenta. A relação do Império com a natureza moçambicana aparece corrompida, apontando para os tempos coloniais que modificaram o território e as dinâmicas de poder instauradas.

Durante esse momento de aflição, que incita as recordações expostas no texto pelo General, a natureza intervém e, em forma de brisa, o coloca em contato com suas divindades através do transe do sonho. Nele, os olhos machos do personagem avistam uma andorinha fêmea; relação anteriormente estabelecida entre o, supostamente, único macho daquele território, o Imperador, e a natureza. No desespero de segui-la, Ngyuza se transforma em pássaro e adentra o reino das andorinhas, caracterizado no trecho:

A fortaleza não tem paredes, nem teto, nem armas. No meio dela, há um palácio de pérola e cristal, sem guardas nem generais. Completamente adornado de estrelas e protegido de correntes de ar puro. Na entrada do palácio, está um velhinho, dormindo a sesta. (CHIZIANE, 2019, p. 18).

É possível constatar que, na vivência sonhada, a lógica da proteção não é pensada a partir da violência e da dominação, e sim, da relação com a divindade e com a natureza. No reino das andorinhas, o homem não desempenha um papel de proteger, mas de ser protegido — representado pelo bom velho dormindo, que é embalado pelo território de paz e é o personagem responsável por apontar a impossibilidade de um cargo militar coexistir com a liberdade de quem o desempenha. É importante ressaltar que a fortaleza é descrita como uma estrutura frágil, protegida pela dimensão metafísica em que está inserida.

O sonho é interpretado como uma vivência pela Sacerdotisa do império, que também acompanhará a expedição das andorinhas. Ela explica que o reino das andorinhas é o lugar de origem de todos os seres, e que poucos para lá retornam. O General, com sua perspectiva bélica do mundo, desconhecia essa informação de caráter espiritual e elabora: “No espelho do

futuro, tudo se reflete.” (CHIZIANE, 2019, p. 21), determinando que o início da viagem seria na manhã seguinte. A partir da quinta parte do conto, ainda com a conjugação verbal no presente, os desdobramentos da experiência do tempo espiralar se intensificam: quanto mais distantes da logística de poder do Imperador, menos controle linear do tempo a população, agora andarilha, têm. A natureza muda de forma e começa a lavar os olhos dos viajantes, enquanto reflexões sobre a violência, sempre atreladas à disputa de poder, ficam no ar da caminhada: “Como se castiga uma andorinha? Existem chicotes para andorinhas?” (CHIZIANE, 2019, p. 21).

O tempo da natureza começa a ditar o controle de um dos recortes narrativos, o da locomoção e do distanciamento das perspectivas coloniais; enquanto o tempo atrelado à linearidade comanda as relações imperiais. É possível distinguir essa dissolução da linearidade, observando o trecho da perspectiva da caminhada:

Quantos sóis terão passado depois da partida? Quantas luas? Quando partimos, a lua tinha forma de uma banana. Engravidou, pariu muito luar e emagreceu. Voltou a ser a cascazinha de banana e ainda não tivemos um dia de descanso.
E a pergunta indisciplinada das mulheres:
— Por que nos arrasta para tão longe se em todos os bosques podemos caçar? Olha a quantidade de andorinhas naquela árvore. Podíamos parar aqui e fazer uma boa caçada, encher sacos e sacos, e retornar. Ou ficar. (CHIZIANE, 2019, p. 28).

Aqui, ainda presos na vivência imperial, a população falha ao capturar o tempo em linha, em constante matemática. A natureza não corresponde à necessidade de controle temporal, não sacia as dúvidas que pairam na narrativa. A lua gera um novo tempo, que possibilita também a nova vida que está por vir. A população se reconecta com um tempo que já não era experienciado, um presente não calculado, que vagueia nas sensações e no conhecimento de si e do seu redor. O viés espiralar se intensifica, junto com a dureza da nova rotina e do lidar com o descontrole que os dias impõem — e o General aparece como figura responsável pelo gerenciamento e pela perseverança dos que caminham ao seu lado. Ainda sem apresentar uma justificativa, ele insiste na necessidade daquele doloroso processo, impondo suas convicções aos seus companheiros, através da comunicação e da violência.

A desconstrução da linearidade do tempo para a população em expedição começa a afetar a dinâmica do Imperador, que analisa, de forma incerta, a demora do retorno de parte considerável do seu exército e poder bélico. Julga-os, então, de traição e é aconselhado a aguardar. Falta ao Imperador a informação central: a traição ocorreu quando seu General ainda estava no território do império, quando, em sonho, ele experiencia um contato divino com as andorinhas, que o motiva a reavaliar a missão dada pelo Imperador. Assim, o General segue o rastro das andorinhas almejando conquistar a liberdade, através da terra e do

autoconhecimento, e não a extinção da espécie. Depois do indeterminável tempo de viagem com “os pés na terra e olhos no céu” (CHIZIANE, 2019, p. 38), em acordo com a Sacerdotisa, ele anuncia aos seus iguais que eles chegaram ao tão almejado destino:

De um lado, o monte. Do outro lado, o rio. Entre o monte e o rio, a terra é fêmea, virgem em cio, aguardando a fecundação dos braços viris de um povo macho. Sol ameno. Águas termais em abundância para tratar das feridas causadas pela marcha infinita. [...] Lugar ideal para a construção de um sonho antigo.

A descoberta de novas paisagens faz crescer, na alma, sentimentos novos. A sacerdotisa olha para o General. E ele olha pra ela. E o Ngyuza sente chegado o momento.

Ngyuza ordena uma paragem.

— Chegamos ao reino das andorinhas.

[...] Todos conheciam, afinal, este lugar. Fazia parte dos sonhos. Sem saber que ele existia na realidade. Também não sabiam que um dia a ela chegariam nas asas de uma andorinha. (CHIZIANE, 2019. p. 38-39).

Nesse momento, a união é restabelecida e recupera-se o vínculo com a natureza, com a fertilidade e com a igualdade. O General, mesmo em posição de comando, enxerga os companheiros de viagem como seus iguais, “um povo macho”, diferente da perspectiva do Imperador, que afirma ser “o único macho na superfície da terra” (CHIZIANE, 2019, p. 10). Ele percebe o quanto a caminhada de sofrimento possibilitará uma felicidade duradoura, através das águas termais que curavam as feridas do caminho, junto ao tempo. A voz narrativa insere o leitor em um novo território, uma nova dinâmica de tempo e de relação com a natureza. Ousamos afirmar que, na verdade, em uma antiga perspectiva temporal de vida: rural, voltada para a manualidade e os conhecimentos orais.

No encontro do General com esse *velho-novo* estilo de vida e com o amor romântico, ele descobre dois pontos da descolonização do pensar: uma estrutura mais baseada em sentimentos afetuosos e de comunidade, o que aparece na figura da relação romântica estabelecida com a Sacerdotisa; e menos em instituições que visam rotular as pessoas, a temporalidade e o saber, ilustrado na possibilidade do novo amor, que parte da destituição da Sacerdotisa de seu cargo imperial, corrompendo a sua relação comparativa com a figura da freira e possibilitando a quebra do seu celibato. A construção desses saberes dentro de uma nova temporalidade é o marco final da narrativa do restabelecimento do contato de Ngyuza com sua ancestralidade.

Depois do desfecho de uma das facetas temporais trabalhadas no conto, a narrativa se encaminha para seu segundo desfecho, a vivência do Imperador Bantu. Esse se encontra em um novo momento de egolatria, cego dentro de uma frágil e superficial reconstrução do império. Ngungunhane atrai rivalidades e guerras, aceitando refugiar um rei que tinha o império português como inimigo. Sua decisão provoca um ataque dos europeus, que com um

poder bélico superior, somado à ausência da melhor parte das forças militares africanas, rende o Imperador e o coloca em cativo. A linearidade prevalece durante o conflito, até ser interrompida durante a prisão do Imperador pelas forças portuguesas, pela repetição do episódio que inicia toda a narrativa:

Uma andorinha lança uma caganita que lhe cai no cocuruto. O Imperador tenta limpar a cabeça com as mãos amarradas. Os invasores riem-se. O Imperador sente uma vertigem de fúria. Como se a andorinha despertasse na mente ondas de revolta. Ri-se. Movimenta os lábios e cospe no rosto de um soldado branco. Os sipaios se espantam. O homem, que parecia vencido, agora parece revestido de novos poderes. De onde lhe veio tanto poder e tanta ousadia? (CHIZIANE, 2019, p. 48).

No ocorrido, o corpo do Imperador é tomado por sua força ancestral, força das andorinhas, trazendo em sua fala uma enorme bagagem de outra temporalidade, que ecoa em tempos futuros: “Eu não sou um homem, sou um povo. A alma de um povo não se prende, voa livre como as andorinhas. [...] Eu sou o futuro e a certeza.” (CHIZIANE, 2019, p. 49).

Posteriormente, a voz narrativa aparece confirmando essa tese, quando afirma que “Não era ele quem falava. Era, sim, o passado falando na voz do futuro, Os ancestrais revelam-se em cada instante nas vozes dos emissários do presente.” (CHIZIANE, 2019, p. 52). O conto termina com um pulo temporal, de muitos anos, onde as mães cantam o discurso do Imperador Bantu para seus filhos, fazendo ecoar o seu dizer nas gerações futuras, quebrando novamente a dinâmica da temporalidade através de performances do corpo. Aos descrever as cronosofias espirais, Leda Maria descreve a dinâmica de tempo trabalhada no conto:

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. É através da ancestralidade que se alastra a força vital, dínamo do universo, uma de suas dádivas. (MARTINS, 2021, p. 63).

A fim de concluir a análise do primeiro conto de Paulina Chiziane, é necessário aprofundar o papel desempenhado pelas andorinhas na narrativa: o papel da força ancestral, onipresente na natureza moçambicana. No início da narração, os primeiros atos do pássaro são cantar e dançar, o que provoca profunda irritação no Imperador. Essas ações são uma forte representação da ancestralidade do continente africano, entendendo que

Fu-Kiau também se refere a África como um continente bailarino, onde prevalece um poderoso trio, “tamborilar-cantar-dançar”, por meio do qual criam-se cantos de paz, de força interna e de poder, e no qual a música “é expressão de vida, paz e harmonia. (MARTINS, 2021, p. 80).

Na oitava parte do conto, a voz narrativa se dedica descrever o caráter atemporal das andorinhas

Elas dançam em roda as cantigas da eternidade desde o princípio do mundo. De onde vêm elas? Daqui. Dali. De todo lado. De lugar nenhum. São o olho de Deus no controle do mundo. [...] Ninguém se pode gabar de ter assistido ao parto de uma andorinha. Porque elas existiram sempre. Mas elas testemunham todos os nossos partos. Em cada nascimento, elas estão lá, colorindo o céu para informar ao mundo a chegada de mais um. Trazem, no bico, a mensagem dos mortos na celebração da nova vida. [...] Se, na ordem da criação, as andorinhas são mais velhas que a humanidade, como pode um simples mortal pretender silenciar o seu superior, na hierarquia da existência? (CHIZIANE, 2019, p. 42).

No trecho, a voz narrativa constrói a metáfora da ancestralidade na figura da andorinha, ilustrando a temática central de toda a obra: o movimento de Sankofa, simbologia dos povos Akan, no alfabeto Adinkra. O Sankofa é ilustrado por um pássaro que forma uma seta circular, que transmite a noção de tempo expressa pela teoria da espiralidade, e têm sua cabeça voltada para o passado, enquanto alimenta o presente, ressignificando-o (DA COSTA GOMES, RIBEIRO OLIVEIRA, 2020, p. 161-163). Elas energizam o Orí¹ do Imperador, projetando um futuro e libertando vocês do passado, a partir do corpo dele. Elas que permitem a manifestação do potencial espiritual da trajetória da população que migra com o General, levando-os em suas asas até seu novo território, reino sagrado.

Além disso, fica evidente que o questionamento do título ecoa em toda a narrativa estabelecida. Mesmo com o protagonismo da figura do Imperador, o seu General de guerra toma sua população e a coroa portuguesa toma seu império e sua liberdade. O conto narra uma dinâmica de disputa e de tentativa de descaracterização do espaço moçambicano. Dinâmica essa que toma as estruturas de poder articuladas para garantir a sobrevivência da população, e quem consegue restabelecer o contato espacial são os andarilhos enviados para caçar as andorinhas, que se reconectam com a natureza e o espaço que o cerca, após se desligarem da figura do Imperador. As mudanças das configurações sociais e de poder do primeiro conto da obra, preparam o leitor para o conto seguinte, estabelecendo que criação foi possibilitada por movimentos de retorno e aconselhamento ancestral, através das pessoas da terra e dos seus processos de reconexão com a natureza.

¹ “Em Yorubá, Orí significa “a cabeça”, porém, o sentido filosófico-teológico ligado à palavra se refere mais à cabeça interior, algo imaterial que se identifica com a cabeça, que simboliza o destino pessoal. Orí também é o nome dado ao Òrìṣà, divindade da cabeça, que é o guiador e protetor de cada ser humano no mundo. Na tradição Yorubá, acredita-se que antes da vinda de uma pessoa ao Ayé, mundo visível, ele faz a escolha do seu Orí no Ó run, mundo invisível, e este processo da escolha é associado à escolha do destino, sendo que Orí-réré (Orí equilibrado ou destino positivo) está ligado ao sucesso e Orí-burúkú (Orí desequilibrado ou destino negativo) representa o contrário.” (CABRAL, 2022, p.5).

2.2 A trajetória temporal e ancestral de *Maundlane* — o criador

O segundo conto da obra *As andorinhas* (2019) busca narrar o início de Moçambique como nação, como população articulada em prol de independência e do fim do sistema colonial imposto. Porém, antes da voz narrativa se debruçar sobre esse processo, o conto narra uma vivência peculiar do personagem principal, mais uma vez, através do sonho. No plano do sono, o menino conquista a cura de seu pai através do contato divino com uma cobra-deus. Essa experiência funciona como estopim narrativo, anunciando ao leitor a necessidade de almejar, antes de alcançar. O sonho é iniciado por “Era uma vez”, uma introdução de tempo indefinido que fornece um tom de fantasia, associado aos contos de fadas e à infância. A fantasia faz nascer o desejo de transformação do menino, contemplado na afirmação de sua avó: “Para ser herói na vida, é preciso ser herói no sonho.” (CHIZIANE, 2019, p. 59).

A quebra da temporalidade, fim do sonho ditado pelo seu despertar, mantém o foco no menino e nas suas formas de experimentação do tempo na infância:

Um menino dorme na esteira e sonha com a história dos três irmãos. Desperta de madrugada, com muita surpresa. O herói da história era ele. Sorri.
— Por que é que, só nos contos à volta da fogueira, os pequenos vencem? — pergunta-se. Serei, algum dia, um vencedor? Vencedor de quê, se sou um pobre sem pai? No sonho, transportara uma cobra medonha, muito mais pesada que as suas forças. Mas se era sonho, porque é que o corpo me dói como se fosse realidade? (CHIZIANE, 2019, p. 59)

O menino reconhece seu transe do sonho, lembra dele e vive a partir dele. A espiralidade do tempo se destrincha aqui: o tempo do sonho, permite que o menino se relacione com o pai que não conheceu, e que associe essa vivência a sua construção de conhecimento não-linear (suas trocas com sua avó e suas reflexões que partem dos contos ao redor da fogueira, performances do corpo). Além disso, a experiência desfrutada durante o sono perpassa as barreiras da realidade, causando dores físicas no menino. Novamente, como em “Quem manda aqui?”, o sonho é interpretado por uma figura feminina de mentoria, que confirma a tese de que o mesmo é um transe que proporciona vivências deslocado do tempo do corpo. A morte também aparece como uma outra dimensão da vida, uma forma de viver do outro lado, em outra temporalidade; o que faz do sonho a dimensão intermediária entre a vida e a morte. Esses desdobramentos apontam para um fato, de que o sonho surge em um cenário de guerra, pobreza e exploração do povo moçambicano, como a primeira faísca da revolução do menino-rei.

A voz narrativa, escolhida por Paulina, traz novamente o tempo morfossintático no presente e se utiliza de outros subterfúgios narrativo-temporais. Destacamos aqui a atuação

das forças ancestrais no presente, no início do conto tematizado nos múltiplos nomes dados ao personagem principal: “Os antepassados lhe chamam Chivambo, o Rei. Aqui começa a confusão na cabeça do menino.”(CHIZIANE, 2019, p. 62). Na lógica territorial, Chivambo foi batizado por nomes fortes e que o transformaram em um símbolo de completude do ser. Rebatizado como Eduardo pelo regime colonial, nome de pouco poder dentro da lógica decolonial prestigiada na narrativa, Chivambo Dzovo Maundalane, apelidado de Chitlango, carrega em seus nomes as forças femininas e masculinas, que juntas representam o poder da natureza.

— Nos teus nomes, Chitlango e Chivambo, residem os espíritos macho. Dos sobrenomes Dzovo e Mondlane, vês os espíritos fêmea. Quem tem poderes para julgar a ti, um ser completo e perfeito? [...]

Chivambo é sujeito e objeto de tortura. Chivambo é lança, é funda, é punhal. Cadafalso. Lugar de sofrimento. Foi mesmo por isso que os antigos te deram este nome. Tu personificas o sacrifício. Sofreste, mas venceste. Com a tua lança, derrubaste os calhaus que impedia a circulação dos rios e abriste os canais para a nova vida. És o Chivambo que desafiou os monstros e calou, num sopro, os mauseres e canhões dos invasores e todas as armas dos heróis do mar. És a serra que se dinamita à busca de pedra viva para construir a morada de uma nação. [...] Chitlango e Chivambo, espíritos machos em combinação perfeita. Arma e escudo. Abrigo e defesa. Sombra. Fortaleza.

De Dzovo e Maundalane, espíritos fêmea, veio esse teu lado criador e maternal. Ensinaste, pela prática, que ser órfão não é ser mendigo. Mostraste ao mundo que se dirige a vida pelo exemplo. [...] Do teu ventre, Dzovo, geraste milhões de filhos espirituais que transcendem a vastidão das fronteiras da nossa pátria. (CHIZIANE, 2019, p. 101-103).

Chitlango representa um guerreiro perfeito, instrumento de defesa e tortura, de criação e de humanidade. A confusão a ser enfrentada é construída a partir dessa vivência de um menino nobre e pobre, que por ter seu destino ancestral usurpado pelo regime colonial, não se sente à altura dos nomes ancestrais que lhe foram dados; mesmo sem entender, até sua morte, o verdadeiro significado deles. Por medo do sistema que domina seu território, o menino deseja não crescer, almejando desfrutar o tempo, sem rastros intelectuais e físicos, impedindo seu desenvolvimento e a premissa do tempo por si só.

Outro ponto narrativo é a descrição da educação forma colonizadora, que exclui da história escrita, a história do povo a ser ensinado. A oralidade preenche essas lacunas de conhecimento. A criança, ainda sem o acesso a esse olhar libertador, pontua que o verdadeiro povo moçambicano não existe na história formal. O Chivambo, rei sem reino, decide se transferir para a escola missionária onde, mesmo com a intenção de ocidentalização das populações coloniais, a cultura moçambicana circulava com maior liberdade dentro das trocas orais. A presença dos cantos e línguas tradicionais tornam o processo de educação colonial

palatável à criança, que ao se formar, se encontra órfão dos familiares que lhe restavam: a mãe e a avó.

Quando a orfandade atinge a vida do menino, o leitor pode observar um novo estágio de amadurecimento do personagem, sempre narrada por uma voz distanciada que prioriza o destaque para a figura de Chitlango e para a temporalidade sempre abordada no tempo sintático do presente, possibilitando a vivência político-literária simultânea ao leitor. Ao encarar esse novo marco de sua vida, o choro de Chivambo também aparece como um acesso à uma nova temporalidade, com um breve deslocamento espacial integrado: “Fecha os olhos e saboreia a invisível presença dos seus mortos. E quando volta a abri-los, estão cobertos de lágrimas. É a marca de água no regresso à terra depois do mergulho louco no oceano fundo, onde todos os ancestrais dormem.” (CHIZIANE, 2019, p. 72).

Na tentativa de seguir com a vida depois de um acúmulo de traumas e a condição de solidão, Chivambo passa a viver o presente como um exercício de constante honra ao passado e à ancestralidade. Com essa atitude, vive ao lado das mulheres mortas de sua família no presente. O personagem aparece como um devoto dos princípios que lhe foram passados, entendendo a sua própria vida como a materialização dos princípios dos seus antepassados no presente.

Não te preocupes, mãe. Farei tudo muito bem feito, tal como me ensinaste. Em cada gesto meu, germina uma flor em tua memória, porque farei sempre tudo o que gostaria que eu fizesse. Quero que tenhas orgulho de mim, mãe. Ensinaste-me a justiça, a dignidade, a humanidade. Sou agora teu mensageiro na materialização de todos os seus princípios. Um dia, o mundo inteiro irá te agradecer, mãe, porque vem de ti a minha existência. (CHIZIANE, 2019, p. 74).

A juventude do personagem principal é descrita muito rapidamente, com grandes marcos divididos e pouco destrinchados em orações. Em uma pequena parte do conto, é narrada a caminhada de Chivambo no continente africano, depois para Portugal e por fim, na América. Dentro de uma nova dinâmica de vida, conquista títulos e um bom trabalho dentro do sistema colonial, quando é interrompido por notícias do seu país, manifestadas em uma carta. Chitlango mede a urgência do problema narrado pela nova informação que adquire, o processo de escravização alcança as mulheres moçambicanas, responsáveis pela preservação cultural e física da sua nação. Assim, o jovem que conquista a América com os pés descalços, dominando a vivência capitalista ainda sem pertences, retorna à Moçambique.

O tempo contraído na narração da trajetória do jovem dentro da lógica de um sistema opressor, é modificado no seu retorno à Moçambique. Encontra em sua terra de origem, um cenário de descrença e desmobilização da população moçambicana. Chitlango

desconstrói, através do diálogo e da exaltação da terra ancestral, a ideia que os guerreiros tinham: de que o Chivambo, pobre realza, tinha se tornado um estrangeiro. Mais uma vez, como no primeiro conto da obra de Chiziane, o personagem invoca um discurso ancestral que motiva os homens reunidos a se articularem visando um novo ideal: de união do povo contra as ferramentas coloniais. Uma nova guerra se inicia, agora elaborada em articulação, e com novas posses, as armas que são ferramentas dominadas — assim, o criador cultiva a sua horta de libertação.

Depois de uma longa trajetória de luta armada e política, e um pouco antes de Chitlango romper a muralha da vida e da morte, ele reflete sobre o tempo e a natureza. A imensidão da natureza, casamento do céu e mar, ilustra a origem e a espiralidade do tempo. Essa imagem possibilita que o personagem observe o reflexo de sua alma. Sua vontade de relaxar e dormir culmina na sua execução, em sua viagem “no estrondo para o mundo do sono que nunca acaba. Dormir era tudo o que queria naquele amanhecer” (CHIZIANE, 2019, p. 93). Porém, ao morrer, o personagem não se transporta imediatamente a uma nova temporalidade-espacialidade. Antes de ultrapassar os muros da vida-morte, ele revive uma fala de sua avó ainda em vida, que descreve tudo que ela almeja dele e a profecia, simultaneamente, em uma espécie de mediação do sonho entre os estágios da vida. (p. 93-94)

A morte do personagem reforça as dinâmicas temporais espiralares, já que não interrompe a narrativa ou as experimentações de Chitlango. Ao viver na honra e na memória de seu povo, se torna um ancestral e também habita o outro espaço-tempo, quebrando a muralha da vida. Encontra a sua família, observa seu enterro, escuta os pedidos proferidos e recebe oferendas feitas a ele. Após a morte, o corpo ainda habita um espaço, com necessidades que simulam as fisiológicas, presença da natureza e falta de onisciência; não se caracteriza como uma divindade, e sim como uma andorinha, força dos que já não constituem uma presença física, e sim, ancestral. Vive no amor e na luta de sua população que saiu vitoriosa. Vive nos frutos de liberdade que plantou, como a história que o sucede, a de Mutola — que reforça a perspectiva criada da relação entre os dois primeiros contos, de ancestralidade entre as figuras centrais, e de simultaneidade de suas influências, com a única história que protagoniza a força feminina, remetendo às forças ancestrais secundarizadas, mas responsáveis por mentorear as figuras masculinas em destaque.

2. Conceição Evaristo

3.1. O sonho e a noção de espiralidade temporal

O conto "Olhos D'água", da coletânea epônima (2016), de Conceição Evaristo, apresenta uma complexa investigação da noção de temporalidade e autoconhecimento através da lembrança, por meio da voz narrativa que, atormentada pela pergunta sobre a cor dos olhos de sua mãe, mergulha em um *corte-colagem* do passado. A necessidade de lembrar torna-se estopim para uma reflexão profunda sobre as vivências maternas e filiais, enredando as múltiplas temporalidades que se entrelaçam na trama. Nesse cenário, o sono, e não o sonho, aparece como momento concretizador do questionamento central do conto, que já atordoava a narradora antes: "Uma noite, há anos, acordei bruscamente e uma estranha pergunta explodiu de minha boca. De que cor eram os olhos da minha mãe?" (EVARISTO, 2016, p. 15). O sonho, quando surge posteriormente na narrativa, vem associado ao ato de desejar acordada: "As labaredas, sob a água solitária que fervia na panela cheia de fome, pareciam debochar do vazio do nosso estômago, ignorando nossas bocas infantis em que as línguas brincavam a salivar sonho de comida." (EVARISTO, 2016, p. 17). A fome, sonho de comida, é saciada, no espaço literário, através da fabulação, da brincadeira, pela mãe. O brincar, sonhar com uma outra realidade simulando-a, é construído partindo de cultos e referências ancestrais; como bater cabeça para a rainha, ato de reconhecimento e respeito nas religiões de matriz africana no Brasil.

Com a investigação narrativa voltada para a figura materna, as múltiplas temporalidades narradas são uma busca de resposta do questionamento central, que proporciona um fenômeno a ser destacado: As vivências da mãe se misturam com as da filha, como se suas infâncias ocupassem um mesmo lugar no tempo das memórias. As lembranças da infância da personagem principal desencadeiam histórias da infância de sua mãe, uma terceira camada de aprofundamento temporal, que intensifica a importância da valorização ancestral no núcleo familiar de força feminina. "Às vezes, as histórias da infância de minha mãe confundiam-se com as de minha própria infância." (EVARISTO, 2016, p. 16). Além da espiralidade das lembranças trançadas das duas mulheres, mãe e filha, se adiciona mais uma camada temporal: a da vivência, da visita da filha à sua mãe para recordar a cor de seus olhos e da relação da filha com a sua filha; aproximando *mãe-avó, filha-mãe, filha-neta*.

O conto é curto, porém, contém um uso considerável de marcadores temporais, enquanto mantém o tempo narrativo no passado — o que reforça, na modulação do discurso, os recortes feitos no tempo. O último parágrafo do conto é o único registrado no presente,

onde depois de descobrir a cor de olhos d'água da mãe, a voz narrativa descreve o encontro de sua filha com os seus olhos:

Hoje, quando já alcancei a cor dos olhos de minha mãe, tento descobrir a cor dos olhos de minha filha. Faço a brincadeira em que os olhos de uma se tornam o espelho para os olhos da outra. E um dia desses me surpreendi com um gesto de minha menina. Quando nós duas estávamos nesse doce jogo, ela tocou suavemente meu rosto, me contemplando intensamente. E, enquanto jogava o olhar dela no meu, perguntou baixinho, mas tão baixinho, como se fosse uma pergunta para ela mesma, ou como estivesse buscando e encontrando a revelação de um mistério ou de um grande segredo. Eu escutei quando, sussurrando, minha filha falou:
— Mãe, qual a cor tão úmida de seus olhos? (EVARISTO, 2016, p. 19).

Aqui, podemos observar a herança familiar da cor dos olhos e do olhar investigativo. Os olhos d'água, da mãe-avó e filha-mãe, como os rios aqui interpretados fora de realidade, ou seja, metaforizam um tempo não linear, acessam múltiplas temporalidades a partir de um novo conceito de relação corpo-natureza: aqui, a natureza que representa o passar do tempo, está no corpo do sujeito que o experiencia. Os olhos de água de Mamãe Oxum refletem também a ancestralidade e divindade do tempo, dentro da perspectiva afrodiaspórica. O olhar aqui, marcador simbólico do tempo registrado no conto, também é abordado como olho-espelho, que reflete o olho que a observa, os olhos úmidos da mãe.

Já em "Duzu-Querença" (2016), o primeiro fato a ser destacado é a forma como se entrelaça a trajetória de vida de Duzu, a avó, e Querença, sua neta, através de elementos simbólicos e experiências compartilhadas. O título, ao unir os nomes das duas personagens, sugere uma ligação profunda, uma fusão de tempos e vivências que transcende o espaço físico. O conto se desenrola predominantemente no passado, revelando camadas sucessivas de memórias da avó. Aqui, a temporalidade se espiraliza no intuito de aprofundar a construção temporal da avó, antes da mesma se desligar do controle do tempo.

Como em "Olhos D'Água", Evaristo prioriza o sonho como devaneio, dissociado do sono, destacando a sua perspectiva metafórica, que permeia a vida de Duzu. Seu cotidiano é marcado pela fome e pela luta, e é no sonho que a personagem encontra um refúgio, uma forma de transcender os limites impostos pelo corpo e pela realidade árida que a cerca. O sonho, assim como em "As Andorinhas" (2019), torna-se um estágio intermediário entre a vida e a morte, proporcionando a Duzu um escape temporário da sua dura realidade. A necessidade de fuga de suas vivências passadas, vivas ecoando no presente, se acentua com a morte de um de seus netos favoritos, Tático. Duzu, mergulha em seu último respiro de sanidade, tentando um retorno ao passado na urgência de um mergulho às suas raízes, uma busca por uma nova forma de existir diante do sofrimento.

Era preciso descobrir uma nova forma de ludibriar a dor. Pensando nisto, resolveu voltar ao morro. Lá onde durante anos e anos, depois que ela havia deixado a zona, fora morar com os filhos. Foi retornando ali que Duzu deu de brincar de faz de conta. E foi aprofundando nas raias do delírio que ela se agarrou para viver o tempo de seus últimos dias. (EVARISTO, 2016, p. 35).

A incompatibilidade dos limites do corpo com as vontades da alma propiciaram a narração das memórias de Duzu e o início de seu delírio, tratos do tempo opostos, contidos no conto. O descontrolo espaço-temporal como subterfúgio da dor é interrompido no carnaval, por Duzu identificar a coletiva abstração da tristeza no período; ela opta então por construir um traje para o desfile. A simbologia utilizada para construir a fantasia de Duzu, as estrelas, remete aos princípios ancestrais, de associação dos símbolos da natureza como proteção e reconhecimento, fora de uma lógica de privilégio colonial e branco.

Um companheiro mendigo havia-lhe dito que sua roupa, assim tão enfeitada de papéis recortados em formas de estrelas, mais parecia roupa de fada do que de baiana. Duzu reagiu. Quem disse que estrela era só para fadas! Estrela era para ela, Duzu. Estrela era para Tático, para Angélico. Estrela era para a menina Querença, moradia nova, bendito ayê, onde ancestrais e vitais sonhos haveriam de florescer e acontecer. (EVARISTO, 2016, p. 36).

A fim de estabelecer a relação entre os dois contos de Conceição Evaristo compilados para a análise, é importante ressaltar que, novamente, o sonho não tem uma conexão com o transe do sono. Porém, como em "As Andorinhas" (2019), o sonho aparece como um estágio intermediário entre a vida e a morte.

Duzu continuava enfeitando a vida e o vestido. O dia do desfile chegou. Era preciso inaugurar a folia. Despertou cedo. Foi e voltou. Levantou voo e aterrizou. E foi escorregando brandamente em seus famintos sonhos que Duzu visualizou seguros plantios e fartas colheitas. Estrelas próximas e distantes existiam e insistiam. Rostos dos presentes se aproximavam. Faces dos ausentes retornavam. Vó Alafaiá, Vó Kiliã, Tia Bambene, seu pai, sua mãe, seus filhos e netos. Menina Querença adiantava-se mais e mais. Sua imagem crescia, crescia. Duzu deslizava em visões e sonhos por um misterioso e eterno caminho... (EVARISTO, 2016, p. 36)

O intermédio entre vida e morte também se dá na fome, outra maior associação ao sonho feita por Conceição. Porém, aqui, sobressai a forma que a morte modifica o tempo de Duzu, com a perda de seu neto, e de Querença, com a perda de sua avó. A relação com a ancestralidade é modificada, por acontecimentos de mesma natureza, na vida das duas mulheres entrelaçadas pelos laços familiares e textuais. Os contos de Conceição Evaristo revelam-se, assim, uma tapeçaria rica em simbolismos e experiências intergeracionais. Neles, mães, avós e netas compartilham um legado de luta, resistência e reinvenção. Para além das vivências de pobreza e marginalização, se destaca a importância de preservar a memória e reconstruir a identidade através das performances e registros espiralares, que façam jus as experiências dos corpos que as confabulam.

3.2 O percurso e o amor como simbologias temporais

Os contos "Luamanda" (2016) e "O cooper de Cida" (2016) trabalham a construção temporal dentro de uma outra metáfora: de *vida-estrada*, a noção de um percurso espaço-temporal (EVARISTO, 2016, p. 59). O primeiro conto mencionado traz no título, nome da personagem principal, a associação com as fases lunares, que passam junto com as fases da vida. Luamanda e a lua, têm, desde o início da narrativa, uma sincronia de trajetórias e mudanças, com o amor e seus frutos representando as fases da vida da mulher. A alma menina no tempo (EVARISTO, 2016, p. 63), que é Luamanda, sofre a influência da natureza e da temporalidade, mas com poucas marcas de envelhecimento em seu corpo. Podemos afirmar isso devido à representação de seu corpo-coração, que cresce e mingua em um movimento cíclico — quando em descompasso, o corpo-coração se reajusta com a lua: “O coração de Luamanda coçou e palpitou, embora a cara da lua nem estivesse escancarada no céu. Não fazia mal, a lua viria depois. E veio, várias vezes. Lua cúmplice das barrigas-luas de Luamanda.” (EVARISTO, 2016, p. 61); entretanto, a mulher não aparenta a idade incerta que tem, usando da ocultação do tempo como ferramenta da trilha do amor.

Na vida-estrada representada pelas experiências amorosas, descritas sem linearidade evidente, o sexo é a experiência de múltiplas performances corpo-temporais: o primeiro sexo, o primeiro sexo entrelaçado no amor, a troca com outra mulher, com um jovem, um velho e com a violência. A experiência erótica narrada é concluída sempre por um novo questionamento sobre o amor.

O amor é terra morta? [...]
O amor é terremoto? [...]
O amor é um poço misterios onde se acumulam águas-lágrimas? [...]
O amor se guarda só na ponta de um falo, ou nasce também dos lábios vaginais de um coração de uma mulher para outra? [...]
O amor não cabe em um corpo? [...]
O amor é um tempo de paciência? [...]
O amor comporta variantes sentimentos? [...] (EVARISTO, 2016, p. 60-63)

Essas perguntas que questionam o ato de amar, marcos na trilha temporal da vida de Luamanda, também se refletem nos questionamentos que pairam no conto sobre a construção da temporalidade: O tempo é terra morta? O tempo é terremoto? O tempo é um poço de mistérios onde se acumulam águas-lágrimas? O tempo se guarda só na ponta de um falo, ou nasce também dos lábios vaginais de um coração de uma mulher para outra? O tempo não cabe em um corpo? O tempo é um tempo de paciência? O tempo comporta variantes sentimentos?

Conclusões não são explicitadas no corpo do texto, mas a reflexão aponta para a relação entre corpo e amor, no foco do debate temporal. A maturidade do amor é valorizada, junto à juventude do corpo, mostrando o descompasso que dita o caminho de Luamanda, e que é valorizado pela mesma.

Viajando no tempo-evento de sua vida, Luamanda, distraída, esqueceu-se do compromisso para o qual se preparava no momento. Acordou, para o encontro que estava para acontecer naquela noite, quando ouviu os assobios de alguém que aguardava por ela lá fora. Apressou-se. Podia ser que o amor já não suportasse um tempo de longa espera. (EVARISTO, 2016, p. 64).

A estrada a ser percorrida por Luamanda não é linear, com a voz narrativa valorizando subterfúgios para narrar experiências de diversas temporalidades e graus de maturidade. Entretanto, a trajetória é organizada dentro de sua espiralidade, valorizando a investigação das vivências femininas por suas protagonistas.

"O cooper de Cida" (2016), diferente de todos os textos literários mencionados até então, tem o controle do tempo como tema. Nele, a natureza, força responsável pela primeira cena da narração, é inicialmente descrita fora de uma perspectiva temporal expressivamente modificada: "O sol vinha nascendo molhado na praia de Copacabana. A indecisão do tempo, a manhã vagabunda nos olhos sonolentos dos moradores de rua, o trabalho inconsequente das ondas em seu fazer e desfazer, tudo isso comprometia o cooper de Cida." (EVARISTO, 2016, p. 65). O trato temporal é imediatamente modificado com a aparição de Cida e dá espaço para uma extrema compressão — o trajeto da vida inteira da mulher é narrado em apenas três parágrafos.

A corrida matinal que inicia o conto não é interrompida durante os trechos que trabalham uma dinâmica de deslocamento espaço-temporal. No conto, as perspectivas temporais são espiralares, porque ocupam um mesmo momento narrativo, mas não uma mesma dimensão. A rotina é narrada em lembrança, com o tempo comprimido, e só é interrompida na dilatação temporal que se concretiza: "Sem perceber, permitiu uma lentidão aos seus passos, e pela primeira vez viu o mar." (EVARISTO, 2016, p. 67). Aqui, a ideia de que "[...] a linguagem constituída pelo corpo em performance, pelo corpo vivo que, em si mesmo, estabelece e apresenta uma noção cósmica, ontológica, teórica e também rotineira da apreensão e da compreensão temporais." (MARTINS, 2021, p. 22) é capturada na escrevivência, no fazer literário feito pelo corpo que o experiencia.

No início, o natural passar do tempo parece lento para a mulher, sensação que se intensifica na consolidação de sua rotina. Essa busca do tempo, caracteriza a construção não-linear do conceito de temporalidade: "Era preciso buscar sempre. O que tinha ficado para

trás, o agora e o que estava para vir.” (EVARISTO, 2016, p 65). O cooper metaforiza a rotina, e as modulações temporais necessárias na rotina do capital se mesclam com as lembranças narradas. Dentro dessa perspectiva, ressaltamos duas percepções centrais de tempo: A primeira pode ser traduzida como a ansiedade do ser, que acompanhada Cida desde sua infância: que na cidade, culmina na segunda, ansiedade do capital, reforçada pela rotina sistêmica em que a personagem se insere.

Durante o percurso espaço-temporal de Cida, o corpo, que percorre o trajeto da praia e se equilibra na corda bamba do tempo das memórias, reflete a percepção temporal de Cida. “A corda bamba do tempo, varal no qual estava estendida a vida, era frágil podendo se romper a qualquer hora.” (EVARISTO, 2016, p. 68) metaforiza a morte, mas também reforça a quebra de um conceito de linearidade, de mergulho no desconhecido e incontrolável tempo. Momentos depois, a voz narrativa reafirma o conceito, através da problemática da contabilidade do tempo: “[...] Ou o tempo não se media com moeda, ou as horas, os dias, os anos não seriam medidas justas do tempo.” (EVARISTO, 2016, p. 69).

Além dos tópicos apontados acima, outra questão relacionada ao tempo importante para a captura temporal proposta, é o momento em que Cida permite que seu ritmo desacelere. Durante a construção narrativa, o tempo aparece como força a ser domada, domesticada e alcançada. A mudança na percepção temporal da mulher afeta o seu corpo e natureza ao seu redor, conectando-a à uma nova dimensão perceptiva. Nesse processo, a fala da voz narrativa é representada por um narrador de futebol, ferramenta de controle temporal no conto:

“Cida escutava tudo calada. Pedro gesticulava e falava rápido como se estivesse irradiando uma partida de futebol. Lembrou-se de que quando era criança, uma de suas diversões era colar o radinho no ouvido e ficar ouvindo a narração do futebol. Tinha a impressão de que a fala do locutor era mais rápida do que a bola nos pés dos jogadores. Parecia que era a palavra do homem que empurrava o jogo.” (EVARISTO, 2016, p. 70).

No entanto, o único momento em que Cida possui o controle temporal é quando ela abre mão da tentativa de captura, na última oração do texto — “Ela ia dar um tempo para ela.” (EVARISTO, 2016, p. 70); quando a personagem desiste de perseguir a linearidade capitalista do tempo, e deseja se afundar no seu próprio tempo: natural, ancestral e espiralar. Em suma, os dois textos literários abordam perspectivas temporais espiralares, em suas convicções e modulações narrativas. Seja através da metáfora do amor, e seus reflexos na administração da vida e do trato corporal, ou do tensionamento direto entre o tempo e o ser, Evaristo captura às suas experiências e performances espiralares temporais e as canaliza em seu fazer poético.

3. Reflexões teóricas e perspectiva canônica

A reflexão proposta nesse trabalho consiste, não em rivalizar produções literárias, mas reconhecer as diversas abordagens ancestrais presentes nas duas modulações literárias, e a forma em que esse tempo espiralar se transcreve nas histórias grafadas por corpos que o experienciam. Depois da investigação das perspectivas temporais em cada uma das obras, visando fortalecer nossa tese, faremos comentários complementares em relação a dois contos canônicos que abordam perspectivas temporais: "Nas águas do tempo", conto do moçambicano Mia Couto, e "A terceira margem do rio", do escritor brasileiro João Guimarães Rosa.

Em "Nas águas do tempo" (1994), texto que narra a relação de avô e neto com a natureza e espiritualidade que os cercam, os personagens estão inseridos na lógica de linearidade do rio, que segue seu fluxo. Porém, lutam contra ela se locomovendo dentro do rio, transpassando as perspectivas temporais impostas e lutando para acessar à espiritualidade que habita a natureza. A questão central é que, o exercício de acesso à espiralidade temporal traz frutos, mas não aparece de forma ocasional, e sim através de um movimento que visava alcançá-lo. O conto retrata um território com duas temporalidades em convívio: o controle linear do mundo registrado pela voz narrativa, e a espiralidade pertencente ao lado ancestral que não é completamente acessado. Afirmamos isso devido a problemática encontrada na dinâmica familiar estabelecida no conto: a tentativa de cultivo individual de um saber ancestral, que no relato, está morto na vivência coletiva, como fica evidente na fala do avô:

[...] Nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece, meu filho, é que quase todos estão cegos, deixaram de ver esses outros que nos visitam. Os outros? Sim, esses que nos acenam da outra margem. E assim lhes causamos uma total tristeza. Eu levo-lhe lá nos pântanos para que você aprenda a ver. Não posso ser o último a ser visitado pelos panos. (COUTO, 2003, p. 6).

Fica ainda mais evidente, ao analisarmos comparativamente com um trato literário que é valorizado na perspectiva canônica da literatura moçambicana, que, na abordagem temporal da obra de Paulina Chiziane, é possível identificar uma gama de registros de experimentações ontológicas espiralares do tempo, que visam investigar a construção da sociedade a partir dos acúmulos ancestrais dos que a compõem, sempre dentro da coletividade. A luta contra o sistema colonial reflete, nas investigações da construção temporal, na luta contra uma imposição da linearidade temporal, da percepção europeia da natureza e da forma de mensurá-la.

No cânone brasileiro analisaremos, rapidamente, a construção de tempo no conto "A terceira margem do rio" (1994), de João Guimarães Rosa. Nele, a voz narrativa observa seu pai em um processo de abandono da vida em comunidade e de entrega a um propósito não explicitado e incompreendido:

Sem alegria nem cuidado, nosso pai enalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma recomendação. [...] Nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar. E a canoa saiu se indo — a sombra dela por igual, feito um jacaré, comprida longa. Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. (ROSA, 1994, p. 409).

O barco habita uma terceira margem metafórica, que é interpretada pelo filho como uma forma de cultivo do saber no tempo do fluxo linear do rio, mas que rompe com as dinâmicas sociais do tempo. A inevitabilidade do andar do tempo, da escolha do filho, propicia a reflexão sobre a forma controlada, posta sob medida, do passar do tempo. O pai tenta romper com a lógica do tempo na sociedade, no que é afinal seguido pelo filho, segundo uma enigmática lógica atávica que insinua uma dimensão da estranheza interiorana do sertão, mas enquanto acessa uma temporalidade não-fixa, que pode experimentar também a circularidade, voz narrativa do conto permanece atada à uma perspectiva fixa que se surpreende diante da alteridade do outro, sem, contudo, interiorizá-la de fato. A dimensão temporal reforça a prevalência da linearidade através da natureza, do rio e do comportamento do núcleo familiar, sempre com um tom crítico e de incompreensão às experiências paternas narradas.

Comparativamente, em "Olhos d'água" (2016) de Conceição Evaristo, o tempo é abordado em suas possibilidades de modulação, a partir do olhar dos corpos afrodiaspóricos que o experienciam. A busca nas recordações, as vivências geracionais compartilhadas entre mulheres, a intervenção do amor nas vivências, a análise do eu — que é sempre um nós, atento às multiplicidades, constroem a perspectiva do tempo de cada sujeito narrado, de forma espiralar. A investigação da ancestralidade é feita por vias múltiplas, reconstruída dos vestígios de um apagamento sociocultural que marca e modifica a apreensão e percepção do tempo do sujeito, retomando então o conceito de Leda M. Martins:

A ancestralidade, em muitas culturas, é um conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, exprimindo uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todos os seus âmbitos, desde as relações familiares mais íntimas até as práticas e expressões sociais e comunais mais amplas e mais diversificadas. De que modos, então, essa sofisticada vivência da ancestralidade e a presença imanente do ancestrado na vida cotidiana dos sujeitos também inscrevem uma singular compreensão e experiência da temporalidade, como *sophya*? De que forma os tempos e intervalos dos calendários também marcam e dilatam a concepção de um tempo que se curva para frente e para trás, simultaneamente, sempre processo de prospecção e retrospecto, de rememoração e de devir simultâneos?

Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. (MARTINS, 2021, p. 23).

Enquanto a analogia de tempo central do cânone literário é o rio, as obras trabalhadas neste estudo revelam uma outra metáfora temporal: do trajeto trilhado em terra firme, honrando os rastros dos caminhos trilhados anteriormente. Como é possível observar em “Maundlane — o criador” (2019), o trato temporal “Esculpe no ar os anéis da ancestralidade. O corpo bailarino é tanto um corpo-chão, terra, no qual pulsa, como nas batidas dos tambores, as raízes ancestrais, o coração do ancestre;” (MARTINS, 2021, p. 82):

— Eu sei, avó. Sei que me acenas com flores brancas desse lado onde estás. Sei que me acompanhas a cada passo, sinto-o. Lembras-te das palavras de mel que me dizias aos meus ouvidos, avó? São as relíquias que hoje iluminam a minha vida, porque tu me criaste com a maior sabedoria do mundo.

Ninguém conseguiu ainda, a transposição da muralha tumular e realizar um passeio no reino das sombras. Nem os médiuns lograram esse mérito desde o princípio da vida. Só o tempo.

O tempo, esse governador da vida e do ciclo das estações. Que determina os signos e os destinos dos homens. Que cura as feridas da alma. Que faz um órfão descobrir a cura do sofrimento. Que amadurece a fruta e as mentes da gente. Só o tempo, esse tempo maravilhoso, misterioso, caprichoso, que faz suceder gerações e encerrou o pai na pedra tumular. (CHIZIANE, 2019, p. 75).

4. Conclusão

Retomando a hipótese central desse TTC, afirmamos que a literatura de Paulina Chiziane acessa a temporalidade espiralar, teorizada por Leda Maria Martins, dentro de uma intencionalidade mais aguçada, que aparece sempre no primeiro plano narrativo e desconstrói a linearidade-temporal canônica. Já a produção de Conceição Evaristo acessa a espiralidade temporal em uma tentativa de reconstrução de uma perspectiva apagada pelo embranquecimento cultural que migra forçadamente, escravizando dentro de uma régua temporal, os saberes não-lineares. A autora brasileira descreve a escrevivência como seu processo de reconstrução histórica, que tange a construção de uma outra temporalidade:

[...] A Mãe Preta se encaminhava para os aposentos das crianças para contar histórias, cantar, ninar os futuros senhores e senhoras, que nunca abririam mão de suas heranças e de seus poderes de mando, sobre ela e sua descendência. Foi nesse gesto perene de resgate dessa imagem, que subjaz no fundo de minha memória e história, que encontrei a força motriz para conceber, pensar, falar e desejar e ampliar a semântica do termo. Escrevivência, 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).

A mulher aparece aqui como protetora e difusora das perspectivas do tempo espiralar através da fabulação. Dessa forma, é tensionado a forma de acesso da literatura afrodiaspórica à africana: que se torna, na perspectiva espiralar, ancestral para a literatura que visa reconstruir suas matrizes dentro da decolonialidade.

5. Referências bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O Perigo de uma História Única*. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 127-130.

CABRAL, Heuler Costa. A concepção de orí como autodeterminação humana. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Humanidades. Instituto de Instituto de Humanidades (IH), Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira. Redenção, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unilab.edu.br/jspui/handle/123456789/2437>. Acesso: 22 de dezembro de 2023.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAON, Renata Machado. *Paulina Chiziane: Uma voz feminina em África*. 50 f. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade Federal do Pampa, Campus Bagé, Bagé, 2019. Disponível em: <https://dspace.unipampa.edu.br/handle/rii/5308>. Acesso: 29 de agosto de 2023.

CHIZIANE, Paulina. *As andorinhas*. 3ª ed. Belo Horizonte: Nandyala, 2019..

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2018.

COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. 7. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

DA COSTA GOMES, A. C.; RIBEIRO OLIVEIRA, L. *Currículo negro, Asè e Sankofa: Perspectivas, cotidianos e valores afro-civilizatórios*. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S. l.], v. 12, n. 32, p. 161–187, 2020. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/889>. Acesso: 22 de dezembro de 2023.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina, 2020. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrevivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf>. Acesso: 05 de dezembro de 2023.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2023.

HARTMAN, S. Vênus em dois atos. Revista Eco-Pós, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 2 jan. 2024.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARTINS, L. M. *Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, ed. Kindle, 2021.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira*. São Paulo: Fósforo, 2022.

ROSA, João Guimarães. *A terceira margem do rio*. In: *Ficção completa: volume II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 409-413.

SOUSA, R. L. C.; FREITAS, R. V. de. A genealogia negro-brasileira contemporânea de autoria feminina na literatura de Conceição Evaristo: Tempo, Temporalidade e Ancestralidade em Olhos d'água (2018). Revista Criação & Crítica, [S. l.], n. 29, p. 198-217, 2021. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.i29p198-217. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/171360>. Acesso em: 28 dez. 2023.