



**Do silêncio à insurgência: percursos
da literatura Afro-Brasileira**

Organização
Ana Maria Soares Zukoski
André Eduardo Tardivo
Wilma dos Santos Coqueiro

 EDITORA
**BORDÔ
GRENA**

**DO SILÊNCIO À INSURGÊNCIA: PERCURSOS DA
LITERATURA AFRO-BRASILEIRA**

Comissão Editorial

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda
Ma. Marcelise Lima de Assis

Conselho Editorial

Dr. André Rezende Benatti (UEMS*)
Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB*)
Dra. Ayanne Larissa Almeida de Souza (UEPB)
Dr. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE*)
Fernando Miramontes Forattini (Doutorando/PUC-SP)
Dra. Yls Rabelo Câmara (USC, Espanha)
M. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA*)
Dr. Raimundo Expedito dos Santos Sousa (UFMG)
Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA*)
Nathália Cristina Amorim Tamaio de Souza (Doutoranda/UNICAMP)
Dr. Washington Drummond (UNEB*)
Me. Sandro Adriano da Silva (UNESPAR*)

*Vínculo Institucional (docentes)

Ana Maria Soares Zukoski
André Eduardo Tardivo
Wilma dos Santos Coqueiro
Organizadores

**DO SILÊNCIO À INSURGÊNCIA: PERCURSOS DA
LITERATURA AFRO-BRASILEIRA**



Catu, Ba
2021

© 2021 by Editora Bordô-Grená
Copyright do Texto © 2021 Os autores
Copyright da Edição © 2021 Editora Bordô-Grená

TODOS OS DIREITOS GARANTIDOS. É PERMITIDO O DOWNLOAD DA OBRA, O COMPARTILHAMENTO E A REPRODUÇÃO DESDE QUE SEJAM ATRIBUÍDOS CRÉDITOS DAS AUTORAS E DOS AUTORES. NÃO É PERMITIDO ALTERÁ-LA DE NENHUMA FORMA OU UTILIZÁ-LA PARA FINS COMERCIAIS.

Editora Bordô-Grená
<https://www.editorabordogrena.com>
bordogrena@editorabordogrena.com
Projeto gráfico: Gislene Alves da Silva

Capa: Natacha dos Santos Esteves e Keila Lima de Assis
Fotografia da capa e contracapa: Iasmin Daher Miranda Lima
Editoração e revisão: Editora Bordô-Grená

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
CATALOGAÇÃO NA FONTE

Bibliotecário responsável: Roberto Gonçalves Freitas CRB-5/1549

S582

Do silêncio à insurgência: [Recurso eletrônico]: percursos da literatura afro-brasileira / Organizadores Ana Maria Soares Zukoski; André Eduardo Tardivo; Wilma dos Santos Coqueiro. – Catu: Bordô-Grená, 2021.

2268kb, 264fls. il: color

Livro eletrônico
Modo de acesso: Word Wide Web <www.editorabordogrena.com>
Incluem referências

ISBN: 978-65-87035-49-9 (e-book)

1. Literatura brasileira. 2. Negritude. 3. Literatura afro-brasileira I. Título.

CDD B869
CDU 89

Os conteúdos dos artigos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
<i>As organizadoras e o organizador</i>	
POR CIMA DO MAR EU VIM, POR CIMA DO MAR EU VOU VOLTAR	17
<i>Lucas da Silva Teixeira</i>	
TRÂNSITOS ENTRE A LITERATURA E A IMPRENSA BRASILEIRA OITOCENTISTA: UM ESTUDO SOBRE <i>ÚRSULA</i> (1859), DE MARIA FIRMINA DOS REIS	33
<i>Jeïssyane Furtado da Silva</i>	
<i>Emilly Nayra Soares Albuquerque</i>	
<i>Gisela Maria de Lima Braga Penha</i>	
MARIA FIRMINA DOS REIS, GÊNERO E RAÇA: <i>DISCUTINDO O CONTO “A ESCRAVA” E SUBJETIVIDADES</i>	52
<i>Tatiane Beretta</i>	
<i>Maria Eduarda Delfino das Chagas</i>	
<i>Lucy Cristina Ostetto</i>	
AFRICANA E/OU BRASILEIRA? <i>A NEGOCIAÇÃO DE IDENTIDADES EM UM DEFEITO DE COR</i>	63
<i>Érica Alessandra Paiva Rosa</i>	
REFLEXÕES SOBRE AFETIVIDADE NA LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA ESCRITA POR MULHERES	82
<i>Mirian Cristina dos Santos</i>	
VIOLÊNCIA CONTRA CRIANÇAS E ADOLESCENTES NA LITERATURA NEGRA: PERVERSIDADE E PODER	95
<i>Gabriela Fonseca Tofanelo</i>	
A ELAS, OS RESTOS: PERSONAGENS SUBALTERNAS EM NARRATIVAS DE CONCEIÇÃO EVARISTO	114
<i>Ernani Hermes</i>	
A “METAMORFOSE” DA MULHER NEGRA: O FLORESCIMENTO DA IDENTIDADE RACIAL ALIADA AO PROCESSO DE SUBJETIVAÇÃO FEMININA	133
<i>Ana Maria Soares Zukoski</i>	
<i>Alba Krishna Topan Feldman</i>	
PERFIS MATERNOS EM DEBATE: MÃES NEGRAS EM EVIDÊNCIA (?)	150
<i>André Eduardo Tardivo</i>	

UMA BABEL DE MULHERES NEGRAS EM <i>ÁGUA DE BARRELA</i> : SOBREVIVÊNCIA, FEMINISMO E EDUCAÇÃO AO LONGO DOS SÉCULOS <i>Natacha dos Santos Esteves</i> <i>Wilma dos Santos Coqueiro</i>	162
DE BITITA À CAROLINA MARIA DE JESUS: UMA BIOGRAFIA, POR TOM FARIAS <i>Sandro Adriano da Silva</i> <i>Pedro Henrique Braz</i>	180
A RESISTÊNCIA DA MULHER NEGRA NA POESIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO E FABIANA LIMA – NEGAFYA <i>Luzia Martins dos Santos Silva</i>	195
A SUBALTERNA PEDE LICENÇA PARA CANTAR: <i>ELZA SOARES, SAMBA,</i> <i>IDENTIDADE NACIONAL E A OUTREMIZAÇÃO DA MULHER NEGRA NA</i> <i>FIGURA DA “MULATA ASSANHADA”</i> <i>Rafael Lucas Santos da Silva</i>	211
<i>NÃO PARAREI DE GRITAR/ PROTESTO</i> : A POÉTICA MILITANTE DE CARLOS DE ASSUMPÇÃO <i>Sandro Adriano da Silva</i>	235
SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS	252
SOBRE OS ORGANIZADORES	257
NOTA SOBRE A CAPA	258

APRESENTAÇÃO

*Todas as manhãs açoito sonhos
e acalento entre a unha e a carne
uma agudíssima dor.*

*Todas as manhãs tenho os punhos
sangrando e dormentes
tal é a minha lida
cavando, cavando torrões de terra,
até lá, onde os homens enterram
a esperança roubada de outros homens.*

*Todas as manhãs junto ao nascente dia
ouço a minha voz-banzo,
âncora dos navios de nossa memória;
E acredito, acredito sim
que os nossos sonhos protegidos
pelos lençóis da noite
ao se abrirem um a um
no varal de um novo tempo
escorrem nossas lágrimas
fertilizando toda a terra
onde negras semente resistem
reamanhecendo esperanças em nós.*

(Conceição Evaristo)¹

A epígrafe serve de inspiração para refletirmos sobre as dificuldades da sobrevivência da cultura e da memória dos/as afrodescendentes no Brasil. Como ressaltam as professoras Célia Regina Santos e Vera Helena Gomes Wielewicky, persistiu, por séculos, na Literatura Brasileira, um apagamento da figura do/a negro/a e de sua cultura, pois “é como se os negros, forçados a cruzar os mares como escravos, tivessem deixado na costa africana todos os seus sistemas, formas, elementos e práticas culturais e religiosas”².

¹ EVARISTO, Conceição. “Todas as manhãs”. In: *Poema da recordação e outros movimentos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017, p. 13.

² SANTOS, Célia Regina & WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. “Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais”. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria*

Portanto, é somente a partir dos movimentos culturais contra-hegemônicos da década de 1960 e, sobretudo, do Movimento Negro Unificado (MNU), surgido no Brasil nos anos de 1970, que emerge uma militância negra empenhada em denunciar, de forma contundente, as enormes desigualdades sociais e o racismo estrutural que permeiam a sociedade brasileira. Já na seara literária, foi fundamental a criação da coletânea *Cadernos Negros*, em 1978, pela editora *Quilombhoje*, que provocou uma dinamização da produção afro-brasileira ao revelar talentos literários bastante conhecidos na atualidade como, entre outros, Cuti, Conceição Evaristo e Cristiane Sobral. Ao se configurar como um espaço de resistência literária, social e política, os *Cadernos*, com publicações de poesias e contos, propiciaram o ingresso de autores/as desconhecidos/as e sem espaço no mercado editorial obstruído à escrita de autoria negra. Além dos *Cadernos Negros*, algumas editoras menores, como *Malê*, *Pallas* e *Mazza*, se configuram como espaços de resistência ao racismo e de visibilização da literatura afro-brasileira no campo literário. Dessa forma, ainda que sem grande espaço nas grandes editoras e nas livrarias, a literatura afro-brasileira tem ganhado destaque no cenário nacional com grande originalidade e força estético-literária. Com um início mais voltado para textos literários mais curtos como contos e poesias, hoje já se destaca com romances premiados como *Torto Arado*, de Itamar Vieira Junior, que angariou os principais prêmios nacionais de 2020, como o *Oceanos* e o *Jabutí*, de melhor romance, e tornou-se um fenômeno de crítica e de público, ficando por semanas entre os mais vendidos.

Alguns critérios usados para a definição dessa vertente da literatura brasileira, geralmente aceitos por críticos, como as citadas Santos e Wielewicky (2009), são: o *critério étnico*, ligado à origem negra do autor, o *critério temático*, quando o tema está relacionado à cultura afro-brasileira e a demandas oriundas da vivência negra, e o *critério de transgressão*, o que reflete a resistência do/a autor/a à cultura hegemônica e a reivindicação à visibilidade da vivência negra. Na busca por pertencimento e reencontro

Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 343.

com a ancestralidade, essa literatura reclama por uma imagem negra livre dos estereótipos que tem marcado a representação do negro pelo ponto de vista do/a escritor/a branco/a, além de recuperar a identidade negra por meio de sua ancestralidade cultural e religiosa.

Evaristo (2009)³ aponta para o surgimento de uma nova vertente de autoria feminina dentro do movimento da literatura afro-brasileira. A importância dessa nova corrente é indiscutível quando analisamos os dados da pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?”, coordenada pela professora e pesquisadora Lúcia Zolin⁴ na Universidade Estadual de Maringá – UEM. A tabulação dos dados revela que dentre as 91 escritoras analisadas, apenas 03 são negras, a saber: Elisa Lucinda, Ana Maria Gonçalves e Marilene Felinto, correspondendo a menos de 5% do total. Considerando que a pesquisa centrou o *corpus* de análise nos romances publicados, entre os anos de 2000 e 2015, pelas três maiores editoras do país, sendo elas: Companhia das Letras, Rocco e Record, visualiza-se a grande dificuldade pelas escritoras negras de conseguir publicar por editoras com grande circulação nacional. Assim, foi grande a nossa alegria ao constatar que as obras de escritoras negras foram eleitas como *corpus* de uma grande parte dos capítulos que compõem a nossa coletânea.

Tendo em vista esse escopo e esse cenário de crescimento da literatura afro-brasileira no Brasil, idealizamos essa coletânea com o objetivo de reunir pesquisas e estudos acadêmicos sobre o percurso dessa vertente literária do silenciamento à insurgência, que ainda demanda por mais visibilidade tanto no mercado editorial quanto no espaço acadêmico.

Ao pensarmos em um percurso histórico e temporal, essa coletânea se inicia com o capítulo *Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar*, de autoria de Lucas da Silva Teixeira, o qual apresenta considerações

³ EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. Scripta. Belo Horizonte v. 13 n. 25, p. 17-31, 2009.

⁴ Zolin destaca-se na seara crítica com o seu trabalho acerca da produção literária feminina. A pesquisa citada ainda não possui publicações com a sistematização dos resultados, por se tratar de um projeto que ainda está em andamento.

acerca do tema da capoeiragem na literatura e as suas mutações através do tempo, a partir de textos de autores como, entre outros, José de Alencar, Machado de Assis e Monteiro Lobato, refletindo sobre o modo como a arte da capoeiragem rompe barreiras ao trazer elementos afros associados a representações heroicas do povo negro.

No capítulo dois, intitulado *Trânsitos entre a literatura e a imprensa brasileira oitocentista: um estudo sobre Úrsula (1859), de Maria Firmina dos Reis*, as autoras Jeissyane Furtado da Silva, Emilly Nayra Soares Albuquerque e Gisela Maria de Lima Braga Penha analisam a indissociabilidade entre a escrita jornalística e a literária, ao refletirem sobre a recepção crítica do romance *Úrsula*, da escritora Maria Firmina dos Reis, no círculo literário-jornalístico do Maranhão. Ao abordarem os enormes percalços à escrita de autoria feminina no Brasil oitocentista, assim como o silenciamento em relação à autora na maioria dos manuais de Literatura Brasileira, as autoras reafirmam a importância da obra, hoje republicada por editoras nacionais e internacionais e que suscita debates em eventos literários e círculos de leitura.

Ainda sobre a obra firminiana que, na contemporaneidade, tem sido redescoberta não só pelo mercado editorial, mas tem se configurado como *corpus* de análise em programas de pós-graduação de diferentes universidades, em *Maria Firmina dos Reis, gênero e raça: discutindo o conto "A Escrava" e subjetividades*, as pesquisadoras Tatiane Beretta, Maria Eduarda Delfino das Chagas e Lucy Cristina Ostetto tecem considerações acerca do enfrentamento das diversas formas de violência colonial no conto "A Escrava", escrito em 1877, buscando mostrar que o texto da autora, inserido em uma sociedade sexista e racista, está orientado pela *escrevivência*, conceito cunhado pela escritora Conceição Evaristo no final do século XX, ao trazer uma potência subjetiva na escrita que possibilita à mulher negra recontar sua história por um ponto de vista não hegemônico.

Em *Africana e/ou brasileira? a negociação de identidades em Um defeito de cor*, a autora Érica Alessandra Paiva Rosa, a partir da perspectiva teórica dos Estudos Culturais e das intersecções entre gênero, raça, classe e condição de exílio, investiga a construção identitária da mulher negra no romance contemporâneo de Ana Maria Gonçalves, publicado em 2006, ao

discutir como os deslocamentos espaciais incidem no modo como a narradora-protagonista Kehinde negocia suas identidades africana e brasileira, reconhecendo-se como uma mulher poderosa, apesar de todas as mazelas sofridas por ela, por ter sido escravizada e estigmatizada pela lógica colonial, sofrendo, assim, diversas formas de violência física e simbólica.

Também tendo como foco a representação de personagens femininas na Literatura contemporânea, a pesquisadora Mirian Cristina Santos, em *Reflexões sobre afetividade na literatura negro-brasileira escrita por mulheres*, tem como objeto de estudo contos de três autoras de destaque na seara literária do século XXI, Mirian Alves, Conceição Evaristo e Cristiane Sobral, a partir do *corpus* de suas respectivas coletâneas: *Mulher Mat(r)is* (2011), *Olhos d'água* (2014) e *O Tapete Voador* (2016). Ao observar que essas três autoras propiciam discussões fecundas acerca de questões substanciais do cotidiano das mulheres negras no cenário contemporâneo, a autora tece importantes contribuições acerca do conceito de afetividade, a partir do questionamento de autoras como bell hooks⁵ que se perguntam se “o amor cura?”, concluindo por meio dos contos analisados dessas autoras que, em um ambiente machista, racista, classicista e excludente, o ato de amar e ser amada ainda é bastante problemático para a mulher negra que passa por situações de angústia, frustração, rejeição e abandono.

A ficção de Conceição Evaristo também é objeto de investigação da pesquisadora Gabriela Fonseca Tofanelo que, em *A violência contra crianças e adolescentes na literatura negra: perversidade e poder*, analisa os contos “Shirley Paixão” e “Maria Rosário Imaculada dos Santos”, que integram a coletânea *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de 2011, na qual a ficcionista elege o ponto de vista feminino a fim de retratar os diversos tipos

⁵ Esse é o pseudônimo da teórica feminista e ativista social americana Gloria Jean Watkins, que é inspirado no nome da sua avó materna. Ao optar por a escrita em letra minúscula, além de homenagear a avó, a crítica tem como foco o conteúdo da sua escrita e não sua pessoa. Nessa coletânea, alguns autores trazem a referência a autora tanto com as iniciais minúscula, seguindo a escolha da autora, quando com as iniciais maiúsculas, optando pelo padrão da escrita acadêmica. Contudo, nessa apresentação, optamos por seguir a forma usada pela autora.

de violência que recaem sobre crianças e adolescentes, refletindo, assim, sobre práticas abusivas e coercitivas na infância e na adolescência. Nesse sentido, a autora, a partir de obras teóricas de críticas negras como Sueli Carneiro e bell hooks, aponta a relevância da visibilidade da autoria feminina negra na desconstrução de padrões hegemônicos de escrita e de representações identitárias e culturais, ao colocar em evidência o protagonismo das mulheres negras que, em seus contos, são *insubmissas* e sobreviventes, apesar dos diversos tipos de violência imposta aos seus corpos.

Ainda acerca da prosa evaristiana, o autor Ernani Hermes, em *A elas, os restos: personagens subalternas em narrativas de Conceição Evaristo*, a partir dos contos “Maria” e “Duzu-Querença”, presentes na coletânea *Olhos d’água*, de 2016, ancorado nas teorias de, entre outros, de Gayatri Spivak, Frantz Fanon e bell hooks, apresenta uma contundente reflexão acerca dos dinâmicas sociais que refletem nos processos de subalternização das mulheres negras na sociedade brasileira. Em sua análise, o autor observa que, nesses contos, cujo desfecho é a morte trágica das personagens, persiste uma aridez no campo existencial que acarreta no apagamento de suas possibilidades de ser, o que desvela o modo como a estrutura social de poder, oriunda do período colonial e escravocrata, ainda perdura no sentido de limitar as mulheres negras às margens, cabendo a elas “os restos da sociedade”.

As pesquisadoras Ana Maria Soares Zukoski e Alba Krishna Topan Feldman, em seu capítulo, intitulado *A “metamorfose” da mulher negra: o florescimento da identidade racial aliado ao processo de subjetivação feminina*, lançam luzes sobre o conto “Metamorfose”, integrante da coletânea *O tapete voador* (2016), de Cristiane Sobral. As autoras discutem como o processo de assimilação proposto por Socorro é incapaz de fazer com que a protagonista seja aceita como branca na medida em que sua negritude é visível. Assim, a personagem, em um processo de autorreconhecimento de sua identidade negra, acabar por sofrer uma metamorfose ao ser capaz de enxergar as malhas de poder existentes e o racismo institucional na sociedade.

Também dedicado à prosa de Cristiane Sobral é o capítulo *Perfis maternos em debate: mães negras em evidência (?)*, do pesquisador André Eduardo Tardivo, que problematiza a (ausência da) representação materna negra na literatura brasileira porquanto comumente as representações femininas negras sejam associadas à estereótipos escravocratas e/ou como corpo objeto. Para tanto, o autor se ocupa da análise do conto “Bife com batata fria” e promove reflexões sobre como as agendas das mães negras estão visceralmente relacionadas às intersecções de raça e posição social, fato que as mantém afastadas (e sobrecarregadas) do ambiente doméstico e do contato parental.

O décimo capítulo desta coletânea, intitulado *Uma babel de mulheres negras em Água de barreira: sobrevivência, feminismo e educação ao longo dos séculos*, de autoria de Natacha dos Santos Esteves e Wilma dos Santos Coqueiro, lança luzes sobre o romance de Eliana Alves Cruz e discute as diversas formas de violência a que as mulheres negras estão submetidas, ao mesmo tempo em que promove reflexões sobre questões vitais para essas mulheres, como a educação e a transmissão de conhecimentos por meio de várias gerações de mulheres que acabaram privadas do conhecimento científico.

Focalizado na trajetória de Carolina Maria de Jesus, por anos no quarto de despejo da crítica literária, os pesquisadores Sandro Adriano da Silva e Pedro Henrique Braz, no capítulo *De Bitita à Carolina Maria de Jesus: uma biografia, por Tom Farias*, se ocupam da biografia caroliana escrita por Tom Farias. Os pesquisadores discutem, entre outros aspectos, sobre como mesmo tendo alcançado enorme sucesso com a publicação de *Quarto de despejo: o diário de uma favelada*, nos anos 1960, a autora permaneceu silenciada pela historiografia literária brasileira na medida em que suas outras produções também não tenham alcançado reconhecimento. Concomitantemente, promovem reflexões importantíssimas sobre a Carolina cidadã e suas contribuições para a percepção da realidade da população negra brasileira, historicamente posta à margem.

A produção literária de Conceição Evaristo, agora na poesia, é objeto de estudo da pesquisadora Luzia Martins dos Santos Silva que, em seu capítulo *A resistência da mulher negra na poesia de Conceição Evaristo e*

Fabiana Lima – Negafya, traz à baila as semelhanças existentes entre Evaristo e Negafya. Assim, mesmo que pertençam a diferentes espaços culturais, segundo a pesquisadora, as proximidades literárias se fazem presentes e configuram-se, também, como espaço de resistência e questionamento da população negra.

O capítulo *A subalterna pede licença para cantar: Elza Soares, samba, identidade nacional e a outremização da mulher negra na figura da “mulata assanhada”*, de autoria de Rafael Lucas Santos da Silva, configura-se como reflexões preliminares de uma pesquisa maior que objetiva examinar a trajetória de Elza Soares, expoente da música brasileira, a partir da teoria pós-colonial. Assim, o autor apresenta riquíssimas discussões sobre como a interpretação das produções dos últimos dezoito anos de Soares parece acentuar-se nas questões de resistência frente ao racismo entranhado no Brasil.

Encerrando esta coletânea, o professor e pesquisador Sandro Adriano da Silva, no capítulo *Não pararei de gritar/ protesto: a poética militante de Carlos de Assumpção*, dedica-se à uma leitura da coletânea *Não pararei de gritar* (2020). Assim, ao pôr em destaque a poesia de Assumpção, que se revela como espaço de diálogo sobre a experiência ancestral negra e suas lutas ao longo dos séculos, contribui para a fortuna crítica do poeta.

Aos colaboradores e às colaboradoras dessa coletânea, expressamos nossos profundos agradecimentos pela grande contribuição à crítica literária afro-brasileira ao compartilharem suas pesquisas e seus estudos acerca dessa literatura que ainda carece de uma maior visibilidade no mercado editorial brasileiro, assim como nas universidades. Aos/Às leitores/as, desejamos uma excelente recepção da obra, com o desejo de que fomenta pesquisas acadêmicas e estimule leituras acerca da tão rica e plural literatura afro-brasileira.

As organizadoras e o organizador.

POR CIMA DO MAR EU VIM, POR CIMA DO MAR EU VOU VOLTAR

Lucas da Silva Teixeira

A fórmula para a arte da capoeira acompanhou povos africanos escravizados forçados a tripular navios negreiros e por cima do mar vir desembarcar em terras distantes. No Brasil, a capoeiragem se desenvolveu até o ponto que conhecemos hoje: uma prática que dialoga com diversos campos artísticos. Na literatura sua presença assume características distintas no decorrer do tempo, geralmente atrelada à história da população negra escravizada e à sua busca por liberdade, em diálogo com o horizonte de expectativas dos interlocutores e com as infraestruturas ideológicas de cada época.

O objetivo deste texto é abordar exemplos que apresentam a temática da capoeiragem e relacioná-los com as reflexões de Jauss (1990) e Bakhtin (2006) a fim de compreender o entorno social que pode ter contribuído para as caracterizações do tema. Os exemplos foram extraídos da literatura brasileira, do cinema e de HQs internacionais de modo a demonstrar que a capoeira e personagens envolvidos com essa arte afro-brasileira assumem posições de antagonismo na literatura do século XIX, de anti-heróis principalmente na primeira metade do século XX e, da segunda metade em diante, ora anti-heróis ora heróis. Assim, presume-se haver uma metamorfose operando sobre a temática de modos variados em diferentes épocas e que o motivo *capoeira* é geralmente acessório para a narrativa em grande parte das obras que a utilizam.

NAVIO NEGREIRO, DE ANGOLA CHEGOU

José de Alencar e Machado de Assis evidenciam a posição de antagonismo relegada aos capoeiras na literatura carioca do século XIX. Note que a capoeiragem era um problema para as elites do Brasil Imperial a ponto de ter sido inserida no Código Penal de 1890, já no advento da

república. Quer seja na crônica jornalística, quer seja no romance, conto ou teatro, a capoeira era tratada como um problema complexo diante dos olhos de todos, como Soares evidencia:

A capoeira não era um problema afastado, distante ou que se esgueirasse pelos cantos mais sórdidos da cidade, longe do olhar das classes letradas e proprietárias, mas uma atividade visível no dia-a-dia, no cotidiano, diante do olhar de todos, e motivo de medo e preocupação (SOARES, 2004, p. 218).

As crônicas jornalísticas da época estão repletas de comentários degradantes em relação à capoeiragem, além disso, ela era uma atividade visível no dia a dia, capaz de proporcionar inúmeras cenas envolvendo capoeiras e as forças policiais à época do Brasil imperial. Ao construir o personagem Pedro para sua peça *O Demônio Familiar*, de 1857, José de Alencar usa a capoeiragem com o propósito de torná-lo um antagonista que causa repulsa. Soma-se a isso o choque que a imagem de uma criança escravizada causava em uma sociedade escravocrata ideologicamente dividida em relação à abolição. Pedro é um menino negro escravizado, antagonista de Eduardo e sua propriedade privada. O texto foi construído com o objetivo de tematizar o instituto da propriedade sobre a população negra escravizada, conforme detalha Alfredo Bosi em *Dialética da Colonização*:

Em 1868, ano do Navio Negreiro e das Vozes d'África, a mazela mais deprimente, o nervo exposto, era a escravidão. Os porta-vozes das oligarquias preferiam tratá-la como se fora assunto exclusivo da ordem privada, matéria relativa ao instituto inamovível da propriedade. Assim a tematizara Alencar na sua comédia *O demônio familiar*, onde a alforria é concedida pelos senhores com a dupla função de punir o moleque intrigante, expulsando-o do aconchego patriarcal, e livrar a família de um motivo permanente de confusões e desgosto (BOSI, 1992, p. 248).

Pedro pertence a Eduardo, por isso é tratado como objeto ao longo da peça. Uma das estratégias adotadas pelo autor foi desenvolver a fala de Pedro de modo que o personagem, ao se referir a si mesmo, faça-o frequentemente na terceira pessoa. O autor adota essa tática a fim de revelar o esvaziamento da subjetividade dos escravizados, que eram tratados como peças de mercadoria. Um exemplo ocorre no diálogo com Carlotinha, a

irmã do protagonista, no episódio em que o furtivo Pedro dá início à intriga ao colocar uma carta no bolso da jovem, ato 1, cena 6 (I,6):

PEDRO: Nhanhá não há de ser freira!... (Mete a carta no bolso sem que ela o perceba). Entregue está ela!

CARLOTINHA: Que dizes?

PEDRO: Nada, nhanhá! Que V.Mce é um moça muito bonita e Pedro um moleque muito sabido.

Pedro é quem dá o estopim da intriga neutralizada pelo herói, além disso, suas peripécias para promover os casamentos das outras personagens movem a peça teatral, ou seja, sua posição de antagonista é essencial ao desenrolar da narrativa. Durante os quatro atos sua fala revela para os interlocutores todo um caráter considerado repulsivo para a elite da época. Nessa sexta cena, antes de deixar o bilhete no bolso de Carlotinha, enquanto Pedro persuasivamente lhe questiona sobre um moço que a observa, o menino revela as qualidades que julga serem adequadas para um pretendente, como, por exemplo, ter ginga: “Se nhanhá chegar na janela depois do almoço há de ver ele passar, só gingando: Tchá, tchá, tchá... Hum!... Moço bonito mesmo!” (ALENCAR, I,6).

O envolvimento com a capoeiragem ainda não havia sido inserido no Código Penal à época da publicação da comédia de José de Alencar, no entanto, a pesquisadora elucida que “dentre as causas das prisões de cativos, a capoeiragem era uma das mais expressivas” (REIS, p. 223). Além disso, as maltas de capoeira eram famosas por serem contratadas para causarem tumultos em centros urbanos. Na peça, Pedro associa-se à condição de capoeira para evidenciar seu potencial de promotor de conflitos, com a língua afiada de ironias, em contraste com o perfil de Eduardo, que revela a segurança patriarcal do lar, um homem que soluciona conflitos, de ideias pacíficas; nada sarcástico ou irônico. Há o episódio em que o menino se inscreve discursivamente no universo da capoeira para se promover quando dialoga com outra criança, Jorge, irmão de Eduardo. Embora não houvesse igualdade social entre um escravo e o irmão de seu dono, a cena oitava do ato primeiro demonstra que Pedro assume tom assertivo contra Jorge, a outra criança, ou seja, há uma relação de paridade entre eles, ainda que seja mínima. Quando Pedro e Jorge ficam a sós no quarto de Eduardo,

Carlottinha exige que não mexam nos papéis do seu irmão, porém, o início da oitava cena revela Pedro ordenando que a outra criança largue os livros de seu dono, pois provavelmente seria castigado se algo acontecesse. Após a negativa de Jorge e o chamamento para o embate, Pedro dá o aviso definitivo:

PEDRO (*Querendo tomar o livro*) – Ande, ande, nhonhô; vá lá para dentro! Deixe o livro.

JORGE – Se tu és capaz, vem tomar!

PEDRO – Ora! É só querer!

JORGE – Pois eu to mostrei!

PEDRO – Está arrumado! Pedro, moleque capoeira, mesmo da malta, conta lá com menino de colégio! Caia! É só neste jeito; pé no queixo, testa na barriga (ALENCAR, I,8).

Ao caracterizar Pedro dessa maneira, o autor buscou associar à figura da personagem características chocantes para interlocutores de uma sociedade que buscava uma solução para dar fim à capoeiragem. Machado de Assis, por outro lado, não construiu personagens capoeiras: utilizou a capoeiragem como um dos motivos que circundam a temática central de agressividade, dor e crítica ao positivismo científico que se apresentava com a crença na objetividade e neutralidade das ciências. Trata-se de uma breve sinédoque que encapsula a violência chocante do conto *A Causa Secreta* e associa a atmosfera de terror do enredo com a capoeiragem.

A partir da metáfora Bakhtiniana do edifício social¹, pressupõe-se que um dos andares que compunha a superestrutura ideológica da época era evidentemente o que continha os problemas que a barbárie da escravidão trazia à tona. Assim, os leitores do século XIX, inquilinos desse prédio, estariam em constante diálogo com a diversidade de textos sobre a temática: a notícia jornalística, o conto, o romance, a crônica, o discurso oral, a

¹ A realidade dos fenômenos ideológicos é a realidade objetiva dos signos sociais. As leis dessa realidade são as leis da comunicação semiótica e são diretamente determinadas pelo conjunto das leis sociais e econômicas. A realidade ideológica é uma superestrutura situada imediatamente acima da base econômica. A consciência individual não é o arquiteto dessa superestrutura ideológica, mas apenas um inquilino do edifício social dos signos ideológicos (BAKHTIN, 2006, p. 26).

experiência visual. A capoeira, por estar associada aos escravizados e por ser ferramenta de resistência afro-brasileira, residiria no mesmo andar. Associar uma narrativa à capoeiragem, portanto, significava trazer uma atmosfera latente no imaginário do público leitor: violência, sangue, dor; e colocá-la em diálogo com a consciência coletiva já formada sobre a temática e que era assim disseminada no meio jornalístico. Esse é o clima do conto de Machado de Assis, publicado originalmente em 1885 na *Gazeta de Notícias* e agrupado em 1896 na sua obra intitulada *Várias Histórias*.

Em “A Causa Secreta”, antes do primeiro encontro entre as personagens, Garcia já notara a presença de Fortunato, no teatro, numa peça que “era um dramalhão, cosido a facadas” (ASSIS, 1994, p. 1). Observe que elementos simbólicos como a faca, o punhal e a navalha eram muito associados aos capoeiras em periódicos cariocas. Ao caracterizar desse modo a peça de teatro que as personagens assistem, Machado deixa uma expectativa em suspenso: haverá lâminas e sangue, assim como nas notícias com que seus interlocutores estão acostumados. Eles logo encontrarão a cena fatídica: um soldado do arsenal de guerra (Gouvêa) é esfaqueado por uma malta de capoeiras. Garcia, o protagonista, morava no bairro do Catumbi; a mesma casa onde habitava Gouvêa, a vítima da malta. O bairro nessa época era palco da capoeiragem:

O Catumbi também era local de predileção para quilombolas, que ocasionalmente desciam dos morros para incursões nas cidades. Na certa, capoeiras e quilombolas se encontravam nestes desvãos do sertão carioca (SOARES, 2004, p. 218).

A cena violenta que une os futuros sócios ocorre, provavelmente, devido a alguma rusga entre capoeiras e a polícia imperial, ou funcionários do arsenal de guerra, isso não está evidente:

— Foi uma malta de capoeiras. Eu vinha do quartel de Moura, onde fui visitar um primo, quando ouvi um barulho muito grande, e logo depois um ajuntamento. Parece que eles feriram também a um sujeito que passava, e que entrou por um daqueles becos; mas eu só vi a este senhor, que atravessava a rua no momento em que um dos capoeiras, roçando por ele, meteu-lhe o punhal. Não caiu logo; disse onde morava e, como era a dois passos, achei melhor trazê-lo (ASSIS, 1994, p. 2).

No conto “Fortunato zomba de Gouvêa”, o homem ferido que foi socorrido por ele e Garcia, quando a vítima convalescente busca pelo capitalista residente no Catumbi para agradecer-lhe pela ajuda. Após breve diálogo, Gouvêa, já de saída, ouve o morador do bairro rindo-se dizer: “Cuidado com os capoeiras!”. Observe que a escolha para o domicílio de Fortunato faz parte da construção da personagem: vive em um local onde capoeiras aterrorizavam os olhos da elite local; aí também reside sua causa secreta.

Machado adotou a estratégia da sinédoque ao iniciar o conto com uma cena chocante envolvendo capoeiras e que carrega a atmosfera do conto. Ela é paulatinamente incorporada ao caráter da personagem Fortunato, antagonista de Garcia, que é quem guia os leitores na análise das maneiras do capitalista. Enquanto Fortunato revela o caráter vil e vingativo de um indivíduo que se deleita com cenas sanguinolentas e de sofrimento, Garcia é um estudante de medicina que busca apaziguar a dor. Sua posição de protagonismo evidencia-se a partir do movimento narrativo em que narrador e personagem se confundem para revelar a causa secreta de Fortunato. Este carrega a atmosfera do conto em seu comportamento, encapsulada na cena de abertura.

Machado e Alencar escreviam sobre o que compunha seus repertórios para interlocutores da sua época, cuja expectativa limitava-se a determinados temas e determinadas maneiras, influenciada pelo entorno social. Isso vai ao encontro do que pondera a teoria da recepção:

Uma obra literária, mesmo se parece nova, não aparece como algo absolutamente novo num vácuo informacional, mas predispõe seus leitores a um tipo bem definido de recepção por meio de estratégias textuais, sinais evidentes e não evidentes, características familiares ou alusões implícitas. A obra desperta memórias da ordem do familiar, mexe com emoções particulares do leitor e com seu ‘começo’ suscita expectativas para o ‘meio e fim’, os quais podem então continuar intactos, alterados, reorientados ou mesmo ironicamente preenchidos no curso de leitura de acordo com certas regras do gênero ou tipo de texto (JAUSS, 1990, p. 72).

Note que uma personagem capoeirista heroica não surtiria o efeito de realismo que era adotado pelos escritores do século XIX, pois isso romperia com a expectativa dos leitores e com tudo aquilo que sua realidade

limitada lhes permitiria. Afinal, a capoeiragem era considerada um problema social, prática de marginais e criminosos, e tomava o pensamento da elite letrada cuja preocupação passava a ser o fim das mazelas da escravidão. Machado de Assis sugere um remédio para solucionar o problema: cancelar os capoeiras.

Na crônica do dia 14 de março de 1885, publicada posteriormente na série de crônicas Balas de Estalo, com textos escritos entre 1883 e 1886, Machado de Assis propõe “um medicamento para resolver a doença da capoeira” (ASSIS, 1994, p. 41). O texto brinca com a possibilidade de uma droga infalível contra a capoeiragem a partir da ironia latente comum aos textos do autor, quem recupera o tema da dúvida quanto ao cientificismo e seus produtos. De acordo com ele, trata-se de uma droga “muito superior ao célebre Xarope do Bosque”, de certo tão útil quanto o Emplasto Brás Cubas. O autor utiliza um tom jocoso, portanto, para demonstrar a ineficácia da sua própria sugestão e, ao antagonizar a capoeiragem, flerta novamente com as expectativas de quem lê suas crônicas.

Na crônica em questão, Machado associa Crébillon, um poeta e dramaturgo francês conhecido por suas obras trágicas, aos capoeiras, para evidenciar sua compreensão acerca das tragédias noticiadas nos periódicos. Para o autor, o fenômeno da capoeiragem nos periódicos se assemelha aos textos do poeta francês, a quem restava escrever sobre “o inferno em que se meteu”. Assim, seu discurso sobre a capoeiragem transita pelo nível da tragédia real, não ficcional, e pelo nível da tragédia ficcional, ampliada pela pena do escritor. Note que o antagonismo reside no contraste entre a temática e o que se esperava de um modelo social ideal, não trágico. No entanto, para o cronista brasileiro, a natureza humana de um capoeira não lhe permitiria as atrocidades divulgadas pelos jornais, exceto um ou outro. A raiz do problema para o qual ele sugere um remédio é o “erotismo de publicidade” que destacaria notícias da vida de tragédias levada por capoeiras. Assim ele conclui:

o mesmo acontece com o capoeira. Não pode distribuir mimos espirituais, ou drogas infalíveis, todos os porcos nascem-lhes com uma só cabeça, nenhum meio de ocupar os outros com sua preciosa pessoa. Recorre à

navalha, espalha facadas, certo de que os jornais darão notícias das suas façanhas e divulgarão o nome de alguns (ASSIS, 1994, p. 41).

No texto, o autor defende que para dar fim a capoeiragem basta que não se publique mais sobre o tema, embora seja uma solução ineficaz conforme manifesta logo no início da crônica. Velar a opinião pública seria a saída: “Não publicar mais nada, trancar a imprensa às valentias da capoeiragem. Uma vez que se não dê mais notícia, eles recolhem-se às tendas aborrecidos de ver que a crítica não anima os operosos” (ASSIS, 1994, p. 41). O plano dissoluto de Machado não surtiu efeito, não obstante, estruturas foram erguidas para a repressão da arte.

DÁ, DÁ, DÁ NO NEGO; NO NEGO VOCÊ NÃO DÁ

Às últimas décadas do século XIX é promulgada a república. O código penal de 1890 oficialmente torna a capoeiragem em crime. Apesar do avanço em direção ao século XX, a prática foi marginalizada, mesmo embora algumas camadas da elite já estivessem se inserindo na arte. Contudo, ela manteve-se viva e em seguida tornou-se foco de objetivos nacionalizantes que culminaram com sua remoção do código penal durante a ditadura do Estado Novo. Graças a Manuel dos Reis Machado, conhecido como Mestre Bimba, o ano de 1937 é marcado pela expedição do certificado de registro da primeira academia de Capoeira autorizada pelo governo (REGO, 1968). As tentativas de ressignificação da capoeiragem revelam o interesse na institucionalização, esportivização e embranquecimento da prática para fins de construção de um esporte nacional. A arte afro-brasileira passa então de “doença moral à gymnástica nacional”, de acordo com Reis:

O significado social dessa prática cultural de raízes negras se modifica, conforme se operam mudanças no lugar social do negro no interior da sociedade brasileira. Considerado em finais do século passado e princípios deste como principal entrave ao “progresso nacional”, em virtude de sua “inferioridade atávica”, o negro começará, pouco a pouco, a ser enaltecido como fator de originalidade nacional (REIS, 1994, p. 222).

As políticas adotadas para atribuir novos sentidos à capoeiragem residem em um dos andares que fazem parte do edifício metaforizado por Bakhtin. A estrutura ideológica que condiciona as expectativas passa a tomar nova forma e se preencher com diversos textos esportivos acerca do tema, notícias de capoeiristas notáveis, propagandas de governo e, poesia. Foi em 1940 que a Era Vargas instituiu o novo código penal brasileiro, que não mais associava a capoeiragem ao crime. Quinze anos antes, Oswald de Andrade flertava com a temática até então institucionalmente indefinida, mas que já recebia atenção de cronistas incentivando a nacionalização da modalidade.

Com o poema *O Capoeira*, publicado em 1925, Oswald deixa em suspenso a sanção do episódio retratado:

O Capoeira
- Qué apanhá sordado?
- O quê?
- Qué apanhá?
Pernas e cabeças na calçada.

Nota-se que há um embate físico, carregado com a valentia e violência que caracterizavam os capoeiras desde o século anterior. Um capoeira e um agente do estado, essa imagem dialoga com a arte de Augustus Earle (*Capoeira*, de 1820), que retrata escravizados praticando capoeira com a presença de um agente da polícia imperial ao fundo movimentando-se para capturá-los. Assim como no retrato, a capoeiragem é essencial para o desenvolvimento de qualquer ação interpretativa do poema. Ela assume a alegoria de prática marginalizada que possui um antagonista, qual seja, a jovem república brasileira e suas forças da lei, representadas pelo “sordado”. Mesmo embora seja possível conjecturar a derrota do Capoeira, pois não sabemos a conclusão do episódio de fato, a simples possibilidade de a capoeiragem protagonizar e vencer o episódio torna o poema, publicado pela primeira vez no livro de estreia Pau-Brasil, um novo horizonte para a temática. Alguns anos antes Monteiro Lobato já utilizara a temática com os novos sentidos construídos na primeira metade do século XX.

Em 2 de maio de 1921, Lobato publica uma crônica/anedota na revista *A Novella Semanal: O 22 da Marajó*, publicada posteriormente na coletânea *Onda Verde* do mesmo ano. Note que, similarmente ao que se pode inferir do poema de Oswald, o título da narrativa carrega a personagem central do enredo, que é um capoeira. A narrativa se desenvolve no RJ, no entanto, a personagem se desloca para o norte do país, depois para a Europa e por fim retorna ao RJ. Essas viagens representam a ascensão social e financeira do 22 da Marajó, que retorna ao cenário inicial rico e regenerado de seu comportamento de desordens, assim descrito pelo narrador:

O 22 da Marajó era um imperial marinho, mestre em desordens, amigo de revirar de pernas para cima quiosques portugueses. Rapazinho bonito, imperava na Saúde, onde suas proezas de capoeira excepcional nadavam de boca em boca (LOBATO, 1921, p. 10).

Antes de iniciar a narrativa, Lobato flerta com as expectativas dos leitores ao longamente tratar daquilo que já estava por se tornar uma obsessão brasileira: o futebol. O autor usa diversos estrangeirismos, que ainda eram comuns no Brasil para se referir à prática de origem inglesa, a fim de se aproximar dos textos esportivos que circulavam de maneira a preparar o leitor, proporcionando confiança e conforto para quem lê por estar num campo conhecido. A tática parece eficaz, pois a capoeira era crime e tabu, embora a busca por um esporte nacional estivesse na berlinda. A arte afro-brasileira é comparada ao futebol, modalidade esportiva de maior destaque para o público, e Lobato procura demonstrar que ela é primordial ao futebol e poderia ter sido o esporte nacional caso não fosse proibida.

A ascensão social do protagonista deixa a intenção do narrador evidente: está mais próxima da ficção e da anedota, faz parte da segunda metade da crônica; enquanto isso, na primeira parte, mais próxima da realidade, o cronista sugere que o futebol seria democrático e eficazmente promoveria ascensão social – assim como a capoeira poderia proporcionar de acordo com a segunda parte da narrativa. Esta é introduzida em tom de pessimismo, quando o narrador discorre equivocadamente sobre as artes da capoeiragem:

Não teve poetas, não teve cantores, não teve sábios que as salvaguardassem do olvido; e de todo o nosso rico passado de rasteiras, rabos d'arraia e soltas restam apenas anedotas esparsas, em via de se diluírem na memória de velhos contemporâneos (LOBATO, 1921, p. 10).

O tema da capoeiragem não é o motivo central da crônica: o autor procura enaltecer algum esporte que pudesse ser considerado primordial, puramente brasileiro, e encontra a solução na prática de ascendência africana, ou seja, a centralidade temática reside na busca de um símbolo esportivo nacional. Para construir sua argumentação, recorre à outra prática, que estava mais próxima das expectativas e compreensão de seus leitores. A capoeira é inserida na menor parte do texto: uma anedota, que parte de uma descrição do futebol. Portanto, há um deslize de sentidos partindo do real e objetivo em direção ao ficcional e subjetivo, possibilitado pelo gênero textual crônica. Caso falasse apenas da capoeiragem, o texto surtiria pouco efeito, já que os movimentos, músicas, enfim, sua prática era ilegal e imoral. A imoralidade atribuída aos praticantes revela-se na história da personagem.

O herói da anedota abandona a capoeira e todos os seus feitos de valentia quando é transferido pelo governo para o norte do país, justamente por provocar desordens. Lá, regenera-se, embora mantenha um relacionamento adúltero com a esposa de um oficial. Ela fica viúva e casa-se com o marinheiro. Logo em seguida ele pede dispensa da Marinha e o casal vai viver na Europa por dois anos. Quando retornam fixam-se no Rio de Janeiro, e o narrador revela os novos modos do herói: tornou-se um “gentleman” que veste trajes finos e abandona o apelido de capoeira ao receber um nome: Petrônio, cuja ascensão ocorre por meio do afastamento da arte. Ao representar a realidade desse modo, o cronista oferece à capoeiragem o polo oposto da ascensão social.

Quando Petrônio retorna ao Rio de Janeiro, um grupo de desordeiros nota sua presença. Decidem que um deles, o que ostentava ser especialista em soltas (um tipo de cabeçada), deveria derrubar com um golpe o recém-chegado que se exibia pelas redondezas. Tudo ao custo de uma aposta. Nesse momento o narrador aproveita para ironizar alguns estrangeirismos advindos do futebol, ao dizer que todos sabem o que são

“kickés e shootés”, mas “quem sabe hoje o que é a solta?”, marcando novamente sua intenção de elevar elementos nacionais em detrimento do esporte inglês. A capoeira vence. Porém, ela torna-se acessória à argumentação da crônica, como no conto de Machado onde marca presença muito brevemente.

A crônica termina com o apostador perdendo e o herói sai ileso. Além disso, devolve duas rasteiras e escarnece a falta de conhecimento do adversário que repentinamente apareceu: “Só uma besta dessas dá soltas sem negaça” e conclui que “Já gostei desse divertimento. Hoje minha posição social não mais permite.” Não satisfeitos, os desordeiros buscam alguém experiente para finalmente dar fim àquele que ainda julgavam ser um estrangeiro em sua comunidade. Contratam Dente de Ouro, que, ao reconhecer o famoso 22 da Marajó, é interpelado por um pedido de sigilo, afinal, Petrônio não demonstra mais interesse em ser associado à capoeiragem: “Cala o bico, moleque, e tome lá para o cigarro; mas afasta-se, que eu hoje sou gente e não ando em más companhias, respondeu o Petrônio, correndo-lhe uma pelega de dez e seguindo o seu caminho imperturbavelmente”. Enfim, o poema e a crônica dialogam com a possibilidade de ascensão da arte da capoeiragem em tempos de proibição. Além disso, ambos ampliam sua imagem, ainda que os protagonistas revelem-se anti-heróis por meio da violência explicitada e da imoralidade do comportamento.

Nas décadas seguintes, retoma-se o projeto que teve seu germen no fim do século XIX para esportivização e nacionalização da prática afro-brasileira e, finalmente a arte é institucionalizada. Reis conclui: “desde a república se formava uma opinião pública que defendia a capoeiragem, provinda do embranquecimento pelo qual a arte passava, mesmo embora proibida, já atingia a elite” (REIS, 1994, p. 224). Em 1937 Mestre Bimba apresenta sua Luta Regional Baiana devidamente organizada ao governo Vargas. Logo em seguida, em 1940, a prática é removida do código penal e passa a deixar de ser crime: a filosofia da capoeira já pode transitar entre a elite da época. Em seguida, Vicente Ferreira Pastinha funda a segunda escola de capoeira legalizada pelo governo e torna-se o grande difusor da capoeira Angola. A partir de Pastinha e Bimba, a capoeira irrompe por novos

horizontes, contrariando completamente a previsão da crônica do 22 da Marajó.

Assim, a capoeiragem é difundida no Brasil e passa a fazer parte da temática de obras artísticas. A segunda metade do século XX é marcada por grandes produções que ora dialogam com os antigos estereótipos, ora rompem barreiras. É o caso de *Barravento*, produção cinematográfica de Glauber Rocha. A obra de 1962 tem como protagonistas Firmino (um nome que ecoa na personagem 'Firmo', d'*O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo) e Aruã, respectivamente anti-herói e herói do filme, ambos capoeiras. A presença da capoeiragem é essencial ao longa-metragem, pois caracteriza os personagens que movem a ação; somam-se a isso seus desdobramentos pela influência da religiosidade afro-brasileira. Ao agregar o elemento da religiosidade, que, de fato, jamais deixou de dialogar com a capoeira, Glauber reúne o mítico e o real de forma inovadora e verossímil para a temática. Além disso, a vitória das ideias de Firmino provam que o capoeira assumia novas posições na narrativa. Isso é acentuado ao longo do tempo na sétima arte.

O filme *Besouro*, de 2009, promove a atmosfera da religiosidade e aprofunda-se ainda mais na esfera do mítico ao destacar personagens que representam Orixás. Além disso, um lendário capoeirista é promovido a herói da narrativa, e uma mulher capoeirista finalmente assume posição essencial ao desenrolar da história. Essa produção cinematográfica é baseada na obra *Feijoada no Paraíso*, uma coleção de crônicas da vida de Besouro, narradas por ele mesmo a partir da escrita de Marco Carvalho. Por um lado, o livro de 2002, ao contrário da versão cinematográfica, caracteriza Besouro como um herói mais próximo da humanidade, com atitudes moralmente questionáveis expostas narrativamente pelo próprio. Por outro lado, a produção cinematográfica eleva-o à posição heroica.

Enfim, a segunda metade do século passado é repleta de grandes nomes que destacaram a capoeiragem e deram avanço à temática: Jorge Amado, Paulo Lins, Nivalda Costa, Solano Trindade, Cidinha da Silva, para citar apenas alguns exemplos. Poetas que promovem temas afro-brasileiros e incluem na sua poética a arte da capoeiragem, que veio por cima do mar e por cima do mar voltou.

O BRASIL DISSE QUE SIM, O JAPÃO DISSE QUE NÃO

A capoeira atualmente está presente em mais de 150 países (BRASIL, 2007, p. 8). Seus desdobramentos são inumeráveis e desencadearam diversas representações da realidade sobre o tema. Esse alcance tão amplo atingiu o coreógrafo chinês Huan-Chiu Ku, que assina as cenas de ação do filme *Besouro* e faz o personagem voar tal qual a lenda. Essa produção cinematográfica trouxe um elenco de atores capoeiristas, entre elas uma mulher: sinal do recente rompimento com a masculinização da capoeiragem a partir de sua promoção enquanto arte-marcial².

Em 1993 Hollywood lança o filme *Only the strong*, traduzido no Brasil como *Esporte Sangrento* (nota-se a temática da esportividade associada à violência na escolha do título em português). O enredo é basicamente sobre a formação de novos capoeiristas que se redimem da delinquência na escola por meio da arte afro-brasileira. O modelo utilizado é o da capoeira Regional, como se convencionou chamar a Luta Regional Baiana: uniformes brancos, pés descalços, cordel na cintura. Louis, o protagonista, é um ex-militar que retorna da América do Sul após ter aprendido a arte da capoeira e decide ensiná-la na escola onde outrora estudara. Ele se depara com a típica jornada do herói, sem jamais desistir: a primeira negativa que recebe é do diretor da escola, depois da própria escola e, por fim, dos próprios alunos. O diretor muda de ideia quando a primeira cena de violência acontece, no pátio da instituição: o herói salva um aluno das mãos de traficantes.

A representação dos antagonistas (traficantes) é marcante. São todos latinizados: eles ora falam português ora falam espanhol (o protagonista, no entanto, fala apenas inglês), e um dos líderes é um homem negro jamaicano (há apenas outro negro no filme, o aluno que foi socorrido na cena inicial).

² Note que Vargas, logo em seguida à remoção da capoeira do código penal, decreta: “Às mulheres não se permitirá a prática de desportos incompatíveis com as condições de sua natureza, devendo, para este efeito, o Conselho Nacional de Desportos baixar as necessárias instruções às entidades desportivas do país”, conforme o decreto-lei 3.199 de 14 de abril de 1941 que perdurou até 1983.

A única personagem feminina do filme aparece raramente e tem a função de corroborar os atos do herói e protagonizar uma cena sensual. O grande vilão é um carioca que, propositalmente ou não, chama o herói de “Maestre”, reforçando a latinidade que o filme busca. O enredo se passa em Miami e dialoga com as questões migratórias que a região encara. A capoeira, embora possa parecer o tema central, poderia ser substituída facilmente por qualquer outra arte marcial, ou seja, novamente é um elemento acessório. Afinal, o motivo latente é a fracassada política da guerra às drogas lançada por Bill Clinton justamente na década de noventa. Além disso, o enredo projeta nos povos latinos o inimigo comum que deve ser combatido para que se vença essa guerra. As HQs norte-americanas seguem um caminho semelhante com a personagem *Marco* e suas duas modestas aparições na série *The Question Quarterly*, de 1990. Distinto, entretanto, do mangá *Batuque*.

A heroína Ichi, desenvolvida por Sako Toshio, é uma protagonista capoeirista e adolescente. Em cada edição, ela se desenvolve na arte da capoeiragem, guiada por um mestre (Buscapé), aproximando-se assim dos romances de formação. As cenas de capoeiragem trazem movimentos detalhados e descrições completas da arte. Note que Toshio também é capoeirista e, portanto, é capaz de registrar seus conhecimentos nos quadrinhos de origem japonesa. Cada exemplar leva um nome que faz forte referência ou à capoeiragem ou aos conhecimentos tradicionais da cultura afro-brasileira, tornando-a assim um elemento chave e motivo central de toda a narrativa. *Batuque* está disponível na web.

A arte da capoeiragem e seus desdobramentos rompem barreiras. Com a busca pela ascensão do povo negro, quiçá como modo de reparação pelas mazelas de sua história, os elementos afro são associados a representações mais heroicas. As estruturas ideológicas de cada tempo e sociedade limitam seus autores e interlocutores a certos modos de pensar e representar a realidade, porém, conclui-se que há esforços provenientes de quem cria arte para que as estruturas sociais sejam remodeladas.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, M. de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
Disponível em:
<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000262.pdf>>.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 12 ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRASIL, Dossiê. *Inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil*. Brasília, 2007.
- JAUSS, H. R. Literary History as a Challenge to Literary Theory. In: Literature in: *the Modern World*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- LOBATO, M. O 22 da marajó in: *A onda verde*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, 1921.
- REIS, L. V. S. A capoeira: de “doença moral” à “gymnástica nacional”. In: *Revista História*, São Paulo, n. 129-131, p. 221-235, ago.-dez./93 a ago.-dez./94, 1994.
- SOARES, C. E. L. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2004.

TRÂNSITOS ENTRE A LITERATURA E A IMPRENSA BRASILEIRA OITOCENTISTA: UM ESTUDO SOBRE *ÚRSULA* (1859), DE MARIA FIRMINA DOS REIS

Jeissyane Furtado da Silva

Emilly Nayra Soares Albuquerque

Gisela Maria de Lima Braga Penha

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os percursos tomados entre a Literatura e o Jornalismo, do século XIX até a contemporaneidade, demonstram os percalços da escrita e sua evolução ao decorrer da história. Enquanto processo epistemológico e fonte de pesquisa, esses dois campos assumem, por vezes, a face de uma reflexão prática e filosófica do homem, no qual a escrita, ainda que tenha um certo privilégio frente à oralidade, se configura a partir das particularidades da linguagem.

Pela necessidade de registrar o funcionamento social e a ordem histórica, a escrita toma uma importância na sociedade e passa a ser privilegiada frente à oralidade, que toma outras particularidades. Essa dicotomia, portanto, permeia grande parte dos estudos linguísticos e filosóficos, na tentativa de entender como estes se concebem, se relacionam e se privilegiam. Ferdinand de Saussure, por exemplo, em sua concepção estrutural da língua, tenta entender os meandros da *langue* e da *parole*.

Dessa forma, a aquisição da linguagem e a forma como se apresenta, seja na oralidade ou na escrita, passa a ser objeto de estudo de diferentes teóricos. De Platão, em sua concepção epistemológica do “mundo das ideias”, a Emmanuel Levinas, na racionalidade da linguagem, os processos envolvidos à essa questão serão pontos de reflexão (BUCKINGHAM, 2016). Revolucionada pela prensa de Gutemberg e alguns métodos chineses, a escrita passa por processos (des)armônicos, haja vista que ora permite uma “democratização” do conhecimento, na mesma medida em que o elitiza e

reforça as segregações sociais, ao entender que o direito à escrita é essencialmente masculino.

A escrita feminina surge em um processo emancipatório das mulheres, condicionadas a lugares subalternos e ao ambiente doméstico, as mulheres até conseguiam escrever, mas o processo de publicação e divulgação era tomado por barreiras e dificuldades. Jane Austen e Mary Shelley, por exemplo, enfrentam a sociedade e publicam com seus próprios nomes. Virginia Woolf (2014), em suas postulações teóricas sobre a escrita feminina, já nos demonstra que o *teto todo seu*, vai além das condições da escrita, alcançando os processos pertinentes à sua publicação e recepção crítica.

Em seu contexto de publicação, a escrita feminina coincide com os papéis alcançados na imprensa que, concomitantemente, remodelam a forma de pensar escritor, leitor e obra. No século XIX, a leitura literária se torna um hábito social, em virtude da ascensão da classe burguesa, e toma um privilégio frente a isso. Nessa perspectiva, escrita feminina e imprensa oitocentista passam a se relacionar intimamente, realidade que não escapa do contexto brasileiro.

Inúmeros são os escritores brasileiros que dividiram a pena entre a Literatura e o Jornalismo, imbricando essas escritas e tecendo concepções teórico-críticas para pensar arte e nacionalidade. Essa relação, no entanto, ia desde os romances de folhetim, os contos e poesias publicados nos jornais até críticas mais elaboradas sobre diversos aspectos da sociedade. Nesse contexto, surge Maria Firmina dos Reis e seu arcabouço literário, sempre permeado pelos jornais, ainda que não tenham sido publicados neles. O romance *Úrsula* (1859), ainda que publicado em uma tipografia, foi objeto de crítica e reflexão nos jornais maranhenses da época.

Visto como o primeiro romance abolicionista da língua portuguesa, *Úrsula* foi apresentado como “um romance original brasileiro”, com autoria de um pseudônimo construído no feminino, permitiu a inserção da escritora no meio literário e jornalístico, haja vista que, após sua publicação, uma série de contos, poesias e charadas seriam publicados nos jornais maranhenses. Nessa recepção crítica, portanto, centra a discussão elaborada neste artigo, que se propõe a refletir sobre os trânsitos entre literatura e

imprensa brasileira através da recepção crítica de *Úrsula*, nos jornais maranhenses.

ENTRE A PENA E A ESCRITA: A LITERATURA DE MARIA FIRMINA DOS REIS

A escrita, como discurso emancipatório, é adotada pelos afrodescendentes em uma tentativa de (re)contar histórias e memórias: estabelecendo uma linguagem própria que enfrenta fatores sociais segregatórios, sujeitos relegados a espaços marginalizados que, vistos a partir da sua cor, tem o seu potencial literário desconsiderado. No século XIX, período em que mulheres e negros adentram à literatura, o seu funcionamento tem uma mudança de conjuntura: com os periódicos, através da popularização da imprensa, verificamos uma nova dinâmica para pensar literatura, escritor e, conseqüentemente, leitor.

Nesse contexto, entre a pena e a escrita, dentre os diversos nomes brasileiros que poderíamos citar, destacamos a maranhense Maria Firmina dos Reis. Filha de uma escrava forra e um senhor, criada pela avó e tia, no qual teve uma educação que lhe permitiu diversas leituras, elaboradas e dialogadas em seus textos literários. Em vida, assumiu diferentes profissões – escritora, professora, jornalista, folclorista – que refletiam em seus textos e postulações sobre a identidade brasileira. Teve uma intensa produção artística, escrevendo romances, contos, poesias, charadas e arranjos musicais. No entanto, teve grande parte de sua produção perdida e desconhecida, o que reitera a importância de seus estudos e o resgate de suas obras na contemporaneidade.

Ao que se conhece, produziu de 1859 até 1908, ao publicar *Úrsula*, na Typographia do Progresso, e *Cumprimentos à minha querida Dolores*, no jornal *Pacotilha*. De uma escrita romântica, com reflexões sobre a identidade brasileira e construções literárias pertinentes ao período, se aproxima, em muitos aspectos, das construções feitas por Gonçalves Dias, José de Alencar e Castro Alves, nomes importantes para pensar o Romantismo Brasileiro. Apesar de seus feitos, as construções e a importância de sua literatura, Maria Firmina dos Reis foi, por muito tempo,

silenciada pela Historiografia Literária Brasileira, ausente dos principais manuais de literatura.

Ainda que hoje seja conhecida por sua literatura abolicionista, ao tematizar o escravizado e o regime escravocrata de forma diferenciada aos demais escritores, a romancista pensou em outros aspectos da sociedade em que viveu: a idealização da natureza, em *Minha Terra* (1871); a complexidade do amor materno, em *Dedicatória* (1871); a essência da dor e da perda, em *Vai-te!* (1871); na representação do indígena e da mestiçagem brasileira, em *Gupeva* (1861). Literaturas que, assim como *Úrsula e A escrava* (1887), em suas construções sobre o escravizado, se configuram como importantes para pensar as configurações do Romantismo brasileiro.

Para pensar em literatura firminiana, portanto, é importante considerar a relação entre Jornalismo e Literatura, haja vista que foi *lócus* de produção e crítica literária. Os jornais oitocentistas foram o principal meio de divulgação da arte literária, onde poesias, contos e romances eram veiculados.

[A escritora] foi recepcionada pela Imprensa Maranhense, porta-voz dos luminares da intelectualidade da nossa terra com palavras de entusiasmo e estímulo a estreante, que rompendo a cadeia dos preconceitos sociais que segregava a mulher a vida intelectual, vinha contribuir com suas forças, seus sonhos e ideias para a criação da Literatura Maranhense, para a presença maranhense na formação da Literatura Brasileira - ainda em nossos dias o embrião de uma vida em laboriosa gestação (MORAIS FILHO, 1975, p. 19).

Responsável por sua redescoberta junto com Horácio de Almeida, José Nascimento Moraes Filho tem uma visão um tanto romantizada da recepção da literatura da escritora maranhense. No entanto, veremos que a relação da romancista com a sociedade intelectual da época era permeada por preconceitos sociais. Alguns críticos chegariam a reconhecer a riqueza de sua literatura, outros disfarçavam seu preconceito através de uma crítica sugestiva.

Ressignificados no caráter da escrita, esses dois campos permeiam um lugar de produção e crítica, na qual evidenciaremos a partir de *Úrsula*. Ao conceber um novo ideal de escritor, leitor e obra literária, os jornais mudaram a concepção de literatura, dando-lhe uma função que seria

acentuada nos períodos seguintes, marcados por uma crítica à ordem da sociedade.

ÚRSULA: A PROMESSA DE UM ROMANCE ABOLICIONISTA

Ao ser entendido como a principal obra de Maria Firmina dos Reis e, nessa medida, o romance que dá destaque e a insere no meio artístico-literário do Maranhão, *Úrsula* se destaca frente aos demais textos, sendo a obra mais estudada e analisada nas pesquisas referentes à romancista. Sem se constituir como um romance de folhetim, Maria Firmina dos Reis publica sua principal obra por uma tipografia, que cumpria papel similar às editoras. *Parnaso maranhense*, *Cantos à beira-mar* e *Albúm*, dessa forma, foram obras firminianas que também tiveram seu contexto de publicação fora dos periódicos, principal meio de veiculação da literatura na época.

Assinado sob o pseudônimo “Uma maranhense”, *Úrsula* é apresentado como “um romance original brasileiro”. O romance firminiano apresenta elementos que remontam ao período no qual foi escrito: prescreve um ideal de nacionalidade, pautado na exaltação dos elementos nacionais; propõe a ideia da mestiçagem e da vida social no período escravocrata, explanando como negros e brancos convivem na sociedade oitocentista; e traz temas românticos, como o amor, a morte e a maternidade.

O enredo do romance se concretiza no amor entre Úrsula e Tancredo, que viria a ser impedido pelo comportamento obsessivo do Comendador Fernando P., que deseja ter Úrsula a todo custo. A narrativa integra dois planos: o desenrolar amoroso do casal protagonista e o cenário escravocrata que permeia o texto, sob a representação do escravizado, na figura de Túlio, Susana e Antero. Incomum às narrativas construídas na época, *Úrsula* constrói um escravizado, em sua identidade afrodescendente, que tem um olhar crítico à sua condição e que é detentor de sua própria voz, em respeito à sua construção enquanto sujeito.

A promessa enquanto romance abolicionista vem justamente das construções dessas personagens. Enquanto projeto econômico-social, a escravidão é vista, no texto literário, como um retrocesso ao desenvolvimento da nação, haja vista que condiciona o sujeito a uma

condição animalesca e sub-humana. Em suas reflexões, a pauta abolicionista mais evidente na narrativa é sobre a essência da liberdade, disposta na alforria concedida a Túlio por Tancredo:

— Homem generoso! Único que soubeste compreender a amargura do escravo!... Tu que não esmagaste com desprezo a quem traz na fronte estampado o ferrete da infâmia! Porque ao africano seu semelhante disse: — És meu! – Ele curvou a fronte, e humilde, rastejando qual erva, que se calcou aos pés, o vai seguindo? Porque o que é senhor, o que é livre, tem segura em suas mãos ambas a cadeia, que lhe oprime os pulsos. Cadeia infame e rigorosa, a que chamam “escravidão”?!... E entretanto este também era livre, livre como o pássaro, como o ar; porque no seu país não se é escravo [...] Oh! A mente! Isso sim ninguém a pode escravizar! Nas asas do pensamento o homem remonta-se aos ardentes sertões da África, vê os areais sem fim da pátria e procura abrigar-se debaixo daquelas árvores sombrias do oásis, quando o sol requieima e o vento sopra quente e abrasador: vê a tamareira benéfica junto à fonte, que lhe amacia a garganta ressequida: vê a cabana onde nascera, e onde livre vivera! Desperta porém em breve dessa doce ilusão, ou antes sonha que a engolfara, e a realidade opressora lhe aparece: é escravo e escravo em terra estranha! Fogem-lhe os areais ardentes, as sombras projetadas pelas árvores, o oásis no deserto, a fonte e a tamareira. Foge a tranquilidade da choupana, foge a doce ilusão de um momento, como ilha movediça; porque a alma está encerrada nas prisões do corpo! Ela chama-o para a realidade, chorando, e o seu choro, só Deus compreende! Ela não se pode dobrar, nem lhe pesam as cadeias da escravidão; porque é sempre livre, mas o corpo geme, e ela sofre, e chora; porque está ligada a ele na vida por laços estreitos e misteriosos (REIS, 2018, p. 27-28).

Na perspectiva do romance, o escravo deve ser livre porque é humano e, no discurso religioso, então se concebe a promessa abolicionista da literatura firminiana. Outros aspectos sobre essa vivência também são apresentados no romance, bem como a relação entre senhor e escravo, mesmo depois da alforria, na dedicação que Túlio destina ao Tancredo e na qual Suzana se preocupa com Úrsula; na mecanicidade que os escravos do Comendador Fernando P. se encontravam, na brutalidade que o senhor tratava seus escravos, em uma denúncia dos maus tratos e da tortura; e na descrição do navio negreiro por Suzana, no nono capítulo:

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis

tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos às praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa. Davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos! Muitos não deixavam chegar esse último extremo – davam-se à morte. Nos dois últimos dias não houve mais alimento. Os mais insofridos entraram a vozear. Grande Deus! Da escotilha lançaram sobre nós água e breu fervendo, que nos escaldou e veio dar a morte aos cabeças do motim. A dor da perda da pátria, dos entes caros, da liberdade foi sufocada nessa viagem pelo horror constante de tamanhas atrocidades (REIS, 2018, p. 71).

Na perspectiva de Paul Gilroy (2001), o Atlântico se concebe como o lugar de partida da identidade afrodescendente, na qual o navio negreiro é compreendido como uma nação fundadora, levando a conceituar a diáspora africana, como uma pauta para discutir a consciência identitária do afro-americano. Dessa forma, entendemos que se constrói a ideia de infinitas personalidades no branco, assim se dá com o negro: na construção de uma identidade afro-americana, sob Túlio; no elo que o liga à África, sob Suzana; e, na figura de Antero, que devido ao vício, não se atenta a uma irmandade como os outros escravos.

No uso de um pseudônimo feminino, a escritora confere aos seus leitores a sua própria identidade, ainda que se ponha no silenciamento, na generalização do substantivo: “uma maranhense” retoma a ideia de que a obra pode ser escrita por qualquer maranhense daquela época, ao levantar o questionamento da escrita feminina em um século que privilegiava a escrita feita por homens, da literatura à crítica. No entanto, era de conhecimento da época quem escrevia as obras: a professora e colaboradora dos periódicos, Maria Firmina dos Reis.

Desde sua publicação, *Úrsula* teve diversas edições: a segunda, marcada pelo redescobrimto da escritora, em 1975; a terceira, na organização em homenagem aos 100 anos da Abolição da Escravatura, em

1988; e as demais, alternadas entre os anos de 2004, 2008, 2009, 2017 e 2018, tendo estes dois últimos anos um fluxo de publicação, em virtude do “descobrimento” da escritora pela imprensa e o meio acadêmico.

Organizado por José Nascimento Morais Filho, com prefácio de Horácio de Almeida, a segunda publicação se dá 116 anos após ser publicado pela primeira vez. Resultado de anos de pesquisa e estudo do autor do prefácio, que passou anos em busca da autora do romance que encontrou em um sebo do Rio de Janeiro, a publicação permitiu as posteriores versões. Em homenagem ao centenário da Abolição da Escravatura, a terceira publicação foi organizada, com atualizações e notas, por Luiza Lobo, com introdução de Charles Martin.

A quarta publicação foi organizada e atualizada pelo pesquisador Eduardo de Assis Duarte, em 2004. Consta, também, como a segunda publicação do conto *A escrava*, trazendo à luz uma nova perspectiva da literatura firminiana. Em 2008, a Editora O Dia publica *Úrsula: romance afrodescendente*, reforçando o caráter abolicionista que é creditado ao romance firminiano. Em uma edição comemorativa aos 150 anos da primeira edição, a quarta edição de *Úrsula* é reeditada, com atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte, pelas mesmas editoras. Entre 2017 e 2018, em média, treze edições diferentes viriam a surgir, de editoras de regiões diferentes e formatos distintos, do impresso ao digital.

Grandes editoras, como a Editora Taverna, a Penguin Classics e a Companhia das Letras, começaram a publicar o romance. Vendido como o primeiro romance abolicionista da língua portuguesa, *Úrsula* ocupou destaque nos festivais de literatura e se tornou um destaque da literatura nacional. O romance ainda pode ser encontrado no formato gratuito, na organização da Edições Câmara, em virtude da publicação de obras não reeditadas, como *Gupeva* e *Cantos à beira-mar*.

Contendo *Úrsula*, *Gupeva*, *A escrava* e *Cantos à beira-mar*, a publicação em questão não traz a obra completa de Maria Firmina dos Reis, mas explana sobre a complexidade da sua obra, que vai além de tematizar a escravidão e o negro. Sua principal obra foi a que mais teve atenção da crítica e do meio editorial nos séculos que sucederam a sua publicação,

resistindo a sociedade que a escritora evoca em sua literatura: o patriarcado e a eugenia.

Gótico, devido a sua melancolia, *Úrsula* transcende àquilo que lhe foi imposto, inclusive, sua própria escritora que o apresenta de forma singela, sob o conhecimento de que um romance de autoria feminina não chegaria aos clássicos nacionais. Ainda que consciente de sua espaço-temporalidade e os lugares destinados ao texto escrito por uma mulher, é justamente na sua “ingenuidade” literária que se centra a sua crítica ao meio intelectual da época. Apesar dessas construções, entendemos que é a sua linguagem literária, a perspectiva universalista e a proposta de nacionalidade que permitem a resiliência da obra literária em questão.

ÚRSULA E OS JORNAIS MARANHENSES: ENTRE A PRODUÇÃO E A CRÍTICA LITERÁRIA FEMININA

Como fonte histórica, os jornais foram utilizados para a compreensão de uma sociedade, considerando os fatores sociais que os circundam. Da economia à manifestação artística, os jornais delimitam o pensamento social de uma determinada época, como estes se comportam e se estabelecem. Segundo Cristina Costa (2005), os escritores do século XIX, como José de Alencar e Machado de Assis, seriam jornalistas que teriam uma escrita essencialmente literária, transpondo essa característica em seus textos jornalísticos.

Se a relação entre o Jornalismo e a Literatura não parece ser particular e necessária, o mesmo não acontecia nos séculos anteriores. Até a década de 1960, quando se dá o seu rompimento, os textos literários e jornalísticos passaram por uma hibridização e ressignificação textual, contribuindo harmonicamente entre si. Sobre a consolidação entre os dois campos, Massaud Moisés pontua:

A atividade jornalística assumiu, nos decênios em que o Romantismo imperou, considerável importância, não só porque se tratava de um novo instrumento de cultura acrescentado aos demais, como também pelo papel revolucionário que desempenhou. Porta-voz dos anseios da coletividade, era ao mesmo tempo veículo gerador da opinião pública. Inicialmente, as

questões políticas predominaram. Com o tempo, a atividade literária encontrou abrigo nas páginas de jornal e nelas permaneceu durante o século XIX, dividindo a praça com o livro e a revista. Quer pelo volume de periódicos surgidos desde a independência, quer por sua vitalidade, o jornalismo identificou-se com a revolução romântica. A tal ponto que é impossível equacionar a magnitude da segunda sem apelo ao impacto exercido pelo primeiro: na efemeridade dos jornais os românticos divisavam a reprodução do seu ideal de existência, centrado no ‘eu’ e na paixão pela aventura (MOISES, 2012, p. 395-396).

A influência de um pelo outro, como pontua o teórico, é tão incisiva que não podemos conceber o sujeito da época sem considerar essa relação. A recepção crítica da literatura firmiana circulou nos principais jornais da época, como *A Imprensa*, *O Jardim das maranhenses* e *Jornal do Commercio*, todos veiculados no Maranhão. O periódico *A Imprensa* foi o responsável por suas principais críticas, veiculando, inclusive, um texto que antecede a publicação de *Úrsula*.

Em 17 de outubro de 1857, o jornalista, identificado como “O caixeiro d’alfaiate”, disserta sobre a construção poética do romance, ao elucidar a construção de cada personagem, ainda que subestime a capacidade da romancista:

O romance brasileiro, que se vai dar ao prelo, sob a denominação de – Úrsula – é todo filho da imaginação da autora, jovem maranhense, que soltando as asas a sua imaginação, estreia a sua carreira literária, oferecendo ao ilustrado público da sua nação as páginas, talvez por demais vazias de um estudo apurado, como o é o do século, mas simples; e os pensamentos, não profundos, mas entranhados de patriotismo. Todo ele ressentido de amor nacional, e de uma dedicação extrema à Liberdade.¹

Os escritores dos jornais, sem qualquer compromisso acadêmico com a literatura produzida na época, são permeados por uma visão patriarcalista, pondo o romance firminiano como uma literatura menor, fruto dos devaneios de uma aspirante à escritora. O romance, para o

¹ Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=035156&pagfis=143>>. Acesso em 20 jul. 2019.

escritor, é fruto de uma boa intenção, mas que não contribui para uma consciência da nacionalidade, ao trazer as mesmas configurações que as outras obras românticas, negligenciando a escrita feminina e a temática abolicionista.

Nessa perspectiva, percebemos que a crítica da época apresenta o romance de forma contida: sem demonstrar realmente a sua verdadeira opinião sobre a literatura firminiana, explicada, talvez, pela ocupação profissional de Maria Firmina dos Reis, enquanto professora e, possivelmente, prima de um dos principais literatos da época. Ainda nesta resenha, o jornalista fala sobre a escrita feminina da romancista:

A autora sympathisa com o que ha de bello nas solidões dos campos, na vóz dos bosques, e no gemer das selvas; e por isso preferio tecer os fios do seo romance, melhor que nos salões dourados da corte, nos amenos campos, e nas gratas matas do seo paiz [...] Recolhida ao seu gabinete a sós consigo mesma, a autora brasileira, tem procurado estudar os homens e as couzas, e o fructo d'esses exforços de sua vontade é: Ursula. A donzella, que vai apparecer-vos sob esse nome, vivendo isolada nas solitarias regiões do Norte, não é um desses typos de esmerada civilisação; mas longe de serem selvagens os seus costumes. Ursula tinha o cunho de um 'characteringeno', e puro, com o só defeito de ser talvez por demais ardente, e apaixonada a sua alma. Constante nos seus affectos, essa donzella se não assemelha a tantas outras mulheres voluveis, e inconsequentes, que aprendendo desde o berço a illudir, deslustrão o seo sexo, mal comprehendendo a missão de paz, e de amor de que as incumbio Deos.²

Ao falar de Maria Firmina dos Reis, o crítico nos propõe que a escrita feminina só é permitida aos espaços domésticos, “recolhida ao seu gabinete a sós consigo mesmo”, quando desocupada da vida matrimonial, pressupondo a literatura feminina de forma ardente e apaixonada, na concepção; o romance só é permitido pelo seu esforço em entender os homens e as coisas, ainda que em vão; e nos apresenta o preconceito

² Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=035156&pagfis=143>>. Acesso em 20 jul. 2019.

regional, quando pressupõe que o ideal de civilização é avaliado pela evolução urbana da sociedade.

Sobre as personagens que configuram *Úrsula* como um romance abolicionista, o jornalista pressupõe:

Tulio e Susana, representarão essa porção de genero humano, tão recommendavel pelas suas desditas! - O Escravo! - A autora tem meditado sobre a sorte d'esses desgraadotes, tem-lhes escutados as lacrimosas nenas, e o gemor saudoso, a recordação de uma vida, que já lá passou, mas que era bella nas regiões da Africa!.... E' um brado a favor da humanidade, - desculpai-a.³

A romantização e a desconsideração da personalidade jurídica e humanística do escravo são perceptíveis nessa fala: o escritor considera Túlío e Susana como um subgênero da raça humana, da forma como as teorias raciais propuseram na época. Percebe que o escritor ainda se compadece dos “desgraçados”, que sentem falta da bela África, posta aqui de forma romantizada. O trecho em questão elucida a forma como a escravidão foi concebida, pautada em princípios da liberdade, mas não de igualdade.

Figura 1 - Primeiro anúncio do romance *Úrsula*, no jornal *A Imprensa* (1860)⁴.

Itapucuru. | Março 30 de Julho de 1860. | a 320 cada botija.

URSULA.

ROMANCE ORIGINAL POR UMA MARANHENSE,
um volume de 200 paginas, preço..... 2\$000.

Vende-se nesta TYP. G. & FILIA este excelente ROMANCE, que deve ser lido pelos corações senciveis e bem armados e por aquelles que souberem proteger as letras patrias.

APPROVAÇÃO E AUTORIZAÇÃO

No dia 1º de agosto de 1860, no mesmo jornal, foi publicado um anúncio de *Úrsula*, como demonstra a figura 1. Ao enfatizar o caráter

³ Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=035156&pagfis=143>>. Acesso em 20 jul. 2019.

⁴ Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=035156&pagfis=1064>>. Acesso em 20 jul. 2019.

patriótico e ufanista do romance, “um volume de 200 páginas, preço ... 2\$000 [...] que deve ser lido pelos corações sensíveis e bem ornados e por aqueles que souberem proteger as letras pátrias”, o jornal nos perpassa uma perspectiva positiva da obra, se desconsiderarmos que, enquanto anúncio, provavelmente era uma publicação financiada com fins lucrativos, na intenção de vender o romance, já que o jornal *A Imprensa* pertencia à Typographia Maranhense, órgão no qual *Úrsula* foi publicado.

No dia 4 de agosto do mesmo ano, no *Jornal do Commercio*, do estado do Maranhão, é publicado um anúncio sobre a obra, na coluna de noticiário:

Convidamos aos nossos leitores a apreciarem essa obra original maranhense, que, com quanto não seja perfeita, revela muito talento na autora, e mostra que se não lhe faltar animação poderá produzir trabalhos de maior merito. O estylo facil e agradável, a sustentação do enredo e o desfecho natural e impressionador põem patentes neste bello ensaio dotes que devem ser cuidadosamente cultivados. E’ pena que o acanhamento mui desculpavel da novel escripta não desse todo o desenvolvimento a algumas scenas tocantes, como as da escravidão, que tanto peccão pelo modo abreviado que são escriptas.⁵

A obra é apresentada de forma contraditória: convida-se todos a lerem esta obra fundamental, que traz temáticas interessantes e fala sobre uma nacionalidade, mas que, ao mesmo tempo, não tem o refinamento e o nível literário necessários. Isso demonstra que o fato de ser mulher pesou muito para a forma como a literatura firminiana foi vista e recebida por sua época, confrontando a forma romantizada que José Nascimento Morais Filho vê a recepção crítica da época.

No dia 29 de setembro de 1861, *O Jardim das Maranhenses*, no qual Maria Firmina dos Reis sempre contribuía em suas literaturas, anuncia o romance:

⁵ Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030066&pagfis=904>>. Acesso em 20 jan. 2020.

Existe em nosso poder, com destino a ser publicado no nosso jornal, um bellissimo e interessante ROMANCE, primoroso trabalho da nossa distincta comproviciana, a Exma. Sra. D. Maria Firmina dos Reis, professora publica da Villa de Guimarães; cuja publicidade, tencionamos dar principio do n. 25 em diante. Garantimos ao publico a belleza da obra; e pedimos-lhe a sua benevola attenção. A pena da Exma. Sra. D. Maria Firmina dos Reis já é entre nós conhecida; e convem muito animal-a, á não desistir da empresa encetada. Esperamos, pois, avista das razões expendidas, que as nossas supplicas sejam attendidas; affiançando que continuaremos no nosso proposito: sempre deffendendo o bello e amavel sexo - quando injustamente for agredido.⁶

Talvez, essa tenha sido a publicação mais positiva quanto à escrita de Maria Firmina dos Reis, desde como tratam a escritora até a defesa de uma literatura feminina, ainda que nos pareça que o sexo feminino seja concebido como algo frágil e pronto a ser defendido. Devemos considerar que, apesar de todos os princípios de liberdade, assim como o escravo, a mulher era vista sob muitos estigmas sociais.

Em 4 de novembro de 1871, Maria Firmina dos Reis é mencionada no jornal *O Espírito-Santese*, periódico de Vitória/ES, de propriedade de José Marcellino Pereira de Vasconcellos e gerenciado por Manoel Antonio d'Albuquerque Rosa. Estima-se que esta seja a única menção da obra fora do círculo artístico de Maranhão, o que demonstra o alcance da literatura firminiana, de seu reconhecimento e da crítica recebida no século XIX, ora permeada por um preconceito velado, ora exaltando a participação de Maria Firmina dos Reis no círculo literário do Brasil Oitocentista. O alcance até o Espírito Santo demonstra que a literatura firminiana ultrapassou as fronteiras regionais na nação expoente e, potencialmente, dialoga com a redescoberta de *Úrsula*, em um sebo no Rio de Janeiro.

⁶ Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=761265&pasta=ano%20186&pesq=Existe%20em%20nosso%20poder>>. Acesso em 20 jan. 2020.

Figura 2 - "Homenagens à primeira romancista brasileira", publicado no jornal *Luta Democrática* (1975).⁷



No século posterior, Maria Firmina dos Reis recebe outros olhares à sua obra. Em 1975, em virtude do redescobrimto de *Úrsula*, foi mencionada em cinco jornais, entre outubro a novembro deste ano. No dia 12 e 13 de outubro, no jornal *Luta Democrática*, foi mencionada na tiragem *Homenagens à primeira romancista brasileira*, de autoria de Clóvis Ramon. Ainda que tenha permanecido no silenciamento por mais de 50 anos, por parte da imprensa brasileira, é dado a escritora um caminho representativo diferente do que fora disposto no século anterior:

Numerosas solenidades assinalarão o transcurso do sesquicentenário de nascimento na escritora, poetisa e benemérita maranhense Maria Firmina dos Reis, considerada a primeira romancista brasileira. [...] Aqui no Rio de Janeiro, o 'Grêmio Catullo da Paixão Cearense, promoveu sob a direção do

⁷ Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030678&pagfis=59769>>. Acesso em 20 jan. 2020.

escritor também maranhense Guimarães Martins, breve reunião cultural, em que proferiu conferência sobre aspectos da vida e da obra da homenageada. As principais festividades, porém, se realizarão em São Luís do Maranhão, no dia 11 de novembro próximo, sob o patrocínio do Instituto Histórico e Geográfico daquele estado e coordenação do poeta Nascimento Morais Filho. Naquela data, será inaugurado o busto em bronze de Maria Firmina dos Reis, obra do escultor Flori Gama, devendo ocorrer, também, por iniciativa da ‘Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos’, o lançamento de um carimbo comemorativo em solenidade a que deverá comparecer o governador Nunes Freire.⁸

No século XX, a escritora passa a ter uma essência de redescobrimto e inovação, sentimento similar ao que teremos na contemporaneidade. Como veremos posteriormente, no século XX não havia um posicionamento em defender a sua literatura ou um discurso sobre a sua identidade enquanto mulher e negra, como acontece no século XXI, por exemplo.

Neste mesmo ano, outros jornais cariocas publicaram sobre a escritora, como o jornal *O Globo* (18 de outubro), *Tribuna da Imprensa* (08/09 de novembro), *Jornal do Brasil* (11 de novembro) e *Diário de Notícias* (26 de novembro). Esse último jornal, na coluna “Diário das Letras”, publicou a tiragem *Maranhense foi a pioneira do romance*, sob autoria de Eduardo da Maia.

Assim como acontece no jornal *Luta Democrática*, o jornal apresenta um panorama sobre a escritora como pioneira do romance brasileiro, recordando as escritoras Teresa Margarida da Silva e Orta e Nísia Floresta, que disputavam o posto pela crítica brasileira:

A maranhense Maria Firmina dos Reis foi a primeira mulher brasileira a escrever um romance genuinamente brasileiro, com a publicação, em 1858⁹, do romance *Úrsula*. Quem descobriu o fato foi o escritor paraibano Horácio de Almeida e até então acreditava-se que a pioneira havia sido a paulista

⁸ Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030678&pagfis=59769>>. Acesso em 20 jan. 2020.

⁹ Indica variação na publicação da obra, seja por (des)informação do colonista ou, simplesmente, por inconstância da historiografia literária.

Teresa Margarida da Silva e Orta ou a poetisa Nísia Floresta, do Rio Grande do Norte. Horário de Almeida fez a descoberta por acaso, em 1962, quando comprou o livro *Úrsula*, por Cr\$ 10,00, num grego que negociava com livros usados no Rio. O romance chamou a atenção do escritor paraibano porque era assinado simplesmente por “Uma maranhense”. Com a curiosidade espicaçada, começou a pesquisar, fuçando tudo quanto era biblioteca e documentos públicos. No fim de 13 anos, descobriu a identidade da autora.¹⁰

O trecho citado anuncia o processo de descoberta e pesquisa por parte de Horácio de Almeida, ao tentar resgatar e entender todo o processo de composição literária da escritora. Após as publicações relativas ao ano de “redescoberta” da escritora, foi mencionada novamente no dia 14 de maio de 1988, em um artigo alusivo ao centenário da Abolição da Escravatura, no *Jornal do Brasil*.

Nesses trânsitos entre literatura e jornalismo, ao pensar na escrita feminina, percebemos os múltiplos olhares construídos para o romance *Úrsula* e a sua escritora, representada de forma distinta no século XIX, XX e, também, XXI. Se sua escrita é tomada por uma crítica, no século em que escreve, nos que lhe sucederiam, é representada a partir da descoberta, o silenciamento e a redescoberta, na qual esta última se compromete a discutir os papéis e os lugares ocupados por Maria Firmina dos Reis na Historiografia Literária Brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões sobre a escrita feminina, sejam no âmbito literário ou jornalístico, são importantes e necessárias à discussão acadêmica, ao observar suas configurações e a enfrentar o sistema historiográfico, que nega os seus devidos lugares e as condiciona ao lugar do silenciamento. Apesar de ser considerada a primeira romancista brasileira e uma das pioneiras no Brasil, Maria Firmina dos Reis não é um caso isolado. Nísia Floresta, por

¹⁰ Disponível em:

<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_05&pagfis=4143>. Acesso em 20 jan. 2020.

exemplo, tem papel fundamental para pensar a escrita feminina, nos diversos campos científicos.

Concomitantes a esse processo de liberdade, haja vista que independência e emancipação são conquistas efetivadas do século XX, a escrita feminina e os papéis assumidos pelos jornais e pela imprensa se relacionam e se hibridizam. Nessa medida, o estudo de *Úrsula* a partir do seu contexto de produção e crítica nos levam a refletir como os trânsitos entre literatura e imprensa se estabelecem na literatura firminiana, que não deve ser concebida fora desse contexto.

Em sua recepção, observamos o olhar dado à escrita feminina no século XIX, ainda permeado por preconceitos de gênero, com falas misóginas e que questionam a capacidade intelectual e cognitiva das mulheres. Os percalços que as mulheres enfrentaram para alcançar seus espaços são, desde então, visualizados. A qualidade de suas obras, a exemplo de *Orgulho e Preconceito* (1813), *Frankenstein* (1823), *Jane Eyre* (1847) e, porque não dizer, *Úrsula*, eram subestimadas pela condição de gênero de suas escritoras, demonstrando que a liberdade, tão priorizada pelo período romântico, nem sempre chega para todos.

Ainda que tecido por essas críticas, o romance se transpõe no tempo e espaço, alcançando lugares que seriam inimagináveis há dois séculos, sendo republicado em editoras nacionais e internacionais, sendo debate de eventos literários e leitura frequente no centro do ciclo literário brasileiro. *Úrsula* transcende o preconceito oitocentista, por ter sido escrito por uma mulher; o silenciamento e a sua descoberta no século XX, que não alcança a sua inserção na Literatura Brasileira; e agora, na contemporaneidade, quando passa por uma redescoberta, na qual se discute a importância da literatura firminiana.

REFERÊNCIAS

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. *A Imprensa* (MA) – 1857 a 1862.

Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=035156&pagfis=1064>>. Acesso em 20 jul. 2019.

- BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. *A Imprensa* (MA) – 1857 a 1862. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=035156&pagfis=143>>. Acesso em 20 jul. 2019.
- BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. *A Luta Democrática: Um jornal de luta feito por homens que lutam pelos que não podem lutar* (RJ) – 1954 a 1987. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030678&pagfis=59769>>. Acesso em 20 jan. 2020.
- BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. *Jornal do Comercio*. Instructivo, Agrícola e Recreativo (MA) - 1858. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030066&pagfis=904>>. Acesso em 20 jan. 2020.
- BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. *Diário de Notícias* (RJ) – 1970 a 1976. Disponível em:
http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_05&pagfis=41439. Acesso em 20 jan. 2020.
- BUCKINGHAM, Will (et al). *O livro da filosofia*. São Paulo: Globo Livros, 2016.
- COSTA, Cristina. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil – 1904 a 2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*, volume I: das origens ao romantismo. São Paulo: Cultrix, 2012.
- MORAIS FILHO, Nascimento (org). *Maria Firmina: Fragmentos de uma vida*. São Luiz: Comissão Organizadora das Comemorações de Sesquicentenário de Nascimento da Maria Firmina dos Reis, 1975.
- REIS, Maria Firmina. *Úrsula e outras obras*. Brasília: Câmara dos Deputados; Edições Câmara, 2018.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

MARIA FIRMINA DOS REIS, GÊNERO E RAÇA: DISCUTINDO O CONTO “A ESCRAVA” E SUBJETIVIDADES

Tatiane Beretta

Maria Eduarda Delfino das Chagas

Lucy Cristina Ostetto

*E depois, olhai a sociedade... Não vedes o abutre
que a corrói constantemente!... Não sentis a
desmoralização que a enerva, o cancro que a
destrói?*

As possibilidades de uma história outra pode ser construída por diversas vias: nas trocas teóricas, na literatura, na escuta e partilha de saberes. Propomos com este ensaio discutir o texto “A Escrava”, escrito por Maria Firmina dos Reis em 1887, como um retrato eivado de sexismo e racismo. Buscamos contextualizar as categorias raciais e de gênero que o texto traz, e apontar a potência de subjetivação através da escrita. Maria Firmina dos Reis é uma mulher negra que nos possibilita (re)contar outras histórias. Por meio de seus escritos, a autora potencializa caminhos não hegemônicos.

Nascida em 11 de março de 1822, em São Luís (MA), faleceu em 11 de novembro de 1917, na cidade de Guimarães (MA). Negra e bastarda, como ela mesma se definiu, foi professora de primeiras letras na comarca de São José de Guimarães (MA) que fez da palavra escrita um lugar para dialogar com uma sociedade escravista que a invisibilizava.

A vida e a escrita de Maria Firmina dos Reis se entrelaçam e desenham a trajetória de lutas e resistências contra as opressões coloniais na qual ela estava inserida. Ao unir a escrita com sua experiência, a autora nos possibilita uma longa discussão a respeito de seu *locus* como mulher negra, e um panorama sobre a sociedade brasileira do século XIX, levando em consideração seu papel na luta abolicionista. Subvertendo à época, escreve

sobre negros livres e escravizados, pautas abolicionistas e de mulheres negras por uma perspectiva política e social de enfrentamento.

O que nos ajuda a compreender que as mulheres negras também se colocaram na luta e subverteram os papéis que a sociedade escravista tentou naturalizar. Durante muito tempo os corpos femininos negros foram enquadrados em estéticas superficialistas, decorrentes de um imaginário construído a partir da representação única, personificada na imagem da mulher branca, desenvolvendo falhas e ausências sobre os corpos não-brancos. À margem do todo, e fora do bojo principal (HOOKS, 2019), porque silenciados, é importante ressaltar que os corpos femininos não-brancos constituem a base da sociedade e são responsáveis pelas engrenagens que asseguram a sua sobrevivência. No entanto, ainda é negado o seu reconhecimento como sujeitos históricos, atribuindo-lhes um legado fantasmagórico, incompleto e inferior (VERGÈS, 2020).

Gonzalez (2020) situa que o tráfico negreiro no Brasil se iniciou em 1550, e que no período escravocrata a mulher negra estaria em duas categorias de laborais: trabalhadora do eito e mucama. Todavia, afirma que exercendo essas funções, não eram servis; enquanto a primeira, organizava e fomentava a fuga e/ou a revolta dos seus companheiros, a segunda, estaria na figura de assistência, cuidando dos seus filhos e dos filhos dos senhores e atuando na formação inconsciente e cultural, como a africanização da linguagem. Nossa hipótese defende que as personagens femininas de “A escrava” (1887) seriam um Eu-lírico fragmentado de Maria Firmina - que lutam e defendem seus ideais.

Firmina neste conto coloca uma lente de aumento nas relações de poder que sustentam a sociedade escravocrata brasileira. Por um lado, ela evidencia uma suposta sensibilidade contrária a manutenção da escravidão, ou seja, os abolicionistas brancos. Por outro lado, a concretude de Joana nos momentos finais de sua vida, uma escravizada entre milhões homogeneizados pela sua condição de trabalho. Corpos negros sem história, visibilidade, silenciados e atravessados por relações de poder que os oprime e naturaliza sua condição.

Assim, evidenciando os dois lados dessa sociedade escravocrata e opressora, esse conto inicia com uma reunião em que os membros da alta

sociedade decidem colocar em pauta o fim da escravidão brasileira. A primeira personagem do conto é uma mulher branca, de classe social alta e abolicionista, que será a narradora da história de Joana, a personagem principal da qual o nome do conto se refere.

Admira-me, – disse uma senhora de sentimentos sinceramente abolicionistas; – faz-me até pasmar como se possa sentir, e expressar sentimentos escravocratas, no presente século, no século dezenove! A moral religiosa e a moral cívica aí se erguem, e falam bem alto esmagando a hidra que envenena a família no mais sagrado santuário seu, e desmoraliza, e avilta a nação inteira! (REIS, 2018, p. 164).

Durante a narrativa a autora não busca pontuar quem são as pessoas que se encontram nessa reunião, o local e nem os motivos que levam estes a discutirem questões políticas e econômicas ligadas à escravidão. No entanto, na busca por ilustrar com um fato ocorrido as violências do senhor de escravos, essa mulher branca ao longo da reunião reflete: “O escravo é olhado por todos como vítima – e o é. O senhor, que papel representa na opinião social? O senhor é o verdugo – e esta qualificação é hedionda” (REIS, 2018, p. 176).

Na sua argumentação relata o seu encontro com Joana e descreve as sensações de estranhamento ao ver e ouvir gritos e soluços angustiados dessa mulher correndo (REIS, 2018) que virá a ser a personagem principal, Joana, a escravizada perseguida pelo seu algoz. A narradora vê Joana se esconder e é surpreendida pelo algoz que a procura. Em conversa com este, o conduz a direção errada. Neste momento Joana também é procurada por seu filho Gabriel. A mulher não nomeada então, presta auxílio à mãe e ao filho, os acolhendo em sua residência.

O conto começa a costurar-se a partir das mazelas sofridas por Joana, que em seu leito de morte relata o luto após a perda dos filhos, as cicatrizes e os traumas causados pela escravidão. Filha de pai indígena/livre e mãe negra/escravizada, relata que durante a infância o seu pai, após anos de trabalho, pagou para comprar sua liberdade, contudo, o contrato que recebera era falso.

Nunca a meu pai passou pela ideia que aquela suposta carta de liberdade era uma fraude; nunca deu a ler a ninguém; mas minha mãe, à vista do rigor de

semelhante ordem, tomou o papel, e deu-o a ler àquele que me dava as lições. Ah! Eram umas quatro palavras sem nexos, sem assinatura, sem data! Eu também a li, quando caiu das mãos do mulato. Minha pobre mãe deu um grito, e caiu estrebuchando (REIS, 2018, p. 172).

Ponderamos com o relato de Joana que o não-letramento era uma condição benéfica para a manutenção da opressão. Em uma bela analogia com a boca, Grada Kilomba pormenoriza sobre o seu uso enquanto mecanismo de violência.

simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os Outras/os. [...] No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem - e precisam - controlar e, conseqüentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado (KILOMBA, 2019, p. 33-34).

Ao sabermos que Maria Firmina dos Reis foi professora, encontramos o vislumbre de um novo mundo a partir da educação e liberdade pelo letramento. “Ser oprimido significa a ausência de escolhas. É o principal ponto de contacto entre o opressor e o oprimido” (HOOKS, 2019, p. 4). Enquanto mulher negra, aprender e ensinar em pleno século XIX nos dá indícios da constância da valentia de Firmina.

Maria Firmina apesar de falar do sofrimento dos sujeitos negros, foca nas corporeidades dos personagens em seus afetos: o rompimento forçado do vínculo da mãe com os filhos, a angústia do filho com a mãe que morrera. Ao trazer Joana e Gabriel, a partir de sua relação de mãe e filho, ao expor seu afeto e dedicação, a autora desconstrói os estereótipos que os animalizavam e objetificavam, humanizando-os. A sua sensibilidade nos é entendida como uma das frestas por onde tenta-se denunciar as violências coloniais. Segundo Chalhoub (2018, p. 299):

Obras literárias de crítica à escravidão, não em apoio a ela, predominam amplamente em romances, contos, obras teatrais, poemas e crônicas escritos no Brasil durante o Segundo Reinado. Aqui, como alhures na escravidão atlântica, a imaginação literária parecia capturada pela questão do sofrimento da mãe escrava, da separação violenta das mães e filhos em função ao tráfico negreiro, de atos de compra e venda, de partilhas de bens, de hipotecas e demais transações pertinentes à instituição.

A ideia de separação de mães e filhos recém-nascidos¹, ou durante a infância ganham força nos romances oitocentistas. “Não sabe, minha senhora, eu morro, sem ver mais meus filhos! Meu senhor, os vendeu... eram tão pequenos..., eram gêmeos. Carlos, Urbano...” (REIS, 2018, p. 171). Podemos inferir que a motivação da venda dos filhos foi guiada pela lógica mercantilista. Conforme demonstra Machado (2018, p. 336), “ao colocarem a mulher escrava no papel de dupla produtora da riqueza escravista, [...] do corpo escravizado como próprio lócus da escravidão”, a gestação também englobava o lucro, pois significava mais mão de obra. Gonzalez (2020) escreve que essas mulheres, muitas vezes, cometiam suicídio grávidas para que os filhos não tivessem o mesmo destino. “Para as mulheres escravizadas, ser mãe engendra situações altamente dúbias, nas quais as alegrias da maternidade vinham misturadas ao medo dos maus-tratos, da separação e de outras dificuldades que causariam sofrimento à criança” (MACHADO, 2018, p. 336).

Nos atentemos para detalhes nos quais a autora compõe a obra. Ao nomear apenas os personagens escravizados, Joana, a mãe, Gabriel, o filho que foi ao seu encontro, Carlos e Urbano, os gêmeos que foram vendidos, entendemos a busca por construir uma historicidade à corpos que, como supracitado, não existiam enquanto sujeitos. É visceral a dor que Joana sente com a separação de seus gêmeos, a ponto de enlouquecer. Algo que é banalizado nessa sociedade escravista, ou seja, a venda e compra de corpos negros é subjetificada aqui por sua dor.

Nas pesquisas sobre a escravidão, ainda é comum que especialistas se referem aos escravos de forma geral, como se estes fossem isentos de gênero e sexo, e pudessem ser inseridos numa categoria única. Condições de vida, trabalho, saúde, relações sociais e comunitárias são frequentemente descritas como características de um modo de vida do escravo, sem que em nenhum momento se mencionam as diferenças de homens e mulheres - sejam eles/elas africanos/as ou crioulos/as - no sistema de trabalho ou na comunidade de senzala (MACHADO, 2018, p. 334).

¹ O advento de leis proibindo a separação de mães e filhos foi bastante tardio no Brasil apenas em 1869 proibiu-se a venda em separado de mães e seus filhos menores de quinze anos.

Do mesmo modo, a descrição do leito de morte de Joana incorpora nuances sensíveis e detalhadas, e metaforiza sua força e o desejo de enunciação de si: “Eu mesma. Ainda posso falar”, diz a personagem. A sua insistência é para contar a história da própria vida, que se combina com a personagem não nomeada e triangula-se com Maria Firmina: a negra, a mulher e a militante abolicionista. Na plasticidade da sua posição e articulação em espaços distintos, encontramos a potência de ação da autodefinição (COLLINS, 2019): através da ficção, retira a passividade e essencialização do estereótipo que a assola seu corpo e rompe o silêncio de sua narrativa. Atitude de insurgência uma vez que o silenciamento é controle do colonizador de não apenas coibir a fala do outro, mas ao evitar escutar. “O medo branco de ouvir o que poderia ser revelado pelo sujeito negro” (KILOMBA, 2019, p. 41). Falar é também pertencer e sobretudo (re)existir.

Ponto importante no cenário na morte de Joana é a tentativa de desmoralização da personagem e sua vivência por parte do senhor de engenho e seus capangas, que justificam como loucura a dor de Joana, “esta negra era alguma coisa monomaniaca, de tudo tinha medo, andava sempre foragida, nisto consumiu a existência. Morreu, não lamento esta perda; já para nada prestava” (REIS, 2018, p. 187). Mas, compreendemos que a autora faz provocações que tomam a loucura como um efeito dessa condição, e da não aceitação da escravização. Joana passa sua vida enfrentando seu algoz, determinada em reencontrar seus filhos, o que é visto pelos seus carcereiros como uma transgressão.

A narrativa finda-se com Joana morta. Com a vida estruturada na melancolia, alinhavada desde a perda dos pais até a separação forçada dos filhos, tem em seu último suspiro um local de acolhida, descanso e liberdade. Antes da inevitável ocorrência, Joana pede à mulher branca abolicionista proteção ao seu filho, Gabriel. “Apadrinhe Gabriel, meu filho, ou esconda-o no fundo da terra; olhe, se ele for preso, morrerá debaixo do açoite, como tantos outros, que meu senhor tem feito expirar debaixo do azorrague! Meu filho acabará assim” (REIS, 2018, p. 173). Assentindo a responsabilidade de salvação das mazelas da escravidão, a mulher livre e intelectualizada indica, assim, a importância que a luta abolicionista

ocorresse em forma horizontal, dialogada e em conjunto. “Um grande passo será dado quando o branco enxergar-se e enxergar os Outros. Enxergar no Outro, por exemplo, o negro, a si mesmo, o humano” (CARDOSO, 2017, p. 185).

Para pensarmos na responsabilização e mudanças coletivas, nos orientemos pelo escritor Aimé Césaire (1978). Este descreve que precisamos de um mundo onde as diferenças não sejam ferramentas para destruição uns dos outros, que velhas concepções de superioridades devem ser exterminadas, que os “grandes” impérios precisam assumir a veracidade de como chegaram onde estão que saibam quantas vidas sofreram e foram tiradas para favorecê-los (CÉSAIRE, 1978). Sustentamos que Maria Firmina durante o texto constrói anúncios e denúncias sobre esses pontos por Césaire considerados; nos apresenta pelos diálogos e descrição das cenas a resistência, a luta, os discursos que almejavam liberdade, dignidade e mostravam esperança.

Propomos não apenas exprimir sobre o romance, mas suas interferências e sua magnitude no que tange à história do país no contexto, a literatura negra e estudos sobre feminismos negros. A autora defronte à uma literatura do testemunho, não temia escrever sobre as falhas que a sociedade brasileira temia - e ainda teme - ouvir. Quando nos posicionamos apontando a interrelação entre as escritas da autora analisada e suas ideologias, buscamos, dessa forma, compreender a escrita como mecanismo de resistência. Como defende Conceição Evaristo (2009)

Tendo sido o corpo negro, durante séculos, violado em sua integridade física, interdito em seu espaço individual e coletivo pelo sistema escravocrata do passado e, ainda hoje, pelos modos de relações raciais que vigoram em nossa sociedade, coube aos brasileiros, descendentes de africanos, inventarem formas de resistência que marcaram profundamente a nação brasileira (EVARISTO, 2009, p. 18).

Maria Firmina escreve o que conhece, presentifica e de certa forma experiencia demonstrando-se como uma forasteira de dentro, compartilhando seu saber sobre o sistema que aprisiona e oprime corpos e subjetividades negras (COLLINS, 2016). Nos diz gentilmente que “A mente! Isso sim ninguém a pode escravizar!” (REIS, 2018, p. 37), apontando que sua

experiência como mulher negra livre em uma sociedade escravista se traduz em uma escrita ácida, potente e crítica. Como defende Chalhoub (2018, p. 300),

Todavia, há em Maria Firmina dos Reis um intuito de representar a voz dos cativos que não encontra paralelo em outras obras literárias produzidas no país no período. Em passagens nas quais se descrevem os sofrimentos dos escravos, como jornadas de trabalho infundáveis, torturas, habitações deterioradas, acontece às vezes de o texto da voz da narradora para a voz do escravo, criando-se uma convergência imaginária de pontos de vistas de forte impacto enquanto denúncia da instituição.

Os percursos literários traçados por Maria Firmina em suas obras se tecem às costuras que Conceição Evaristo (2020) conceituou como *Escrevivências*. Essa, sendo a forma pela qual a escrita se permeia pelas experiências de vida, narrativas e memórias, mesmo em histórias - ditas - ficcionais que tocam na identidade dos personagens narrados com a identidade da autora, e que garantem o direito à memória, às trocas, aos afetos, à humanidade e à subjetividade. Sousa (2019, p. 120) nos coloca que “mulheres negras têm peculiaridades que a destacam dentro da própria literatura negra, ela funciona como uma ponte que liga as gerações passadas e futuras através da transmissão do saber e experiência dessas mulheres”, marcando que é pela força da palavra - oral ou escrita - que constroem-se formas de representar questões do discurso social. Segundo Oliveira (2009, p. 622), “A obra se constrói, então, a partir de “rastros” fornecidos por aqueles três elementos formadores da escrevivência: corpo, condição e experiência. O primeiro elemento reporta à dimensão subjetiva do existir negro”. Compreendemos que a aposta em se produzir pelas palavras é também uma maneira de produção de subjetividade, entendida aqui como uma construção social, histórica, cultural e plural de histórias outras.

As provocações existentes nos textos das intelectuais negras subvertem e denunciam as narrativas hegemônicas, interconectando suas experiências com as de suas personagens, e interagindo com a sociedade que historicamente as silencia, e postulando, assim, que o ato de escrever se concretiza como maneira de se impor e existir. “Nesse sentido, o campo literário assume uma dimensão distinta, não determinada pelo aspecto

coercitivo” (BAROSSO, 2017, p. 24). De acordo com Evaristo (2009), a literatura negra/afro-brasileira se constitui,

Afirmando um contra-discurso à literatura produzida pela cultura hegemônica, os textos afro-brasileiros surgem pautados pela vivência de sujeitos negros/as na sociedade brasileira e trazendo experiências diversificadas, desde o conteúdo até os modos de utilização da língua (EVARISTO, 2009, p. 27).

Maria Firmina se diferencia dos demais intelectuais de seu período ao lançar olhar de um grupo étnico/racial ou de sujeitos que pertencem a um mesmo grupo étnico/racial, sobre si mesmos, a partir da relação com o outro. Impulsiona discussões a respeito dos privilégios advindos da Branquitude, que Schucman (2014) indica ser um local posicional originário dos processos coloniais e imperiais, que arquiteta os acessos a recursos materiais e simbólicos, como o direito à vida ou a liberdade, diretamente ligados às estruturas raciais do poder branco. Maria Firmina abala estruturas e narrativas, problematiza o espaço da normatividade, revela e denuncia conteúdos que, até então, tinham sido privados de análise. E, no trabalho de análise (metodológica ou pessoal) que nos deparamos com as violências que foram escondidas, recalcadas, apagadas e silenciadas. A autora sustenta essa narrativa, mesmo que doloroso o processo de viver como mulher negra em uma sociedade escravista.

O trabalho de Maria Firmina demarca as relações com a violência, mas sobretudo a sua relação íntima, suas marcas, traumas e perdas que estão expressas na vida de seus personagens, a exemplo de Joana. Mulher, negra, intelectual e bastarda, são essas as características fundamentais para a compreensão de Maria Firmina dos Reis e suas obras, que descrevem e escrevem sobre corpos que não existem para a sociedade brasileira do século XIX. Ao término deste trabalho podemos concluir que Maria Firmina dos Reis desenvolvia sua escrita com cuidados e especificidades sobre o contexto social, mas que extrapola a generalidade pois conta de si, criando uma contra-história.

REFERÊNCIAS

- BAROSSO, Luana. *(Po)éticas da escrevivência*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 51, p. 22-40, mai./ago., 2017.
- CARDOSO, Lourenço. O Branco não Branco e o Branco-Branco. In: MÜLLER, Tânia M. P.; CARDOSO, Lourenço (orgs.) *Branquitude, estudos sobre a identidade branca no Brasil*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2017, p. 175-195.
- CÊSAIRE, Aimé. *Discurso do colonialismo*. Tradução: Anísio Garcez Homem. Lisboa: Sá de Costa, 1978.
- CHALHOUD, Sidney. Literatura e Escravidão. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.) *Dicionário da escravidão e liberdade*. 50 textos críticos. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 298-304.
- COLLINS, Patricia Hill. O poder da autodefinição. In: COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento Feminista Negro*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- COLLINS, Patricia Hill. *O que é um nome? Mulherismo, Feminismo Negro e além disso*. Cadernos de Pagu (51), São Paulo. 2017.
- EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. Rio de Janeiro: Pallas Editora. 3ª ed. 2020.
- GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica. In: GONZALES, Lélia. *Por um Feminismo Afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 49-64.
- HOOKS, bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. Tradução: Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios do racismo cotidiano*. Trad Jess Oliveira. Rio De janeiro: Cobogó, 2019.
- MACHADO, Maria Pereira Toledo. Mulher, corpo e maternidade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. 50 textos críticos. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 334- 340.

OLIVEIRA, Luiz Henrique da Silva de. “*Escrivência*” em *Becos de Memória, de Conceição Evaristo*. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 17(2), p. 621-623, mai./ago., 2009.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

REIS, Maria Firmina dos, 1825-1917. A Escrava. In: REIS, Maria Firmina. *Úrsula e outras obras*. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOUSA, Fabiana dos Santos. *Literatura afro-feminina brasileira: uma forma de combate ao silenciamento e ao racismo*. Altre Modernità - Other Modernities- Autres Modernités, v. 01, p. 107-121, 2019.

VERGÈS, Fraçoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu Editora. 2020.

AFRICANA E/OU BRASILEIRA? A NEGOCIAÇÃO DE IDENTIDADES EM *UM DEFEITO DE COR*

Érica Alessandra Paiva Rosa

INTRODUÇÃO

O Brasil apresenta um contexto de intensas discussões a respeito da diversidade étnica e cultural de sua população, formada por 46,5% de pessoas que se declaram pardas, 43,1% brancas, 9,3% pretas e 1,1% amarelas ou indígenas (IBGE, 2018). A Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD) 2018 apontou que o percentual de brancos na população do país caiu, enquanto a de pardos e negros aumentou – quando comparada com a PNAD 2012 – em função da miscigenação e do reconhecimento da população em relação à própria cor. Segundo a Agência Brasil (2019) “Considerando a série histórica desde 2012, a proporção de pessoas que se declararam pretas em 2018 revelou o aumento mais expressivo dos últimos seis anos. O crescimento foi de 0,7 ponto percentual, saindo dos 8,6% de 2017 para 9,3% no ano passado”.

Dentre as temáticas que fomentam as discussões a respeito da diversidade, ressalta-se o aumento de uma parcela da população brasileira que defende o discurso de pertencimento à identidade negra e visa a aplicação de ações afirmativas para a correção das desigualdades construídas ao longo dos anos no país. Outra pauta amplamente discutida é a da valorização dos elementos culturais que promovem ligações com as ancestralidades africanas. Nessa conjuntura, é importante investigar como a literatura escrita por autores que assumem pertencer a uma etnicidade afrodescendente cria representações sobre o sujeito negro e, conseqüentemente, interfere nos processos de identificação e de pertencimento da população brasileira na atualidade.

Para isso, busca-se investigar a literatura nacional criada por escritoras negras em um momento no qual elas assumem um lugar de projeção que por muito tempo lhes fora negado. Sobre tal panorama, Bernd

(2012) salienta que a atual participação feminina na produção literária afro-brasileira ocorre principalmente por meio da poesia, sendo raras as escritas de romances, aspecto relevante para a caracterização da representação afro-feminina na literatura nacional. Motivado por tal cenário, este trabalho apresenta uma análise do romance *Um defeito de cor*, escrito por Ana Maria Gonçalves, publicado em 2006 pela Editora Record e vencedor do prêmio Casa de las Américas (2007).

Nascida em 1970 em Ibiá (Minas Gerais), Ana Maria Gonçalves exerceu a profissão de publicitária por muitos anos na cidade de São Paulo. Cansada do ritmo de vida acelerado, mudou-se para a Bahia em 2002, onde ficou por cinco anos e escreveu seus dois romances: *Ao lado e à margem do que sentes por mim* (2002) e *Um defeito de cor* (2006), o maior romance escrito por uma afro-brasileira (mais de 900 páginas), o que a tornou conhecida no país. A autora é atuante nos debates sobre a questão étnica e, atualmente, prepara o lançamento de seu próximo livro, *Quem é Josenildo?*, pela Editora Record. O título *Um defeito de cor* relaciona-se a uma lei segregacionista do período colonial a qual impedia que negros e pardos ocupassem cargos públicos ou religiosos, assim, eles deveriam pedir a dispensa do defeito de cor quando queriam exercer tais funções. Essa lei deixou suas marcas na organização sociopolítica do Brasil e mantém intensa relação com as atuais demandas da população afro-brasileira apontadas.

O romance de Ana Maria Gonçalves aborda a história de Kehinde, uma mulher negra retirada ainda criança de seu lugar natal para ser escravizada no Brasil. Durante sua velhice, essa personagem narra suas experiências por meio de recortes memorialísticos. Kehinde inicia sua história no reino de Daomé (atual Benin) onde vivia com a família e foi capturada, assim, narra a travessia ao Brasil, sua vida nas condições de escrava e de alforriada e seu percurso por vários estados do país. Na sequência, a protagonista relata seu retorno à África, a continuidade de sua vida em alguns países do continente e, ao final, o projeto de um novo embarque ao Brasil para reencontrar um filho que ela não via há mais de 30 anos. Em meados da narrativa, esse filho é exposto como o interlocutor do texto que Kehinde materializou em uma série de cartas para que ele conhecesse a sua história. No prefácio do livro, Ana Maria Gonçalves expõe

que o romance é baseado justamente no conjunto dessas cartas, escritas originalmente por Kehinde, as quais a escritora encontrou por acaso em uma visita realizada a uma família que morava na Ilha de Itaparica (Bahia):

Nunca é demais lembrar que tinham desaparecido ou estavam ilegíveis várias folhas do original, e que nem sempre me foi possível entender tudo que estava escrito. Optei por deixar algumas palavras ou expressões em iorubá, língua que acabou sendo falada por muitos escravos, mesmo não sendo a língua nativa deles. Nestes casos, coloquei a tradução ou a explicação no rodapé. O texto original também é bastante corrido, escrito por quem desejava acompanhar a velocidade do pensamento, sem pontuação e quebra de linhas ou parágrafos. Para facilitar a leitura, tomei a liberdade de pontuá-lo, dividi-lo em capítulos e, dentro de cada capítulo, em assuntos. Espero que Kehinde aprove o meu trabalho e que eu não tenha inventado nada fora de propósito (GONÇALVES, 2006, p. 7).

Bernd (2012, p. 31) salienta que “ao criar esse artifício narrativo, Ana Maria Gonçalves dá mais força à enunciação da protagonista, camuflando sua própria ‘autoridade’, inerente à condição de autora”. Nesse contexto, a importância da produção literária se justifica, dentre outros aspectos, pela abordagem dos episódios históricos da sociedade brasileira escravista do século XIX, a partir da perspectiva da mulher escravizada que fala sobre o que vivenciou. Tal enfoque literário é extremamente interessante para ampliar visões sobre uma história brasileira oficialmente construída pela elite – formada por colonizadores e seus descendentes que silenciaram as histórias das minorias – e, conseqüentemente, deslegitimar tabus criados por essa história como “o mito da docilidade do escravo africano e de sua aceitação da escravidão” (BERND, 2012, p. 33).

Importa, aqui, compreender como a literatura tematiza o processo de construção identitária da mulher negra escravizada e, posteriormente, liberta, a partir da perspectiva dessa própria mulher, já que Kehinde é a narradora do romance. Considerando que a identidade não é algo pré-estabelecido ou consolidado, mas (re)definido de acordo com as experiências vividas por cada pessoa, a construção identitária é um processo contínuo que acompanha o ser humano ao longo de toda a sua vida. De acordo com Bauman (2005, p. 17):

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”.

Buscando compreender de que formas o deslocamento e as diversas violências provocadas em função dele influenciam Kehinde em seu processo de reconhecimento, temas relacionados às questões de exílio, pertencimento, raça, gênero, classe, violências física e simbólica, dentre outras, serão abordados a partir de uma revisão bibliográfica. Para visualizar melhor o percurso identitário da protagonista, optou-se por estruturar a análise com a discussão da obra em correspondência à trajetória histórica da personagem, a fim de compreender seus ideais e escolhas em diferentes lugares e momentos de sua vida.

A NEGOCIAÇÃO DE IDENTIDADES EM UM DEFEITO DE COR

O colonialismo caracterizou-se no Brasil como um sistema organizado em torno da opressão a partir de dois polos: o do colonizador opressor e o do colonizado oprimido. Tal configuração provocou inúmeras tensões agravadas pela prática de violências de toda natureza nas relações mantidas entre colonizadores, escravizados e demais sujeitos envolvidos no sistema colonial (SILVA, 2012). A violência física fez-se presente nas formas de tratamento destinadas aos negros, começando pelo financiamento de guerras entre diferentes etnias africanas, a escravização dos povos perdedores, a retirada desses de suas terras natais e seu envio forçado a terras estrangeiras, passando pelas situações de cárcere, trabalho forçado, estupro e castigo ao descumprimento da ordem estabelecida pela sociedade colonizadora. Isso dentre outras ações desumanas que também provocaram atitudes violentas por parte dos sujeitos escravizados como reação e resistência ao que sofriam. Apesar de não ser explícita como a violência física, a simbólica é tão perigosa e recorrente quanto àquela, desde a negação dos direitos à liberdade, à prática de determinadas crenças e à cultura em

geral – já que era imposto falar apenas a língua portuguesa e cultuar apenas a religião católica no Brasil – até atitudes como a separação de povos das mesmas nações para que não dessem continuidade às suas tradições e a destinação de habitação comum a povos inimigos, o que provocou intensos conflitos e mortes.

Ressalta-se que a violência física geralmente é acompanhada pela violência simbólica, mas a última pode ocorrer sem a primeira e com maior frequência ao ponto de, por vezes, não ser percebida pelo sujeito oprimido já habituado ao contexto. Nessa conjuntura, procura-se analisar como a violência simbólica aplicada à protagonista de *Um defeito de cor* colabora para a construção de sua identidade, sendo essa violência compreendida aqui como “suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento” (BOURDIEU, 2012, p. 18). A violência simbólica ocorre nas relações sociais ordinárias por meio das quais a lógica da dominação parte de um princípio simbólico conhecido e reconhecido pelo sujeito dominante e pelo sujeito dominado. Como exemplos de dominação a partir de elementos ordinários, Bourdieu (2012) cita a língua (ou uma determinada maneira de falar), o estilo de vida (ou uma maneira de pensar e agir) e a propriedade distintiva (ou estigma) da qual ele ressalta a cor da pele como propriedade corporal arbitrária.

No contexto de múltiplas violências vivenciadas na África e em função do deslocamento forçado, Kehinde ainda criança já reflete sobre a questão da identidade racial, em nível coletivo, como neste momento no porão do navio: “E nem eram todos brancos, os guardas. Alguns eram até mais pretos do que eu, ou a minha avó e a Taiwo, mas agiam como se não fossem, como se trabalhar ao lado de brancos mudasse a cor da pele deles e os fizesse melhores do que nós” (GONÇALVES, 2006, p. 30). Ao longo de toda a narrativa, Kehinde constrói relações de comparação a partir da diferença, buscando compreender a sociedade na qual está inserida e o lugar que ela ocupa na mesma, isso porque “identidade e diferença estão em uma relação de estreita dependência. [...] Em um mundo imaginário totalmente homogêneo, no qual todas as pessoas partilhassem a mesma identidade, as

afirmações de identidade não fariam sentido” (SILVA, 2000, p. 51). Durante a travessia para o Brasil, a narradora também se preocupa com a sua própria identidade, um exemplo é o momento em que sua avó Dúrójaiyé a estimula a preservar suas crenças e costumes:

Durante dois dias ela me falou sobre os voduns, os nomes que podia dizer, as histórias, a importância de cultivar 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, 2006, p. 35).

Após compartilhar tudo o que pôde sobre sua cultura, a avó da narradora faleceu e teve o corpo jogado ao mar, assim como o de Taiwo, irmã de Kehinde. Diante de tais acontecimentos, a protagonista se sente completamente perdida:

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 (GONÇALVES, 2006, p. 35).

Esse é um dos diversos momentos de desconforto da narradora ao longo de toda a sua trajetória no romance. A separação forçada do lugar natal representa um processo doloroso que se intensifica com a perda dos familiares e entes queridos, os quais formam a comunidade de vida “cujos membros vivem juntos numa ligação absoluta” (BAUMAN, 2005, p. 17). Ao perceber que sua comunidade de vida lhe fora negada, Kehinde se sente desabrigada. O teórico Edward Said (2001) reflete sobre os efeitos do exílio na era moderna, com ênfase na questão palestina e, diante das semelhanças entre os contextos violentos de deslocamentos forçados mesmo entre períodos tão distantes da história, suas considerações são interessantes para a compreensão da diáspora vivida por Kehinde.

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser

superada. [...] As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre (SAID, 2001, p. 47).

A experiência do exílio promove na protagonista a dor da perda, sentimento que resulta na sensação de solidão mesmo em meio a muitas pessoas, diante da ausência dos familiares e da distância de seu lugar de origem. Isso demonstra que o exílio “é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal” (SAID, 2001, p. 48). A fratura do exílio é uma violência que acompanha Kehinde durante toda a sua trajetória, pois ela sabe que mesmo se conseguir voltar ao seu lugar de origem, as coisas não serão como antes: “Ao contrário do Lourenço, que sempre falava em ir para a África mesmo sem nunca ter estado lá, eu não sabia se queria voltar. Ele tinha certeza de que haveria alguém esperando a sua volta, o que não era o meu caso” (GONÇALVES, 2006, p. 100). Mesmo vivendo no Brasil junto a outros escravizados que compartilhavam costumes semelhantes aos seus, como a Esméria que cantava cantigas da África para que ela dormisse, a solidão da protagonista era algo muito grandioso como ela descreve poeticamente: “Os olhos ardiam com as lágrimas salgadas, como se fossem mar também, e senti uma solidão do tamanho dele, do tamanho da viagem da África até o Brasil” (GONÇALVES, 2006, p. 62).

A resistência de Kehinde ao sistema escravocrata se dá de diversas formas, a primeira delas, após sua chegada ao Brasil, ocorre quando ela se nega a ser batizada com um nome católico a fim de preservar a sua identidade: “Ir para a ilha e fugir do padre era exatamente o que eu queria, desembarcar usando o meu nome, o nome que a minha avó e a minha mãe tinham me dado e com o qual me apresentaram aos orixás e aos voduns” (GONÇALVES, 2006, p. 37). Apesar de não ter sido batizada, a personagem usa um nome católico, mas destaca seu permanente desejo de manutenção da identidade africana: “Mesmo quando adotei o nome de Luísa por ser conveniente, era como Kehinde que eu me apresentava ao sagrado e ao secreto” (GONÇALVES, 2006, p. 43). Ressalta-se, aqui, mais uma violência simbólica vivida pela personagem, a negação identitária fortalecida pela impossibilidade de manter seu próprio nome. Por outro lado, a partir da retomada de ligações com sua ancestralidade, Kehinde constrói uma

identidade de resistência perpassada por relações de poder, pois ela finge aceitar o nome e a cultura dos brancos para se proteger e conseguir alcançar maior participação nas relações sociais, enquanto conserva como pode suas tradições africanas, principalmente as religiosas com a realização dos orikis (orações) e dos cultos às imagens de Xangô e dos Ibêjis (seus santos).

Segundo Said (2001), o contexto de deslocamento também revela a originalidade da visão daquele que está em outro lugar, isso porque o sujeito exilado tem consciência de mais de uma cultura, cenário ou país, o que lhe proporciona uma visão plural sobre o que experiencia. “Para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vívidos, reais, ocorrem juntos como no contraponto” (SAID, 2001, p. 58). Um exemplo entre as experiências de Kehinde é o momento em que ela reflete sobre um dos abortos naturais da Sinhá Ana Felipa:

A todo momento as mulheres entravam no quarto carregando tinas com água quente e panos limpos, e saíam com tudo sujo de sangue. Eu me lembrei dos abikus que comiam as cabeças das mães quando nasciam, e rezei para os meus santos e os da sinhá para que isto não acontecesse com ela. Para mim, era mais do que certo que ela tinha jeito para atrair abikus, mas eu nunca poderia dizer isso a ela, que, além de não acreditar, ainda mandaria me castigar por estar professando bruxarias de pretos (GONÇALVES, 2006, p. 64).¹

Esse outro olhar da narradora sobre a situação, promovido pelos conhecimentos culturais que ela aprendeu em sua terra natal, muito antes de não ser compreendido, é proibido no lugar onde ela está e, caso compartilhado, poderia lhe provocar uma forte repreensão como relatado no excerto. Tal caso exemplifica a violência simbólica de silenciamento dos povos escravizados, de renúncia de suas crenças e opiniões no decorrer da história brasileira, logo, de negação de suas identidades.

Além da riqueza cultural que Kehinde demonstra ter em meio a suas experiências, o sentimento de não pertencimento também é recorrente na

¹ O termo “abiku” significa “criança nascida para morrer” na crença do povo iorubá.

narrativa: “Naquele momento, e durante toda a vida, tive que lidar com duas sensações bastante ruins, a de não pertencer a lugar algum e o medo de me unir a alguém que depois partiria por um motivo qualquer” (GONÇALVES, 2006, p. 104). Nesse trecho, a personagem reflete sobre o seu não pertencimento tanto à África, com a qual ela já não mantém mais laços fortes, quanto ao Brasil, onde não consegue encontrar seu lugar em meio à organização social e às múltiplas manifestações culturais com as quais tem contato. Segundo Bauman (2005, p. 17-8), “a ideia de ‘ter uma identidade’ não vai ocorrer às pessoas enquanto o ‘pertencimento’ continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa”. Desse modo, as condições de (não) pertencimento são fundamentais no processo de construção identitária da narradora que vê a sua união com um homem negro como uma maneira de (re)construir raízes e, sobretudo, proteger-se da violência sexual investida pelos homens brancos às mulheres negras.

Kehinde é perseguida pelo fazendeiro aos cantos da casa grande e objetificada enquanto mulher já no início de sua juventude. Ao expor tal situação, a personagem reflete a respeito da organização imposta pela sociedade escravocrata patriarcal: “A primeira vez das pretinhas pertencia aos seus donos, e era isso que o sinhô José Carlos estava tentando garantir” (GONÇALVES, 2006, p. 105). Em um contexto legitimado de dominação masculina “que dispensa justificação” (BOURDIEU, 2012, p. 18), a personagem é estuprada pelo patrão e acaba engravidando de seu primeiro filho, Banjokô. Pouco tempo depois, o fazendeiro morre e Kehinde se muda junto com a sinhá Ana Felipa para uma casa em Salvador, onde se intensifica o contexto de disputa entre elas, principalmente em torno da criança. A sinhá trata Banjokô como filho e utiliza a sua posição social de patroa para relegar Kehinde à condição de madrinha do menino, afastando-a cada vez mais da criança.

Por outro lado, a mudança para Salvador também proporciona diferentes experiências de amadurecimento e crescimento pessoal à protagonista. A trajetória de Kehinde é muito particular, o que a diferencia dos outros escravizados, primeiro porque ela aprende a ler e a escrever em língua portuguesa ainda na fazenda de Itaparica, depois, a falar, ler e escrever em inglês ao trabalhar em uma residência de ingleses em Salvador.

Nessa residência, ela ainda aprende a fazer *cookies* e *puddings* e, ao perceber que esses doces ainda não eram vendidos na cidade, a protagonista encontra uma oportunidade de trabalhar como escrava de ganho² oferecendo algo diferente dos demais comerciantes. É assim que ela inicia suas atividades no comércio e passa a ser vista como uma negociante de sucesso pelos colegas. Por outro lado, a senhá Ana Felipa percebe a inteligência e as habilidades de Kehinde, mas não a aceita como uma mulher poderosa: “ela me viu chegar em casa vestindo roupa nova e calçando sapatos. [...] Ela se enfureceu quando me viu passar feliz com o tabuleiro na cabeça, fazendo graça para a Esméria e o Sebastião, que disseram que eu parecia uma princesa africana” (GONÇALVES, 2006, p. 161). Assim, a patroa castiga Kehinde expulsando-a de sua casa sob o discurso de que ela estaria recebendo presentes de amantes, a fim de deslegitimar as conquistas da mulher negra enquanto trabalhadora e manter a sensação de domínio sobre a casa e os demais escravizados por meio da violência simbólica.

Em sua posição social de comerciante, Kehinde passa a manter uma série de relações com muitas pessoas de diferentes origens. Tal conjuntura é tão intensa que a narradora entra em conflitos com as suas próprias crenças religiosas:

No dia em que me mudei para a loja, eu vivia uma situação que acabou me acompanhando pelo resto da vida, mesmo depois de voltar à África: eu não sabia a quem pedir ou agradecer acontecimentos. Se não tivesse saído de África, provavelmente teria sido feita vodúnsi pela minha avó, pois respeitava muito os voduns dela. Mas também confiava nos orixás, herança da minha mãe. Porém, cozinhava na casa de um padre e estava morando em uma loja onde quase todos eram muçurumins (GONÇALVES, 2006, p. 166).

Mais uma vez o romance apresenta a questão de dúvidas da personagem quanto ao seu processo de pertencimento, neste caso religioso, devido às diversas influências recebidas pelo convívio com a multiculturalidade promovida pelo colonialismo no Brasil. Essa angústia

² Situação na qual os escravizados trabalhavam com o que queriam na cidade e pagavam certa quantia pré-estabelecida a seus senhores, assim, tudo que ultrapassasse tal quantia podiam embolsar.

expressa por Kehinde é mais um exemplo da violência simbólica promovida pelo deslocamento forçado, pois ela conhece o destino que teria tomado se tivesse permanecido em sua terra natal, mas nesse momento se sente confusa por não saber como agir. Bauman (2005) expõe que se sentir fora do lugar em toda a parte é uma experiência desconfortável e perturbadora, pois: “Sempre há alguma coisa a explicar, desculpar, esconder ou, pelo contrário, corajosamente ostentar, negociar, oferecer, barganhar” (BAUMAN, 2005, p. 19). É justamente nesse estado perturbador que Kehinde se encontra todas as vezes em que chega a um novo lugar ao longo da narrativa. Naturalmente, a personagem tenta se adaptar aos espaços nos quais precisa viver e, ao analisar a configuração deles, vai traçando relações de comparação entre ela e as pessoas ao seu redor, como neste momento em que repara nas mulheres durante uma festa religiosa em São Salvador:

Eram bonitas figuras, com as saias rodadas de tecido bordado e um pano do mesmo tecido para montar o turbante que cobria a cabeça, e muitas ainda tinham as cinturas marcadas com fieiras de ouro [...]. Eram, na grande maioria, crioulas, e eu as invejava porque nunca conseguiria ser como elas, ter aquele jeito de andar e de sorrir tão próprios da gente da Bahia (GONÇALVES, 2006, p. 305-306).

Por meio desse processo de comparações, Kehinde constrói sua identidade a partir das diferenças que percebe ter em relação aos outros. Desse modo, a protagonista se vê como uma mulher diferente daquelas ao seu redor, pois consegue conquistar coisas inimagináveis a uma escravizada, como negociar, conseguir bons clientes, ter um comércio e uma considerável fonte de renda. O interesse pela educação e pela leitura é outro fator que faz com que Kehinde seja vista pelas pessoas como uma mulher diferente, ao ponto dela se sentir mal por isso: “Às vezes eu me sentia culpada por estar feliz longe dos meus amigos, do Francisco e principalmente do Banjokô. Mas cada vez eu sentia mais vontade de trabalhar muito e, nas horas vagas, de ler, achando perda de tempo fazer algo além disso” (GONÇALVES, 2006, p. 177). Tal conjuntura demonstra os conflitos no processo de construção identitária da personagem que assume diferentes papéis sociais – mulher, escrava de ganho, comerciante, mãe etc. – e por isso tem interesses diversos.

O contexto de heterogeneidade característico do Brasil colonial é um fator marcante no percurso identitário que Kehinde realiza. A protagonista se sente completamente diferente das pessoas ao seu redor, mas durante toda a narrativa busca ter contato e manter relações com aqueles que compartilham as suas opiniões, pois se vê como uma mulher com uma tarefa a realizar: “se eu tinha sobrevivido era porque havia uma importante missão a cumprir” (GONÇALVES, 2006, p. 50). Assim, a narradora passa a integrar uma confraria que compra cartas de alforria para os participantes. Ao compor grupos sociais como o da confraria e o dos muçurumins, Kehinde demonstra se sentir pertencer a comunidades que representam abrigos para ela, pois descreve sua confortável relação com as pessoas e com os seus ideais:

Eu me senti muito bem naquela festa, de volta a uma África que nem cheguei a conhecer, junto com pessoas que eu parecia conhecer desde sempre. Cheguei a pensar muito no que estava fazendo envolvida com os muçurumins, que tinham uma religião muito diferente, costumes diferentes, e só um pouco antes de me encostar em uma parede e quase desmaiar de cansaço foi que percebi que a proximidade com eles era outra coisa, não tinha nenhum laço de fé religiosa, mas de fé na liberdade e na justiça. Essas duas palavras, junto com igualdade, eram as preferidas do Fatumbi e de seus amigos, e acho que não há quem não goste delas (GONÇALVES, 2006, p. 313).

Nota-se, portanto, que Kehinde expressa sua identificação como uma mulher negra. Com o passar do tempo e já tendo conseguido comprar a carta de alforria, ela interage cada vez mais com os muçurumins, grupo de pessoas que compartilham com ela a ideia de que os negros não poderiam aceitar o processo de escravidão e deveriam agir para conquistar o direito à liberdade. Assim, a personagem participa de uma comunidade de destino, definida por Bauman (2005) como um grupo formado em função de ideias e princípios semelhantes entre seus membros. Para o teórico, as comunidades de destino são fundamentais para o processo de construção identitária, pois o questionamento sobre a “identidade só surge com a exposição a ‘comunidades’ da segunda categoria – e apenas porque existe mais de uma ideia para evocar e manter unida a ‘comunidade fundida por ideias’ a que se

é exposto em nosso mundo de diversidades e policultural” (BAUMAN, 2005, p. 17).

Unida aos muçurumins, Kehinde participa da Revolta dos Malês na noite de 24 para 25 de janeiro de 1835, data de celebração do fim do Ramadã naquele ano. Os malês eram um grupo de libertos e escravos de ganho, nascidos em África, que viviam em Salvador e dominavam a leitura e a escrita árabe. A partir de reuniões, eles elaboraram um plano de revolta armada visando tomar o governo, para isso também convidaram negros não-mulçumanos ao levante. A revolta envolveu cerca de 600 pessoas e resultou em muitos feridos e presos, além de mais de 70 rebeldes mortos (REIS, 2003). A participação de Kehinde faz com que ela tenha medo de retornar a Salvador diante do contexto de perseguição aos agitadores, por isso, passa alguns anos fora da cidade. Nesse período, seu filho Luiz é vendido como escravo pelo pai, um fidalgo português, para pagar uma dívida de jogo e mais uma vez a protagonista experimenta uma situação de coisificação humana, baseada na hierarquização das raças. Tal contexto faz com que a narradora realize uma longa viagem pelos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo em busca do filho e o fato de não ter notícias sobre o paradeiro dele concorre para a decisão de retornar à África. Assim, em 1847, Kehinde experimenta um novo choque cultural em função do deslocamento, sendo que suas ideias e comportamentos se distanciam da posição que adotou durante a vivência no Brasil.

De volta a Daomé, Kehinde sente um forte estranhamento diante de uma África devastada pela colonização e pelas guerras que resultaram em uma intensa pobreza. Assim como ela, muitos ex-escravizados retornaram em melhores condições financeiras do que os que ali ficaram, intensificando o contraste entre ricos e pobres. O romance demonstra como, naquele momento histórico, os retornados construíam um nítido processo de diferenciação começando pela questão da língua até aspectos de moradia, com a construção de casas de alvenaria parecidas com as da Bahia. Na visão de Kehinde, os retornados eram considerados arrogantes porque “se achavam melhores e mais inteligentes que os africanos” (GONÇALVES, 2006, p. 483). Diante do contexto presenciado ao retornar a Daomé, a protagonista não se reconhece mais como uma africana, pois não se sente

semelhante às pessoas que permaneceram naquele lugar. Kehinde tem consciência de que acessou um nível de conhecimento e desenvolvimento no Brasil que a diferencia dos africanos, como neste momento em que reflete sobre o choque cultural:

Quando os africanos chamavam os brasileiros de escravos ou traidores, dizendo que tinham se vendido para os brancos e se tornado um deles, os brasileiros chamavam os africanos de selvagens, de brutos, de atrasados e pagãos. Eu também pensava assim, estava do lado dos brasileiros, mas [...] achava que o certo não era a inimizade, não era desprezarmos os africanos por eles serem mais atrasados, mas sim ajudá-los a ficar como nós. Eu tinha vontade de ensinar a eles a maneira como vivíamos, como nos vestíamos, como cuidávamos das nossas casas, como comíamos usando talheres, e até mesmo ensinar a ler e a escrever (GONÇALVES, 2006, p. 483).

A partir desse momento, Kehinde reconhece que “ser brasileira” é mais vantajoso para ela naquele momento e lugar, pois a torna superior aos africanos em decorrência da configuração social estabelecida de que os brasileiros tinham melhores condições de vida. Nesse sentido, a própria protagonista se refere aos africanos como selvagens e reflete sobre o fato de os retornados buscarem formas de se afastar deles, como conversar sempre em português e professar o catolicismo: “Gente que, no Brasil, provavelmente tinha orgulho de não se submeter à religião católica e fazia questão de conversar em línguas de África, como forma de dizer que não tinha se submetido aos brancos, mas que, de volta à terra, negava esses costumes” (GONÇALVES, 2006, p. 484). Por outro lado, o preconceito por parte dos africanos, principalmente daqueles que compunham famílias que nunca tiveram pessoas vendidas como escravas, acentua-se e ambos os grupos se fecham cada vez mais formando comunidades de resistência.

Ao longo do terceiro momento da narrativa, Kehinde reflete sobre as mudanças percebidas no comportamento dos brasileiros em meio ao contexto de negociação identitária entre “ser africano/a” e “ser brasileiro/a”. Sua reação à nova vida no continente africano também revela inúmeras divergências entre as opiniões e ideais que ela defendia enquanto vivia no Brasil. Em aliança com seu novo companheiro John, a narradora passa a conviver e manter relações comerciais com pessoas que escravizavam outros povos, ao traficar armas – negócio lucrativo no período – que sustentavam

as guerras entre diferentes reinos na África, sendo que os grupos perdedores era escravizados pelos inimigos. De acordo com Silva (2012), os novos posicionamentos de Kehinde são motivados por questões econômicas, já que ela fazia parte dos agudás, classe que possuía prática nas transações comerciais, enquanto John pertencia aos sarôs, grupo voltado ao comércio e à agricultura. Desse modo, ambos representam as classes da burguesia africana durante o século XIX e o posicionamento social da narradora a influenciou na adoção de “um nome mais imponente aos olhos dos africanos, com dois sobrenomes tipicamente brasileiros: Luísa Andrade da Silva” (SILVA, 2012, p. 34). Tal atitude é marcante em seu percurso de construção identitária e revela a necessidade de readaptação que Kehinde tem em função de mais um deslocamento.

O processo de negociação dos nomes inicia com o nascimento dos novos filhos da narradora, momento em que ela reflete sobre a sua visão e consequente mudança de comportamento pelo fato de não querer dar nomes africanos aos filhos, contradizendo o que pensava enquanto estava no Brasil. Assim, a narradora ressalta os motivos de suas novas escolhas para justificá-las em relação à trajetória até então construída e defendida:

Mas naquele momento, vendo a situação em Uidá e, pelo jeito, em vários lugares da África, um nome brasileiro seria muito mais valioso para meus filhos. Eu também ainda pensava em talvez voltar para o Brasil, e os nomes facilitariam a vida deles, não seriam tão diferentes, apesar de nascidos em África (GONÇALVES, 2006, p. 490).

A conjuntura de questionamentos e explicações revela o conflito interno experimentado por Kehinde em função da influência que recebe dos meios com os quais manteve e mantém relações e, em um panorama mais amplo, expõe a violência psicológica constantemente gerada pelo deslocamento. Segundo Bauman (2005, p. 19): “As ‘identidades’ flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas”. Para o autor, é muito provável que o desentendimento entre essas identidades ocorra, por isso a negociação é constante e seu resultado pode ser eternamente pendente (BAUMAN, 2005). Ao final de sua trajetória, a narradora relata se arrepender de não ter

ensinado as tradições africanas para seus filhos, principalmente as religiosas, que teriam evitado a morte de seu neto abiku. É nesse panorama que Kehinde realiza um percurso de negociação identitária ao longo de toda a vida, negociação essa eternamente pendente em função do duelo de influências que recebe das culturas africana e brasileira.

Na mesma perspectiva que a protagonista de *Um defeito de cor* negocia identidades, a população afro-brasileira ainda passa por esse processo de negociação em outras proporções e contextos. Desse modo, a personagem Kehinde pode provocar a identificação dos leitores afrodescendentes que, como ela, ainda vivenciam situações perturbadoras. De acordo com Ciconello (2008), o racismo é o fator estruturante das injustiças e das desigualdades sociais no Brasil, que tem metade de sua população negra e a maior parte dela pobre. As distâncias “entre negros e brancos, em pleno século XXI, se expressam no microcosmo das relações interpessoais diárias e se refletem nos acessos desiguais a bens e serviços, ao mercado de trabalho, ao ensino superior, bem como ao gozo de direitos civis, sociais e econômicos” (CICONELLO, 2008, p. 2).

Considerando o crescimento da produção nacional de literatura de autoria negra nos últimos anos, nota-se a construção de um campo de possibilidades de os leitores afro-brasileiros – os quais até então não tinham muitos(as) personagens, menos ainda protagonistas, com quem se identificarem³ – se reconhecerem nessa literatura e optarem por se autoafirmarem como negros ou pardos, já que: “Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 15). Nesse sentido, *Um defeito de cor* é uma produção artística que pode colaborar para tal processo de identificação e pertencimento da população brasileira.

³ A pesquisa “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004” constatou a ausência de personagens pobres e negros na literatura lançada durante esse período (DALCASTAGNÈ, 2005).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um defeito de cor é um romance de movimento, tanto pelo percurso espacial percorrido pela protagonista, quanto pela diversidade de situações vividas pela mesma que, em meio a esse trânsito, constrói uma identidade frágil e provisória (BAUMAN, 2005). O percurso de Kehinde por diversos lugares do continente africano, do Brasil e novamente da África é acompanhado por constantes mudanças na situação sociocultural da narradora a qual é retirada da condição de pessoa livre e colocada em uma posição estigmatizada pela lógica da dominação ao ser escravizada, mas que assume uma identidade de resistência e conquista a liberdade, além de posições sociais de relevância no Brasil e nos países africanos a partir de suas atividades comerciais. As violências simbólicas provocadas em função dessas diversas experiências vividas por Kehinde são importantes em seu processo de construção identitária que constantemente negocia entre o “ser africana” e o “ser brasileira”, de acordo com as posições que assume, as influências que recebe e as relações de poder envolvidas em cada momento de sua vida. Toda a trajetória identitária da personagem é caracterizada por essa dualidade e pela dúvida. Apesar de se assumir socialmente como africana enquanto está no Brasil e como brasileira, em África, Kehinde demonstra nunca estar tranquila sobre isso em suas reflexões, pois o deslocamento faz com que ela ora se sinta pertencer a ambos os lugares e comunidades e ora a lugar algum.

Apesar dos múltiplos choques culturais, da escravidão, das violências e injustiças que vivência, Kehinde demonstra ser uma mulher corajosa, inteligente e poderosa que sempre busca se recuperar das adversidades, superando-as rapidamente e se adaptando aos contextos em que está inserida, o que faz dela um sujeito resiliente. Tal conjuntura é reforçada pelo posicionamento ativo de uma mulher negra em um contexto androcêntrico (BOURDIEU, 2012) e preconceituoso. Logo, uma personagem com todas essas características rompe com a imagem sobre a atuação das mulheres negras na história do país, legitimada pela literatura brasileira tradicional, e propõe novos debates políticos, sociais e culturais a respeito da população negra. Isso demonstra como a produção de literatura afro-brasileira, assim

como de outras vertentes artísticas, é importante para as relações de pertencimento à identidade negra e, consequentemente, para o aumento da participação de pardos e de negros na composição da população brasileira atual.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA BRASIL. Em 6 anos, pessoas que se declaram pretas aumentam no Brasil. *Exame*, São Paulo, 22 mai. 2019. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/brasil/em-6-anos-pessoas-que-se-declaram-pretas-aumentam-no-brasil/>>. Acesso em: 25 mai. 2019.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BERND, Zilá. Em busca de rastros perdidos da memória ancestral: um estudo de Um defeito, de cor de Ana Maria Gonçalves. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 40, p. 29-42, jul./dez. 2012.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CICONELLO, Alexandre. O desafio de eliminar o racismo no Brasil: a nova institucionalidade no combate à desigualdade racial. In: OXFAM INTERNATIONAL (org.). *From Poverty to Power: How Active Citizens and Effective States Can Change the World*. Londres: Oxfam International, 2008.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990- 2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Pesquisa nacional por amostra de domicílios (PNAD) 2018*. Rio de Janeiro: IBGE, 2018.

REIS, João José. *Rebelião Escrava no Brasil: A História do Levante dos Malês em 1835*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, Ana Maria Vieira. Um defeito de cor: escritas da memória, marcas da história. *Seminário Internacional de Literatura Afrolatina*, n. I, Uberlândia. Anais do SILIAFRO. Uberlândia: EDUFU. p. 31-46, 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. *In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

REFLEXÕES SOBRE AFETIVIDADE NA LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA ESCRITA POR MULHERES

Miriam Cristina dos Santos

“O amor cura”? É a partir desse questionamento, no enalço de reflexões da poeta e professora Livia Natália (2016) e da escritora americana bell hooks (2006), que proponho discussões sobre “políticas da afetividade” na literatura negro-brasileira escrita por mulheres na contemporaneidade. Para isso, contos das escritoras negras brasileiras Miriam Alves, Conceição Evaristo e Cristiane Sobral constituirão o *corpus* de análise.

Nesse cenário, é importante destacar o pioneirismo da romancista negro-brasileira Maria Firmina dos Reis ao trazer essa questão para o espaço literário. A precursora do romance brasileiro escrito por mulheres trouxe em seu enredo vestígios de “amores roubados” nos rastros das letras. Em *Úrsula*, por exemplo, romance publicado em 1859, a escravizada Suzana desvela a violência das ruínas afetivas: “Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava – pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! Meu Deus! O que se passou no fundo de minha alma, só vós o pudestes avaliar!” (REIS, 2004, p. 116-117). Assim, à Suzana só restou criar Túlio, o filho de outra mulher escravizada também separada da prole. Igualmente no conto “A escrava”, tem-se Joana, outra mulher negra solitária afastada dos seus.

Na contemporaneidade, na esteira de Maria Firmina dos Reis, outras escritoras negras também politizam as relações afetivas na tessitura da fruição. Miriam Alves, por exemplo, em seu fazer literário, também em entrevistas e produções científicas, aborda vivências da mulher negra. “As angústias, tensões, felicidades, desencontros, revoltas, possibilidades, próprios do ato de viver,” (FONSECA; SOUZA, 2006, p. 161) atravessam a escrita política da intelectual. Especialmente, na coletânea de contos *Mulher Mat(r)iz* (2011), em que experiências cotidianas de diversas personagens de diferentes estratos sociais são cruzadas por violências afetivas em suas diversas formas.

Já Conceição Evaristo, uma das maiores representantes da escrita negra na atualidade, também fornece uma crítica bastante contundente à sociedade contemporânea na sua literatura e, também, em artigos científicos e falas públicas. Em muitas de suas produções, as difíceis condições sociais experienciadas pela população negra servem de pano de fundo para os muitos enredos. Em *Olhos d'água* (2014), por exemplo, tal qual uma grande narrativa atemporal, passado, presente e futuro constantemente se atualizam na pobreza, exclusão, abandono e solidão de homens e mulheres negros.

A atriz, escritora e professora Cristiane Sobral, por sua vez, segue diretriz parecida das mais velhas. Em seus textos, atuações e entrevistas, corpos negros habitam cenários e questionam narrativas eurocêntricas excludentes. Nesse sentido, a coletânea de contos *O Tapete Voador* (2016) traz identidades negras, principalmente femininas, rasgadas pela complexidade de serem mulheres e negras em uma sociedade em que machismo e racismo violentam pessoas.

Em narrativas literárias, em cenários tão próximos ao real, por onde caminha o “afeto”? Nesse quesito, a produção textual dessas escritoras chama a atenção devido à verossimilhança com a realidade. bell hooks, em “Vivendo de amor” (2006), observa que “muitas mulheres negras sentem que em suas vidas existe pouco ou nenhum amor. Essa é uma de nossas verdades privadas que raramente é discutida em público. Essa realidade é tão dolorosa que as mulheres negras raramente falam abertamente sobre isso” (p. 188). Dessa forma, é de suma importância a literatura dar visibilidade as especificidades de relações afetivas envolvendo mulheres negras, uma vez que, muito além de experiências meramente privadas, o “afeto” também é entrelaçado por demandas públicas. De acordo com a pesquisadora americana, as dificuldades de amar, permeadas pelo sentimento de inferioridade, advêm do contexto escravocrata: um momento em que seus familiares, amores ou pessoas próximas eram mortos, vendidos ou apanhavam sem motivo.

Dialogando com tais reflexões, a pensadora brasileira Livia Natália, em “Eu mereço ser amada” (2016), lembra o impacto da escravidão na construção e na manutenção do “afeto”, o que sinaliza um despreparo para

praticar a arte do amor, fora (e dentro) dos limites estabelecidos. Ao pensar em limites, ou em espaços demarcados/autorizados, lembrando que estou falando de corpos negros condicionados a padrões estipulados, retomo as reflexões de Lívia Natália sobre as consequências dos operadores de discriminação na construção do auto-ódio: “Nós amamos da maneira errada porque os espelhos não nos abrigam, eles nos machucam” (op. cit., p. S/N). Dessa forma, é importante frisar que proponho “políticas da afetividade” como necessidade de teorizar e ampliar tais discussões, reconhecendo as escolhas afetivas também enquanto políticas.

Nessa reflexão, relembro o lema da luta feminista de que “o pessoal é político”, em que “política passava a envolver qualquer relação de poder, independentemente de estar, ou não, relacionada com a esfera pública” (PISCITELLI, 2005, p. 47). Sendo assim, o principal ponto a ser apresentado aqui é que existe uma questão histórica-social violenta influenciando como mulheres negras amam e são amadas. E é a partir dessas reflexões que lerei a produção literária aqui apresentada.

Ao falar de literatura escrita por mulheres negras, discussões sobre o feminismo negro corroboram. A filósofa brasileira Sueli Carneiro, considerando realidades multirracial e multicultural brasileiras, sugere “enegrecer o feminismo” (2003). Nessa agenda encontra-se a tentativa de visibilizar “uma perspectiva feminista negra que emerge da condição específica do ser mulher, negra e, em geral, pobre” (op. cit., p. 118). Sendo assim, além das questões de gênero, as demandas específicas das experiências de classe e de raça de mulheres negras são enfatizadas, o que é possível perceber em narrativas negro-brasileiras produzidas por Miriam Alves, Conceição Evaristo e Cristiane Sobral.

MIRIAM ALVES: “NÃO, NÃO TENHO NINGUÉM”!

Na coletânea *Mulher Mat(r)iz* (2011), de Miriam Alves, a questão da afetividade é bastante recorrente nos vários contos, de forma que a obra instiga reflexões sobre a temática. Embora sucessos e insucessos próprios de encontros humanos sejam a potência da obra, o que demonstra a perspicácia da autora, torna-se possível empreender uma discussão sobre a

recorrência de relacionamentos frustrados nas narrativas. Em “Minha flor, minha paixão”, por exemplo, uma voz narrativa feminina e negra conta para uma ouvinte desconhecida desilusões vividas em um relacionamento amoroso. A mulher, que possui um companheiro e um filho, repetidamente queixa-se da solidão: “Não, não tenho ninguém. Sim, moro com um homem alto, olhos claros, cabelos castanhos lisinhos, lisinhos. Ele foi meu galã, minha flor, minha paixão. Agora está velho, moro com ele há mais de vinte anos... Mas não tenho ninguém, não” (ALVES, 2011, p. 44). Aqui, a fragilidade emocional, advinda de uma violência psicológica se faz presente, e a mulher, já sem saúde, carrega a dor e a debilidade física como consequências de um relacionamento mal sucedido.

Estrategicamente, ao longo do texto, o depoimento é silenciado por um dos sintomas da doença: uma tonteira, que a paralisa e a silencia. Contudo, à medida que a narrativa prossegue, percebe-se que a narradora-personagem responde questões a uma interlocutora que a ampara na rua: “Tem dias, como hoje, que não consigo chegar, passo mal no ônibus e tenho que descer. É raro alguém como a senhora me ajudar, ficando ao meu lado até eu recuperar o fôlego e esta tonteira passar” (ALVES, 2011, p. 44). No texto não há um deslocamento do foco narrativo, e a assertiva “Não tenho ninguém, não” torna-se recorrente, e instaura-se uma tentativa constante de compreender os motivos da solidão da mulher, apesar de ela ter companheiro e filho.

Outro aspecto que merece atenção em “Minha flor, minha paixão” é uma possível reflexão em torno de relacionamentos inter-raciais, uma vez que o companheiro da narradora é um homem branco acolhido com adjetivos positivos: “alto, olhos claros, cabelos castanhos lisinhos, lisinhos” (ALVES, 2011, p. 44), o que contrasta com a descrição psicológica da narradora, que se mostra frágil, dependente e solitária. Sobre isso, apontamentos de Frantz Fanon (2008) são pertinentes. Ao discutir o encontro entre negros e brancos, o pensador atenta para a relação entre mulher negra e homem branco, questionando em que medida essa aproximação torna-se (im)possível enquanto não se elimina um sentimento de inferioridade que perpassa essas relações (FANON, 2008, p. 54).

Nesse sentido, o fato de a narradora prover social e financeiramente seu companheiro em nome de uma carência afetiva não aparece enquanto elemento surpresa na narrativa.

Já trabalhei duro. Sustentei aquele homem, a flor da minha vida, pelo qual me apaixonei. Lindo, arrumado, de unhas aparadas, cabelo cortado e sempre de terno, sempre alinhado. Meu galã inteligente, estudado, até hoje no emprego que arrumei para ele. [...] Minha vida era ele. Trabalhava e entregava tudo para ele. Um prazer muito grande eu tinha ao vê-lo sair todo arrumadinho, dirigindo o meu carro, para trabalhar (ALVES, 2011, p. 44-45).

Ao longo do enredo aparece realçada, conforme dito anteriormente, a complexidade apontada por Fanon (2008) sobre relacionamentos em que uma das partes se sente inferior. Assim, como que fadada ao fracasso, a relação amorosa da narradora não se sustenta, uma vez que é sustentada apenas pela mulher negra, que tenta garantir a união através de concessões, afetivas e materiais: “Eu achava normal, nunca tive homem antes” (ALVES, 2011, p. 45). Uma possível explicação para tal comportamento da personagem pode estar relacionada à solidão e ao sentimento de inferioridade constantemente alimentado por uma cultura racista e machista que violenta mulheres negras, suscitando a tal inabilidade de amar e ser amada apontada por bell hooks (2006) e Livia Natália (2016).

Isso posto, é possível notar uma aproximação dos fatos discutidos com uma realidade social bastante perversa, o que instiga reflexões em torno da necessidade de “politizar o afeto”. Nesse processo, há que se ressaltar a contundente estratégia da autora ao usar uma mulher negra como narradora-personagem-depoente do texto. Além do mais, essa história da vida privada, no contexto do conto, é narrada no espaço público (na rua e no ônibus) para uma interlocutora estranha do seu convívio afetivo. Nota-se que as violências sofridas pela mulher ao longo de vinte anos interferem em suas escolhas, e conseqüentemente na sua saúde, inclusive dificultando sua capacidade de expressar e de locomover.

O conto “termina” com a revelação de que o companheiro da narradora mantinha uma relação extraconjugal homoafetiva e havia montado casa com o dinheiro dela para o amante. No entanto, a

interlocutora parece ficar com a mesma questão do leitor: “A senhora não entendeu? [...] A senhora quer saber aonde eu vou chegar com esta história? É que esta história não acabou” (ALVES, 2011, p. 46). Assim, a questão que envolve os motivos pelos quais o relacionamento não acabou depois da descoberta dos fatos reacende discussões sobre a solidão da mulher negra determinada por racismo, sexismo e desigualdades. Nesse processo, a assertiva “essa história não acabou” aponta tanto para o final em aberto do conto como também possibilita uma aproximação com a realidade vivida por mulheres negras ainda na contemporaneidade.

CONCEIÇÃO EVARISTO: “POR QUE NÃO PODIAM SER FELIZES?”

Também na coletânea de contos *Olhos d'água* (2014), de Conceição Evaristo, relacionamentos afetivos aparecem de forma díspares, ao ficcionalizar encontros e desencontros de personagens. Aqui, exclusão e pobreza são sintomáticas, e a maioria das personagens femininas se permite viver a experiência de relacionamentos afetivos, por vezes mal sucedida. Dessa forma, no conto “Maria” não é diferente.

Primeiramente é importante destacar a presença da mulher negra fora de estereótipos negativos, tão recorrentes na literatura oficial (Cf. DALCASTAGNÈ, 2012). No conto de Conceição Evaristo, Maria, mãe de três filhos, empregada doméstica, volta para a casa depois de mais um dia de serviço: “Estava feliz, apesar do cansaço. A gorjeta chegara numa hora boa. Os dois filhos menores estavam muito gripados. Precisava comprar xarope e aquele remedinho de desentupir nariz. Daria para comprar também uma lada de Toddy” (EVARISTO, 2014, p. 39-40). Já no começo da narrativa, Maria é apresentada sozinha, preocupada com os filhos, como mais uma mãe negra solo, o que perpassa a discussão aqui proposta sobre “políticas da afetividade”.

Contudo, na ficção de Evaristo também é possível e necessário “politizar o cotidiano” (hooks, 1995) vivido pela protagonista, visto que o texto é impulsionado por nuances de diferenças e de desigualdades, tão comum na realidade brasileira.

No dia anterior, no domingo, havia tido festa na casa da patroa. Ela levava para casa os restos. O osso do pernil e as frutas que tinham enfeitado a mesa. Ganhara as frutas e uma gorjeta. O osso, a patroa ia jogar fora. [...] As frutas estavam ótimas e havia melão. As crianças nunca tinham comido melão. Será que os meninos iriam gostar de melão? (EVARISTO, 2014, p. 39-40).

Aqui também o enredo se passa em espaço público, dentro do ônibus, que surge, com poucos passageiros, enquanto possibilidade de descanso. No entanto, a recorrência da expressão “faca a laser corta até a vida” (EVARISTO, 2014, p. 40) prenuncia uma interrupção violenta. Os filhos, apesar de estarem em casa, ocupam a memória da mulher, que já direciona o uso da gorjeta e dos restos dos alimentos ganhados da patroa em prol da subsistência deles. Conforme excerto, o ato de levar para casa os “restos” aponta uma realidade cruel, que seleciona, inclusive, o alimento que é possível colocar à mesa. Uma realidade social desigual que separa aqueles que têm e desperdiçam daqueles que não têm. A desigualdade é ainda enfatizada na repetição da palavra melão, uma vez que os filhos de Maria nunca tinham comido essa fruta, que iria para o lixo.

No entanto, embora já no início do texto peculiaridades tão comuns do amor materno constroem uma atmosfera bastante afetiva, emocionalmente reconhecida ou requerida pelo leitor, é no reencontro de Maria com o pai de seu primeiro filho que se tem o afago do amor correspondido: “O homem sentou-se a seu lado. Ela se lembrou do passado. Do homem deitado com ela. Da vida dos dois no barraco. Dos primeiros enjoos. Da barriga enorme que todos diziam gêmeos, e da alegria dele” (EVARISTO, 2014, p. 40). Com a simples presença do homem, por meio de um fluxo de consciência, a protagonista devaneia e retoma um passado de amor vivido, sonhado e compartilhado. “Maria viu, sem olhar, que era o pai de seu filho. Ele continuava o mesmo. Bonito, grande, o olhar assustado não se fixando em nada e em ninguém” (op. cit.).

Nesse momento do enredo, desloca-se o foco da mulher-mãe e tem-se a representação da mulher em outra face, mulher-mulher: “Ela teve mais dois filhos, mas não tinha ninguém também. Ficava, apenas de vez em quando, com um ou outro homem. Era tão difícil ficar sozinha! E dessas deitadas repentinas, loucas, surgiram os dois filhos menores” (EVARISTO,

2014, p. 40). Aqui, apesar do insucesso, a mulher se permite experimentar novos relacionamentos. De encontros fugazes, “das deitadas repentinas”, no driblar da solidão, mais dois filhos, e Maria mãe solo três vezes.

Nesse fluxo de consciência da personagem, percebe-se conflitos internos advindos da “violência simbólica” (BOURDIEU, 2012), que amarram e amordaçam o ser mulher. E aqui, escapulir dos controles sociais “tem o seu preço”. “Você já teve outros... outros filhos? A mulher baixou os olhos como que pedindo perdão. É. Ela teve mais dois filhos” (EVARISTO, 2014, p. 40). No entanto, Maria também continua sozinha, e a “solidão da mulher negra”, tema que tem sido discutido na atualidade, impulsiona “escolhas”¹ da personagem, conforme comentado anteriormente, de forma que a justificativa “era tão difícil ficar sozinha” (op.cit.) aponta para um diálogo bastante próximo de uma realidade social, em que a “categoria cor é um elemento que diferencia o estado conjugal das mulheres” (SOUZA, 2008, p. 58).

Nesse processo, observa-se que a própria protagonista reflete sobre a sua solidão: “Senti uma mágoa imensa. Por que não podia ser de outra forma? Por que não podiam ser felizes?” (EVARISTO, 2014, p. 40). Esse questionamento legítimo e verdadeiro também fica com o leitor, uma vez que o reencontro das duas personagens é marcado por um diálogo extremamente lírico, com poucas palavras, muito sentimento e despedidas.

No entanto, aquele homem que acabara de falar “de dor, de prazer, de alegria, de filho, de vida, de morte, de despedida. Do buraco-saudade no peito dele” (EVARISTO, 2014, p. 41) saca a arma e junto com o seu parceiro anuncia um assalto. E dessa vez é a mulher-mãe que teme a vida: “O medo da vida em Maria ia aumentando. Meu Deus, como seria a vida dos seus filhos?” (EVARISTO, 2014, p. 41). Questionamento esse que fica com o leitor no final do texto: “a violência explode na sequência de gestos, atos e palavras, e se paralisa na imagem da mulher linchada sem direito à defesa” (DUARTE, 2010, p. 231). Maria foi poupada do assalto, “mas também por

¹ Uso esta palavra dentro de aspas para chamar a atenção para o fato de que, considerando o mercado matrimonial, a mulher negra geralmente é a última a ser escolhida (Cf. PACHECO, 2013).

isso tornou-se o alvo da vingança dos demais passageiros” (op. cit.). E a “faca a laser que corta até a vida” metaforiza os gestos violentos dos passageiros que interrompem correntes de afetividades: “Tudo foi tão rápido, tão breve, Maria tinha saudades de seu ex-homem. Por que estavam fazendo isto com ela? O homem havia segredado um abraço, um beijo, um carinho no filho. Ela precisava chegar em casa para transmitir o recado” (EVARISTO, 2014, p. 42).

CRISTIANE SOBRAL: “CONFESSO QUE JÁ ESTOU CANSADA DE ESPERAR”

Nas obras literárias de Cristiane Sobral, corpos negros, com toda a sua negrura, são presenças marcantes. Sendo assim, acredito que discussões sobre a obra da autora perpassam necessariamente por reflexões sobre “corpo político”, de forma que “o corpo deve ser entendido como um elemento simbólico material no qual fatores sociais e históricos são inscritos” (ALMEIDA, 2015, p. 102). Em relação aos aspectos afetivos, percebe-se esse mesmo posicionamento reivindicatório de reescrita, releitura e inclusão.

No conto “Vox mulher”, publicado em *O Tapete Voador* (2016), perpassa a questão da solidão da mulher negra, uma vez que uma voz narrativa feminina discorre sobre suas ânsias afetivas e reflete sobre sua eterna espera por um relacionamento afetivo consistente: “Confesso que já estou meio cansada de esperar” (SOBRAL, 2016, p. 13). Percebe-se que os conflitos da narradora-personagem dialogam com reflexões da pensadora americana bell hooks, em “Vivendo o amor”, sobre o quanto as mulheres negras sentem que em suas vidas não existe amor (hooks, 2006).

Nesse contexto de solidão, assim como a personagem Maria, de Conceição Evaristo, a narradora de Cristiane Sobral também verbaliza a diferença entre relações sexuais e afetivas: “O telefone não tocou e continuo aqui esperando, sem saber se vale a pena: se eu quisesse de você apenas sexo, seria fácil encontrar” (SOBRAL, 2016, p. 15). Dessa forma, existe um sujeito político consciente de seu lugar em um mercado sexual, e que o rejeita.

No decorrer do texto, conforme esperado, o telefone não toca, e a expectativa de um enlace amoroso, mote da narrativa, persiste: “se ligar agora, depois de tanta espera, terei certeza de que ligou porque devo ser a última opção depois de ter recebido algumas negativas de outras mulheres” (SOBRAL, 2016, p. 15). Aqui, as reflexões da narradora se aproximam de uma realidade social em que as mulheres negras concorrem em desvantagem em relação às brancas no mercado matrimonial (Cf. SCHWARCZ, 2012).

Na tentativa de acolhimento e aceitação, em um contexto de rejeição e carência, a aparência também é alvo de mudanças: “Um dos meus artifícios para mudar o estado das coisas é mudar a aparência, principalmente os cabelos. Cortei os cabelos ontem. Será que ele percebeu? Cansei da minha imagem alisada” (SOBRAL, 2016, p. 14). Isso porque “é no corpo que se dão as sensações, as pressões, os julgamentos. Esses não acontecem de forma independente, mas estão intimamente entrelaçados, constituindo uma estrutura, uma unidade que tem uma ordem – a sua forma de corpo” (GOMES, 2008, p. 230). No entanto, observa-se que, embora, e talvez principalmente, a protagonista tenha transformado a sua aparência, “o amor” esperado não veio, e o corpo feminino negro continua a ser rejeitado, uma vez que o negrume aparece ainda mais realçado.

Em “Vox mulher”, a protagonista apresenta-se de forma “exigente”, e reivindica muito além de um amor restrito e contido: “Sempre sonhei com alguém que rompesse os meus muros, me descabelasse em praça pública, me livrasse do tédio” (SOBRAL, 2016, p. 13). Situação relevante a ser pontuada, visto que o amor publicamente declarado e assumido parece pouco presente na vida de mulheres negras.

Nesse contexto, ao avaliar sua conduta em relacionamentos antigos, a preterida se autoavalia: “Eu digo sim muitas vezes ao dia e acabo me envolvendo em confusão, mesmo sem proferir palavra alguma [...]. Aqui estou, esperando você com essa cara de quem diz sim a tudo, mesmo estando frustrada” (SOBRAL, 2016, p. 16). Sendo assim, o contínuo consentimento da narradora sinaliza a submissão de alguém que é constantemente preterido.

Conforme previsto, o texto finaliza da mesma forma que começou: “É preciso encarar a verdade. Você não ligou. Isso dói. A solidão machuca” (SOBRAL, 2016, p.16). E para driblar a rejeição, compreendendo o insucesso de suas relações afetivas, resta-lhe como alternativa “a desmistificação do conceito de amor” (NASCIMENTO, 2006, p. 129).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao propor discutir “políticas da afetividade” em narrativas negro-brasileiras escritas por mulheres, escolhi trilhar o caminho da pergunta “o amor cura?”, inspirada pelas pensadoras negras bell hooks e Livia Natália. No encaço de tais reflexões, escolhi contos de três autoras negras contemporâneas: Miriam Alves, Conceição Evaristo e Cristiane Sobral.

Em “Minha flor, minha paixão”, de Miriam Alves, tem-se uma narradora-protagonista não-nomeada vivendo o ápice da rejeição e do abandono. Carente de companhia e de amor, traída e violentada de diversas formas, a mulher negra narradora ainda mora com o seu companheiro e “não tem ninguém”.

Em “Maria”, de Conceição Evaristo, constata-se a presença de um amor interrompido, antes compartilhado e recíproco. Aqui, a protagonista, apesar de nomeada, traz o nome feminino mais comum do Brasil, o que pode indicar a recorrência dos amores desfeitos, das mães solas, da solidão das mulheres negras. E a pergunta: “Por que não poderia ser de outra forma?”, já que ainda se gostam, fica com o leitor.

Já em “Vox mulher”, de Cristiane Sobral, existe a expectativa de uma ligação, de um encontro, de um romance, no entanto, mais uma narradora não-nomeada é preterida. Em uma atmosfera de espera, extremamente angustiante, a constatação do abandono ressoa em uma urgência: “eu estou cansada de esperar”.

Nessa perspectiva, observa-se que a ficção contemporânea – banhada nas águas de Maria Firmina dos Reis – ainda caminha muito próxima da realidade, visto que a estratégia de amar e de ser amada ainda é uma questão bastante perversa para a mulher negra: É fato, “nós não aprendemos a amar” (SOUZA, 2016, s/n). Se “o amor cura” e se “amar a si mesma” são caminhos,

como aprender essa façanha em um ambiente machista, racista, classista e excludente?

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- ALVES, Miriam. *Mulher Mat(r)iz*. Belo Horizonte: Nadyala, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: ASHOKA EMPREENDIMENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Orgs.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003, p. 49-58.
- DUARTE, Constância Lima. Gênero e Violência na literatura afro-brasileira. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; ALEXANDRE, Marcos Antônio (Orgs.). *Falas do Outro: Literatura, gênero, etnicidade*. Belo Horizonte: Nadyala; NEIA, 2010, p. 226-233.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares; SOUZA, Florentina da Silva (Orgs.). *Literatura Afro-brasileira*. Salvador: CEAO, 2006.
- GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- hooks, bell. Intelectuais Negras. Tradução de Marcos Santarrita. In: *Estudos feministas*, ano 3, n.2, p.464-478, 1995. Disponível em: <www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/.../10112009-123904hooks.pdf>. Acesso em 30 de maio de 2015.
- hooks, bell. Vivendo o amor. In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn C. (Orgs.). *O Livro da Saúde das Mulheres negras: nossos passos vêm de longe*. Rio de Janeiro: Pallas/ Criola, 2006.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra e o amor. In: RATTS, Alex (Org.). *Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Instituto Kuanza/ Imprensa Oficial, 2006, p. 126-129.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. *Mulher Negra: Afetividade e Solidão*. Salvador: Edufba, 2013.

PISCITELLI, Adriana. Reflexões em torno do gênero e do feminismo. In: COSTA, Claudia de Lima; SCHIMIDT, Simone Pereira (Orgs.). *Poéticas e Políticas feministas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2005, p. 43-66.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

REIS, Maria Firmina dos. *A escrava*. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

SANTOS, Mirian Cristina dos. *Intelectuais Negras: prosa negro-brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2018.

SOBRAL, Cristiane. *O Tapete Voador*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

SOUZA, Claudete Alves da Silva. *A solidão da mulher negra: sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo*. Dissertação. (Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais) - Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008.

SOUZA, Livia Maria Natália de. Eu mereço ser amada. *Favela potente*, 11 de abril de 2016. Disponível em:
<<https://favelapotente.wordpress.com/2016/04/11/eu-mereco-ser-amada/>>.
Acesso em: 15 de abril de 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 173-244.

A VIOLÊNCIA CONTRA CRIANÇAS E ADOLESCENTES NA LITERATURA NEGRA: PERVERSIDADE E PODER

Gabriela Fonseca Tofanelo

PARA INICIAR: ALGUMAS REFLEXÕES

A pesquisa coordenada por Regina Dalcastagnè (UNB) intitulada "Personagens do romance brasileiro contemporâneo" apontou que a violência contra a mulher, entre outros temas como aborto, por exemplo, raramente é vista nos romances da literatura brasileira contemporânea de 1990 a 2004. Também a pesquisa coordenada por Lúcia Zolin (UEM), "Literatura de autoria feminina brasileira contemporânea: escolhas inclusivas?" notou a ausência desse tema quando isolados os romances escritos por mulheres de 2002 a 2016, período do corpus desta pesquisa.

Essas pesquisas objetivaram analisar as recorrências e as escolhas dos/as autores/as nas representações de suas personagens. Para isso, foi elaborado um questionário constituído por perguntas variadas e divididas em temas. Inicialmente, foram analisados dados sobre o romance: a(s) época(s) e o(s) espaço(s) em que transcorre a narrativa, os temas e classificações do romance. Em seguida, têm-se as informações referentes a cada personagem, as quais abrangem dois grandes grupos: características e condições físicas (cor, faixa etária, sexo), condições sociais (posição na narrativa, educação, classe social, ocupação, orientação sexual, estado civil, maternidade, relações sociais, locais frequentados e desfecho).

Com isso, é composto um extenso mapeamento de todas as personagens essenciais para as narrativas do corpus especificado. A conclusão que encontraram é a de que a literatura contemporânea ainda é muito exclusiva e possui um espaço reservado aos homens, brancos, adultos, heterossexuais, de classe média, moradores de grandes centros urbanos, entre outros. Quando se olha apenas para a autoria feminina, como é o caso da pesquisa de Zolin, alguns resultados se alteram e a literatura passa a ter

mais mulher contando a sua história e protagonizando os livros. Segundo Dalcastagnè (2012, p. 48):

esse tipo de ausência costuma ser creditada à invisibilidade desses mesmos grupos na sociedade como um todo. Nesse caso, os escritores estariam representando justamente essa invisibilidade ao deixar de fora das páginas de seus livros aqueles que são deixados à margem de nossa sociedade.

No entanto, faz-se necessário refletir que ambas as pesquisas possuíram um recorte específico de três editoras consideradas as mais prestigiadas do país: Record, Companhia das Letras e Rocco.¹

Um questionamento que se faz necessário, portanto, é: Quem publica nessas três editoras? Infelizmente, assim como encontramos um padrão na representação de personagens, também há certo padrão na questão da autoria, pois são de homens mais de 72% dos livros publicados e são brancos mais de 93% dos/as autores/as da pesquisa de Dalcastagnè.

Essas pesquisas colocam em evidência, portanto, não só a ausência de personagens negras, mas também de escritores e escritoras negras nas editoras que possuem maior visibilidade no mercado editorial. Contudo, é importante perceber que tal invisibilidade não é feita de forma inocente, mas faz parte de um sistema de opressão que privilegia o/a branco/a e continua dando base para o chamado racismo estrutural, um grande pilar da formação do Brasil desde a sua colonização.

Em resposta a essa impossibilidade de fazer parte do rol de escritores/as em determinadas editoras, vê-se o surgimento de outras que se voltam exclusivamente à publicação de autoria negra, são exemplos: Malê, Mazza, Nandyala, entre outras. Por tudo isso, este artigo objetiva analisar contos da autora negra Conceição Evaristo, os quais trazem à cena diversos tipos de violências sob o ponto de vista de mulheres negras. Para dar base às análises dos contos, inicialmente discutiremos os aspectos teóricos da

¹ Os critérios para a seleção destas três como as mais importantes do país foram estabelecidos por meio de uma pesquisa entre ficcionistas brasileiros, ou seja, levado em consideração o campo literário, a distribuição, o impacto na mídia, entre outros. Essa explicação encontra-se disponível no artigo de Dalcastagnè: "Um mapa de ausências", presente no livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012).

literatura negra na seção a seguir. Em seguida, analisaremos dois contos de Evaristo presentes do livro *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016).

DOS ESTEREÓTIPOS À AUTORREPRESENTAÇÃO: A IMPORTÂNCIA DA LITERATURA NEGRA

Poucas foram as vezes que personagens negras figuraram na literatura canônica. Ainda mais raras as vezes em que essas representações não fossem estereotipadas, marginalizadas e relegadas a papéis secundários. Conceição Evaristo, em "Literatura negra: uma poética de nossa afrobrasilidade" (2009, p. 23), chama a atenção para o fato de que "a personagem feminina negra não aparece como musa, heroína romântica ou mãe" na literatura, papéis sempre reservados às brancas.

Entre poucas obras consideradas cânones e que trazem uma protagonista negra, tem-se *Escrava Isaura* (1876), de Bernardo Guimarães, conhecida como obra abolicionista e que garantiu ao autor grande sucesso na época. No entanto, o que se vê é uma narrativa que elogia a branquitude: "Deram-te uma educação, como não tiveram muitas ricas e ilustres damas que eu conheço. És formosa, e tens uma cor linda, que ninguém dirá que gira em tuas veias uma só gota de sangue africano (GUIMARÃES, 2005, p. 20). Com isso, vê-se que quando tentaram escrever sobre uma protagonista negra, só a fizeram a favor de um processo de embaquecimento dela, com um "discurso eugênico na composição das personagens negras" (EVARISTO, 2009, p. 23), mantendo a visão hegemônica de uma sociedade para a qual ser branco é um privilégio.

Também em *O cortiço*, publicado originalmente em 1890, por Aluísio de Azevedo, há dois dos maiores estereótipos usados para representar o corpo negro. Ora é a ex excravizada Bertoleza, a quem João Romão engana com uma falsa carta de alforria e, que mesmo se achando livre, é subserviente ao branco, pois estava "feliz em meter-se de novo com um português, porque como toda cafuza, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava, instintivamente uma raça superior à sua" (1995, p. 10); ora tem-se a hipersexualização do corpo como objeto de prazer do homem, como é o caso de Rita Baiana. Ainda há, também, a mulher negra como

empregada doméstica, visão perpetuada da colonização e escravização, vivida intensamente pela Tia Nastácia, de Monteiro Lobato, por exemplo, com seu trabalho fiel retratado de forma passiva e amorosa, como pertencente à família.

Já Maria Firmina dos Reis, ao escrever *Úrsula* em 1859, dá voz aos negros como sujeitos de sua história, diferente do que aconteceu no romance de Guimarães, mas sendo este homem e branco, alcança visibilidade e reconhecimento, enquanto ela, além de precisar publicar sob o pseudônimo 'uma maranhense', ainda fica silenciada e apagada da história literária por muito tempo. É somente com o empenho da crítica feminista e racial que este romance ganha visibilidade ao fazer um resgate histórico, a partir de 1970.

Muitos/as críticos/as não consideram necessário se pensar em uma literatura negra ou afro-brasileira, pois pensam que a arte literária é algo único e universal. Não é a visão de Conceição Evaristo (2009, p. 17, 19), por exemplo, para quem existe sim uma "produção escrita marcada por uma subjetividade construída, experimentada, vivenciada a partir da condição de homens negros e de mulheres negras na sociedade brasileira" e ainda "a existência de um discurso literário que, ao erigir as suas personagens e histórias, o faz diferentemente do previsível pela literatura canônica, veiculada pelas classes detentoras do poder político-econômico".

Conceição Evaristo não só afirma a existência de uma literatura negra, mas também a presença de uma vertente negra feminina. Em "Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira" (2005), a autora e escritora afirma que o fazer literário das mulheres negras busca semantizar outro movimento, com o objetivo de abrigar todas as lutas da mulher negra e tornar o lugar da escrita um direito. A escritora e pesquisadora afirma que faz parte da literatura negra produzida por mulheres a intenção de contrariar os discursos dominantes que sempre inviabilizaram e estereotiparam os corpos negros e negras na ficção, por isso uma grande recorrência nesta literatura que emerge é, justamente, a autorrepresentação que permite traçar a subjetividade experimentada pela mulher negra na sociedade. O corpo da mulher negra deixa de ser o corpo

do outro e passa a se impor como sujeito e surge para contar e ressignificar a sua própria história (EVARISTO, 2005).

É necessário lembrar que, devido à essa exclusão da sociedade, vimos surgir editoras que se voltaram a publicar exclusivamente autores e autoras negras. Os chamados *Cadernos Negros* foram, nesse sentido, um grande passo para a consolidação e afirmação dessa literatura, mas que evidencia a opressão que sofrem, ao racismo estrutural e institucional que permeia a sociedade e que impede negros e negras de chegarem nas editoras mais conhecidas.

Os *Cadernos Negros* surgiram em 1977, criado por Cuti e por Hugo Ferreira. O intuito era enfrentar o apagamento da identidade negra na literatura. O nome foi uma homenagem à escritora Carolina Maria de Jesus, que morrera no mesmo ano de criação e que escrevia em seus cadernos a sua experiência enquanto mulher negra no Brasil.

Desse processo, com a adesão de mais escritores, surgiu também o grupo Quilombhoje² em 1980, que buscou discutir o papel da literatura negra, dar mais visibilidade a esses autores e que passou a ser responsável pelas mais de quarenta publicações dos *Cadernos Negros*, que alternam a cada ano, poemas e contos, além de alguns textos críticos.

Uma indagação inicial para esta pesquisa era o fato de o tema violência contra a mulher, infelizmente tão recorrente na sociedade, ser raramente encontrado na literatura em um geral e, também, na produzida pelas próprias mulheres, constatadas nas pesquisas referidas de Dalcastagnè e Zolin. Entretanto, ao sair do rol das conceituadas editoras abordadas pelas pesquisadoras (Record, Rocco e Companhia das Letras) e adentrando à literatura negra, possibilitada pelas publicações dos *Cadernos Negros* e surgimento de editoras negras, percebemos um movimento que contraria àquelas estatísticas.

Isso quer dizer que, ao contrário das editoras em que a maioria dos livros publicados são por brancos/as, frequentemente o tema da violência contra a mulher se faz presente na ficção de autoria negra. Talvez por ter

² O site oficial do Quilombhoje: <<https://www.quilombhoje.com.br/site/>>.

sido o corpo negro marcado por diversos tipos de violências, principalmente em um país cuja sua construção se deu ao escravizar, estuprar e matar negros/as, vemos a emergência de uma literatura que vai na contramão dos resultados obtidos pelas pesquisas mencionadas em cujos corpus nota-se o privilégio branco. Um dos temas mais recorrentes nos escritos negros é, justamente, a violência contra a mulher, interesse desta tese. E não só isso, há também a recorrência de outros temas que estão ausentes da literatura hegemônica, tais como aborto, abuso infantil, prostituição, entre outros.

Por isso, este capítulo tem por objetivo analisar as marcas da violência contra crianças e adolescentes em um conto de Conceição Evaristo. Para tanto, inicialmente, faz-se uma breve explanação acerca da sua vida, que é tão presente em sua escrita enquanto mulher e negra. A seguir, passa-se à análise de dois contos do livro *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016).

INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES

Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em uma favela de Belo Horizonte em 1946. Ao se mudar para o Rio de Janeiro na década de 1970, faz graduação em Letras. Depois disso, também se torna mestra, em 1996, com a dissertação *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*; e doutora, em 2011, ao defender a tese *Poemas malungos, cânticos irmãos*. Hoje, além de escritora, é professora universitária.

Mas foi na década de 1980 que ela adentra ao universo da criação literária ao conhecer os *Cadernos Negros*. Em 1990, seu poema "Vozes-mulheres" é publicado pelo grupo. E, depois disso, publica vários poemas e contos também pelos *Cadernos Negros*. Em 2003 publica seu primeiro romance, *Ponciá Vicêncio*, pela editora Mazza. E em 2006 publica outro romance *Becos de memória*. Em seguida, também lança alguns livros de contos e de poemas, ganhando projeção com *Olhos d'água* (2014), vencedor do *Prêmio Jabuti* na categoria contos. Vários de seus livros ganharam tradução em diversas línguas.

O tema da violência contra a mulher aparece em muitos de seus textos, no romance *Ponciá Vicêncio* (2006) temos o feminicídio de sua avó,

cometido pelo seu avô, além de diversas violências simbólicas. Em *Becos da Memória* (2006), temos constantes agressões físicas e abusos sexuais de um homem contra sua esposa e sua filha. Também em *Olhos d'água* (2014), a temática volta a aparecer, em contos como "Quantas filhas Natalina teve?", "Duzu querença", "Beijo na face", entre outros.

Mas em *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016) tal tema é o foco do livro. Apesar de ser um livro com 13 contos independentes, vemos uma mesma narradora-personagem em todos eles, com o objetivo de contar histórias de mulheres negras a quem ela chama de 'minhas iguais', cujos nomes delas dão títulos aos contos. Isso fica posto em uma espécie de prefácio aos contos e, também nesta parte, ao/à leitor/a, fica subentendido que essa narradora pode ser a própria Conceição Evaristo: "Gosto de ouvir, mas não sei se sou a hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também [...] Portanto, essas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem" (EVARISTO, 2016, p. 7).

A leitura desses contos remete à antiga tradição oral de contação de histórias. A narradora-personagem inicia todos os contos chegando à casa das mulheres com quem vai conversar: "o início de minhas andanças em busca de histórias de mulheres" (EVARISTO, 2016, p. 35). Algumas contam logo tudo e se sentem acolhidas pela narradora: "Isaltina Campo Belo me recebeu com um sorriso de boas-vindas acompanhado de um longo e apertado abraço". Enquanto outras oferecem alguma resistência: "Líbia Moirã, das mulheres com quem conversei, foi a mais reticente em me contar algo da sua vida. Primeiro quis saber o porquê de meu interesse [...] me sugeriu se não seria mais fácil eu inventar as minhas histórias" (EVARISTO, 2016, p. 55-88).

Todas essas histórias contadas e recontadas possuem traços de violência contra a mulher. Às vezes, é uma violência simbólica, imposta pelo patriarcado, em outras é física. Mas em todas possuem outro ponto em comum, além da narradora ouvindo as histórias: como o próprio título sugere, são todas mulheres insubmissas à violência, aos maus-tratos, ao machismo, à desigualdade de gênero e diversas outras opressões. O que essas recorrências podem significar? Ao contrário da brutalidade que, por vezes, esta temática traz, Evaristo abre espaço para a subjetividade,

intensificada por uma linguagem poética que humaniza as personagens, trazendo visibilidade e resistência diante de um tema tão difícil.

Sabendo que uma das funções da literatura é a tentativa de denunciar e dar visibilidade aos mais diversos assuntos, faz-se necessário ressaltar que, em geral, o tema da violência infantil, assim como o da violência contra a mulher, raramente é debatido na ficção. Não na de Conceição Evaristo, como já mencionamos. Em muitos de seus contos há a questão infantil sendo problematizada, principalmente no que se refere a crianças negras. Escolhemos dois contos que serão analisados a seguir: "Shirley Paixão" e "Maria do Rosário Imaculada dos Santos".

"FOI QUANDO ASSISTI À CENA MAIS DOLOROSA DE MINHA VIDA": A VIOLÊNCIA EM "SHIRLEY PAIXÃO"

Em "Abuso sexual em crianças e adolescentes: revisão de 100 anos de literatura" (2006), os autores Aded, Dalcin, Moraes e Cavalcanti fazem um apanhado histórico acerca do abuso sexual. Segundo eles, assim como praticamente todo tipo de violência, existem relatos de abusos sexuais praticados contra crianças e adolescentes desde a antiguidade, até mesmo relatos em mitos.

Um dos primeiros estudos foi em 1860, por Ambroise Tardieu, um médico legista francês, que descreveu os maus-tratos como conhecemos hoje, mas ainda sem se ater ao âmbito familiar do abuso. Foi influenciado por estes trabalhos que Sigmund Freud se debruçou sobre o tema também, contudo o psicanalista via os abusos como fantasia das crianças (ADED et al, 2006). Demorou-se muito para abordar essa questão como um problema social, e é assunto de pesquisas da forma como se concebe atualmente há pouco mais de 50 anos apenas.

Maria Amélia Azevedo, em *Violência doméstica contra as crianças e adolescentes: problemas teóricos de pesquisa no Brasil* (1993), discorre sobre a problemática do abuso infantil com foco na família pois, segundo ela, essa instituição sempre foi construída com base em duas desigualdades: a de gênero e entre gerações. Sendo a violência a "conversão de uma desigualdade em exercício de opressão-dominação" (AZEVEDO, 1993, p.

127), o ambiente familiar se torna, desta forma, um lugar propício para a violência e os abusos de poder.

Dentre os tipos de violência contra as crianças e adolescentes, em relação ao abuso sexual é ainda maior o tabu. Márcia Longo em *Abuso sexual na infância: como lidar com isso?* (2019) aborda aspectos relevantes quanto ao assunto. A autora aponta que além de sexista e preconceituoso, a maioria das pessoas possuem uma visão adultocêntrica. Isso é observado na demora para se estudar a infância, pois, por muito tempo crianças foram vistas como adultos em miniatura, e não como seres vulneráveis e inocentes, que precisam de cuidado e atenção.

A autora desconstrói diversos mitos que construíram ao longo dos anos o imaginário acerca do abuso. Um exemplo é a afirmação de que abuso sexual em crianças é algo raro. Dados do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos contrariam esse mito, pois só no ano de 2019 foram feitos 159 mil registros pelo Disque Direitos Humanos, 86,8 mil são de violações dos direitos de crianças ou adolescentes, um aumento de 14% em relação a 2018.

Outro mito citado por Longo (2019) é de que na maioria dos casos, o agressor é um estranho. Outro ponto facilmente desbancado pelas estatísticas que dizem que em mais de 73% dos casos o abuso acontece dentro da casa da vítima ou do agressor. É cometido pelo pai ou padrasto em 40% das denúncias (BRASIL, 2020). Aspectos desse tipo de abuso é vislumbrado no conto "Shirley Paixão", de Conceição Evaristo.

Nesse conto a narradora ouve a história de Shirley, mas o foco está em sua enteada Seni. De modo não linear, valorizando as memórias, Shirley relembra a história de quando foi morar junto com seu companheiro. O fato de ele ser viúvo com três filhas e Shirley também ter duas filhas de outro casamento faz com que eles formem uma família não convencional, em que ele era o único homem ali e parecia até se incomodar com isso: "Às vezes, o homem da casa nos acusava, implicando com o nosso estar sempre junto", era realmente uma "feminina aliança que nos fortalecia" (EVARISTO, 2016, p. 28), como relata Shirley.

Logo de início, a mãe da família percebe que Seni, a irmã mais velha, não tinha uma boa relação com o pai: "eu percebendo a dificuldade da

relação dele com a menina, procurei ampará-la, abrigá-la mais e mais em mim. Imaginava a falta que ela sentia da mãe” (EVARISTO, 2016, p. 29). Entretanto, como fica subentendido no trecho, embora seus instintos maternos fora de acolher a menina e tratá-la como sua própria filha, não foi capaz de perceber que acontecia ali algo bem pior do que ela imaginava.

Fato que só é alterado quando é chamada na escola, pela professora que identificou possíveis sinais de que algo estava errado. Ao saber que a escola chamou, o pai “teve um acesso de raiva” e foi aí que Shirley foi despertada para o possível comportamento do marido: “ele olhava de modo estranho para filha. Temi por ela e por mim. Gritei, com raiva, para que ele saísse da sala” (EVARISTO, 2016, p. 30).

Longo (2019) indica alguns sinais comportamentais para uma possível identificação de abuso infantil. Dentre os citados, alguns são vislumbrados no conto e põe em evidência, também, a confusão de sentimentos da vítima, pois ora há certo abandono do comportamento infantil: “Já era uma mocinha feita. Zeloza com ela mesma e, mais ainda, com as irmãs. Eu procurava desviá-la do caminho de uma responsabilidade, que não era dela, ao perceber o excesso de cuidado e os gestos de proteção com que ela cercava as irmãs”; ora ocorre a regressão a comportamentos infantis: “não era a mocinha de doze anos que chorava e sim uma menina desesperada pedindo socorro (EVARISTO, 2016, p. 28-30).

O incesto é, provavelmente, a forma mais perversa de abuso sexual. Segundo Azevedo e Guerra (2015), existem dois tipos de incesto, a saber: o ordinário e o extraordinário. Este é mais raro e pouco difundido, como casos entre mãe e filhos, por exemplo. Já o caso de Seni, trata-se do ordinário, além de ser o mais frequente na sociedade, uma de suas principais características é a recorrência, como é o caso retratado no conto em questão: “puxou violentamente Seni da cama, modificando naquela noite, a maneira silenciosa como ele retirava a filha do quarto e levava aos fundos da casa, para machucá-la, como acontecendo há anos” (EVARISTO, 2016, p. 31).

Portanto, é importante ressaltar que é muito difícil que seja um caso isolado de abuso, bem como é raro também que só um tipo de violência aconteça ali. Nesse momento temos uma resposta para o perfil que a criança

tinha, que saltavam aos olhos da madrasta: timidez excessiva, silêncio, senso de proteção para com as irmãs, perfeccionismo e, até mesmo, autocensura. Contudo, por muito tempo, Shirley associou esses comportamentos como conseqüências do luto pela perda da mãe. Até via que o pai a tratava diferente e temia agressões, mas não um abuso.

Ao que tudo indica, o crime acontecia pelo menos há três anos, pois Shirley menciona em seu relato que quando a conheceu, Seni tinha quase nove anos e quando ela descobre as atrocidades que o pai fazia com ela, a menina tinha doze anos. Azevedo e Guerra (2015, p. 218) afirmam que 21% das denúncias de vítimas de violência sexual são incestos e, dentre os tipos que existem, ela cita o incesto marital, possivelmente o que ocorre entre Seni e o pai: “o pai não consegue superar a morte da esposa, identificando-a na imagem da filha”.

As autoras ainda analisam resultados de pesquisas realizadas com vítimas de abuso sexual por incesto. Entre as conseqüências mais citadas tem-se: evasão escolar, tentativas de suicídio, perdas de amizade, dificuldades em relacionamentos posteriores, além da possível gravidez na adolescência, cuja lei assegura o direito ao aborto seguro nesses casos, mas o julgamento moral continua grande, impedindo muitas vezes que ele aconteça e gerando crianças frutos de abuso e de incesto. Longo (2019) também reflete sobre a confusão que um abuso traz para a mente da criança, pois a confiança que ela possuía naquele(a) adulto(a) é abalada e, com isso, pode vir também a sensação de culpa e vergonha por se imaginar responsável pela destruição familiar.

Segundo Hooks (2019a), as crianças não são violentadas somente quando são alvos diretos da violência patriarcal, mas, também, quando são forçadas a testemunhar atos violentos. E isso também ocorre no conto, ou seja, toda a situação possui o agravante de as outras filhas verem os atos do pai:

Assisti à cena mais dolorosa de minha vida. Um homem esbravejando, tentando agarrar, possuir, violentar o corpo nu de uma menina, enquanto outras vozes suplicantes, desesperadas, desamparadas, chamavam por socorro. Pediam ajuda ao pai, sem perceberem que ele era o próprio algoz. Naquele instante, a vida para mim perdeu o sentido, ou ganhou mais, nem

sei. Eu precisava salvar minha filha que, literalmente, estava sob as garras daquele monstro (EVARISTO, 2016, p. 32).

O fato de Shirley ter, ao presenciar o ato do companheiro, golpeado a cabeça dele com uma barra de ferro, fez com que não só ele fosse punido, já que ambos foram presos. Não é abordado sobre ele no conto depois disso, nem quantos anos ficara na prisão; quanto a ela, foram três anos: "eu vivi ainda tempos de minha meia-morte, atrás das grades, longes de minhas filhas e de toda a minha gente, por ter quase matado aquele animal" (EVARISTO, 2016, p. 33-34). Entretanto, não se arrepende do seu ato, como ela mesma afirma:

Se há um arrependimento, foi de ter confiado naquele homem, que contaminou de dores a vida de minhas meninas. Às vezes penso que tudo estava desenhando para fazer parte de meu caminho. Foi preciso que o ordinário chegasse a minha casa, com as três filhas, para que elas fossem salvas da crueldade do pai.

A figura materna é problematizada e questionada diversas vezes na literatura, mas a paterna, não. Por isso a importância desse conto também ao mostrar algo que, infelizmente, acontece na sociedade e que tem como principal agressor, na maioria dos casos, o pai.

Além disso, também se faz necessário ressaltar que Seni era mulher, criança e negra. Com isso, Evaristo não está apenas escrevendo mais uma narrativa ficcional, está corroborando com algo muito persistente em nossa sociedade, como nos mostra os resultados da pesquisa *As atualizações e a persistência da cultura do estupro no Brasil*, por Cintia Liara Engel, realizada em 2017, a qual apresenta os seguintes dados:

Estima-se que 88,5% das vítimas de estupro são do sexo feminino e 51% dos casos ocorrem com pessoas de cor preta ou parda. De todos os estupros que chegam à rede de saúde, 70% vitimam crianças e adolescentes. Além disso, do número total de pessoas vitimadas, mais da metade possuía menos de 13 anos (ENGEL, 2017, p. 15-16).

Apesar de tudo, ao final o conto deixa em evidência uma capacidade de superação que é conseguida com o apoio mútuo entre ela e suas, agora, cinco filhas, além das netas que são brevemente citadas ao final da narrativa, a qual é feita 30 anos após o ocorrido, o que Shirley chama de "nossa

irmandade, a confraria de mulheres, é agora fortalecida por uma geração de meninas netas que desponta. Seni continua buscando formas de suplantar as dores do passado" (EVARISTO, 2016, p. 34). Esse conto desmistifica também a recorrente associação da mulher ao sexo frágil, pois é o grito de Seni, com muita coragem, que quebra a sequência de abusos que sofria e a bravura de Shirley ao atacar o companheiro, sem se importar com as consequências que poderiam vir do seu ato. Na verdade, o único pensamento que ela tinha é que precisava fazer isso para livrar Seni de uma provável morte.

“AS HISTÓRIAS DE ESCRAVIDÃO DE MINHA GENTE”: ANÁLISE DE “MARIA DO ROSÁRIO IMACULADA DOS SANTOS”

O termo diáspora trata do deslocamento, normalmente forçado ou incentivado, de grandes massas populacionais. Foi inicialmente usado para fazer referência à dispersão do povo hebreu para a Babilônia, depois da destruição de Jerusalém.

A partir das reflexões dos Estudos Culturais, o termo passa a ser também associado à época da expansão colonial. Com isso, surge a chamada diáspora negra ou diáspora africana, em que muitos negros foram tirados de seus países de origem e levados à força para outros países para a escravização.

O conto "Maria do Rosário Imaculada dos Santos" (2016) pode ser lido como uma analogia à diáspora negra, algo até mesmo percebido por ela, ainda criança, aos sete anos, quando é sequestrada na frente de sua casa, na favela em que morava e levada para trabalhar de doméstica em uma casa. Primeiro, vê-se a inocência: “Acreditei, nas primeiras horas do passeio, de que nada de mal estivesse ocorrendo. E foi preciso que se passasse muitos dias e muitas noites de viagem, nas estradas, para que eu entendesse que a moça e o moço estrangeiros tinham me tomado dos meus pais”. A cruel constatação vem com memórias de histórias que tinha ouvido: “quando alcancei a gravidade da situação pensei que fosse acontecer comigo, o que, muitas vezes escutei os mais velhos contar. As histórias de escravidão da

minha gente. Eu ia ser vendida como uma menina escrava” (EVARISTO, 2016, p. 46).

A referência de dias e dias de viagem e ainda, a percepção de que os sequestradores são estrangeiros - na verdade, fala que são do sul do país - já são indícios dessa comparação com o período escravocrata, que no Brasil ocorreu ao buscar os negros africanos em navios negreiros e trazê-los ao trabalho forçado. Segundo dados da ONU (2017), a escravidão moderna afeta 40 milhões de pessoas no mundo; e o trabalho infantil atinge 152 milhões de crianças.

Segundo Azevedo e Guerra (2015), o trabalho infantil é caracterizado como um tipo de violência contra crianças e adolescentes. Contudo, é frequentemente visto no Brasil devido à situação de extrema pobreza, por necessidades da família, o que as autoras chamam de infância explorada: “abrange o contingente de crianças que procuram sobreviver através do mercado formal e informal de trabalho” (p. 250). Embora o que Maria do Rosário faça seja também trabalho infantil, é algo ainda pior, pois ela foi retirada do convívio com seus familiares, sem nenhuma explicação, para servir ao trabalho doméstico de uma casa: “Eu trabalhava imensamente, aprendi a cozinhar, a passar e a cuidar de crianças” (EVARISTO, 2016, p. 50).

São muitas as violências que a protagonista sofre ao decorrer do conto, como a perda da identidade: “jamais perguntaram o meu nome, me chamavam de menina”, o que constitui uma violência simbólica: “Para eles, era como se eu tivesse nascido a partir dali. Todas as noites, antes do sono me pegar, eu mesma me contava as minhas histórias, as histórias de minha gente” (EVARISTO, 2016, p. 47). Tais trechos evidenciam a constante perda da sua identidade cultural, dos laços que ela tinha com sua família e o esforço que ela precisa fazer para não perder a memória, para não perder o que ela sabe sobre ela mesma.

A tentativa a todo custo de não esquecer seu passado vai ao encontro dos estudos de Márcio Seligmann-Silva, em *História, memória, literatura: o testemunho das eras das catástrofes* (2003). Embora o pesquisador fale, sobretudo, sobre traumas da Segunda Guerra Mundial, algumas analogias podem ser feitas, pois ele afirma a importância da memória: “não nos

devemos esquecer de lembrar" (p. 62). Essa tentativa de não esquecer é constantemente retomada na narrativa de Evaristo (2016, p. 48):

Mas, com o passar do tempo, com desespero eu via a minha gente como um desenho, em que eu não alcançava os detalhes. Época houve em que tudo se tornou apenas um esboço. por isso, tantos remendos em minha fala. A minha deslembração de vários fatos me dói. Confesso, a minha história é feita mais de inventos do que de verdades.

Para Seligmann-Silva (2003), a questão da memória tem muito a ver com o trauma, que advém de um choque violento, difícil de superar, é um desencontro com o real, algo difícil de acreditar: "eu já tinha feito sete aniversários longe dos meus. E para mim não se tratava da minha chegada à casa deles e sim da minha impotência diante deles, que haviam me tomado, ou melhor, me roubado de meus pais" (EVARISTO, 2016, p. 49). Há, segundo o autor

de um lado, a necessidade premente de narrar a experiência vivida; do outro, a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante de fatos (inenarráveis) como também - e com um sentido muito mais trágico - a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua consequente inverossimilhança (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46).

Desta forma, além de eles a terem tirado de seus pais, roubaram também sua identidade, suas possibilidades futuras e, até mesmo suas memórias. As lembranças do passado de criança ficam cada vez mais difíceis de serem lembradas, e dão lugar a outras que são traumáticas, o sequestro, as violências, a escravização e mais do que isso tudo, a maior violência é o destino que lhe é imposto ao retirar sua infância e sua adolescência, que perdem qualquer sentido ao ter que lidar com serviços domésticos desde cedo.

Acresce a tudo isso, a cena em que o casal que lhe roubara decide se divorciar. E ela é enviada a outra família, depois de sete anos do sequestro, ou seja, com quatorze. Isso acontece com frequência, a então adolescente é 'jogada' de uma casa a outra: "Dali, saí para outra casa e mais casas. Nunca mais soube do casal que me roubou de meus pais" (EVARISTO, 2016, p. 51).

A violência dessas imposições todas são tão significativas que ela revela ter namorado e casado algumas vezes, mas quando pensava em constituir uma família, o trauma de ter sido afastada da sua própria família falava mais alto: "Filhos, nunca tive, evitei e, as vezes que engravidei, não deixei chegar ao término. Não queria família, tinha medo de perder os meus (EVARISTO, 2016, p. 51).

A cena em que conta que um dia recebeu o seu registro de nascimento, mas que ela nunca entendera como isso aconteceu nos faz refletir: Teria então o casal sequestrador enviado dinheiro à mãe de Maria do Rosário? A mãe dela sabia de tudo que acontecera? Percebe-se, aqui, como sua vida é repleta de lacunas e pontos que ficam em aberto.

O fato de retirar a infância da menina também afeta em todas as possibilidades que ela poderia ter em seu futuro, pois lhe é imposto o trabalho doméstico, sem chances de ir para a escola e ter uma qualidade de vida melhor. Só já adulta, depois dos 40 anos, é que relata estar estudando "apesar do desânimo que me acometia às vezes" (EVARISTO, 2016, p. 52).

E é nessa nova rotina de estudos que se depara com uma palestra que vai mudar os rumos de sua vida. Ela vê um cartaz intitulado "Ciclo de palestras: Crianças desaparecidas" numa escola e resolve participar, sua intenção era contar sua própria história, algo que nunca tinha feito: "eu não sabia nem dizer da minha perda. Nunca tinha relatado minha história para ninguém. Inventava sempre uma história sobre as minhas origens" (EVARISTO, 2016, p. 53).

Entre tantas histórias que ouviu, uma lhe chamou atenção. Uma mulher contava: "a história de uma irmã, que ela nem conhecera, pois tinha sido roubada, ainda menina e nunca mais a família soubera qualquer notícia" (EVARISTO, 2016, p. 54). A voz da pessoa lhe chama a atenção, lembra-se da sua mãe. Na verdade, é sua irmã mais nova, que nasceu já após o sequestro. Com isso, tem-se fim a narração de Maria do Rosário, com esse encontro 35 anos depois de ela ter sido sequestrada, em que possui a chance de rever seus familiares todos. Como na maioria dos contos, há um final de esperança para as mulheres após longos períodos de violências sofridas.

CONSIDERAÇÕES POSSÍVEIS

O conto analisado, e diversos outros da antologia, põe em evidência o protagonismo de mulheres negras, algo raro na literatura brasileira. As mulheres de Evaristo são, além de insubmissas, sobreviventes das mais diversas atrocidades que são impostas aos corpos de mulheres. Se a mulher já sofre com a opressão do sexismo que dá base para as violências de gênero, as mulheres negras sofrem a dupla opressão, pois além do sexismo, há o racismo.

Por isso, antes de enfatizar as violências domésticas e sexuais que atingem todas as classes e raças, Sueli Carneiro pontua uma violência simbólica que é imposta especificamente aos corpos negros no artigo “Mulheres em movimento: contribuições do feminismo negro” (2019). Segundo a pesquisadora, o próprio padrão branco hegemônico e racista é uma violência invisível aos corpos negros que contrai saldos negativos para a subjetividade das mulheres negras, resvalando na afetividade, na sexualidade, na autoestima, além de cercear o acesso ao trabalho e às aspirações.

Conceição Evaristo retoma em diversas palestras das quais participa que o seu primeiro romance, Ponciá Vicêncio, o qual demorou 20 anos para ser publicado e que, quando publicado pela editora Malê, colocou a escritora como um dos grandes nomes da literatura contemporânea. O que acontece no país para que ela seja reconhecida somente aos 70 anos? O racismo.

Por isso a importância de se enfatizar o Feminismo Negro, pois por muito tempo o movimento feminista não abarcou a pluralidade de mulheres e excluiu, sobretudo, as negras das conquistas, como é bem lembrado no famoso discurso de Sojourner Truth: “E eu não sou uma mulher?”, proferido em 1851, na Convenção dos Direitos das Mulheres, em Akron, nos Estados Unidos. A autora enfatizou nesse discurso de que quando o Feminismo fala de direitos de mulheres, essas mulheres não são negras.

A ascensão do Feminismo Negro permitiu o protagonismo de mulheres negras e tem se constituído a força motriz para grandes mudanças no reposicionamento do Feminismo, que vai desde evidenciar falácia da visão universal de mulher perpetuada por tanto tempo, perceber

necessidades de políticas específicas no que tangem aos corpos negros, reconhecer a violência simbólica e a opressão do padrão estético branco exerce sobre as mulheres não brancas, entre tantas outras concepções.

Há outro ponto também assinalado por HOOKS, em *Olhares negros: raça e representação* (2019b), que é o fato de por muito tempo a voz da mulher negra considerada autêntica era a voz da dor, como se mulheres negras só pudessem escrever histórias tristes vide seus passados com a escravização. No entanto, Conceição Evaristo subverte esse padrão ao evidenciar a resistência e a superação em todos os contos de suas narrativas e tornar a voz negra produtora de conhecimento e figurando em outras áreas que não as tradicionalmente ocupadas por corpos negros na literatura canônica.

Além disso tudo, a escrita de Conceição Evaristo se insurge contra a literatura hegemônica que escreveu histórias sobre negros/as com apenas duas possibilidades: a ausência e o apagamento de personagens negras, principalmente dos papéis de protagonista ou, quando apareciam, era a favor de uma estereotipação que reduzia as personagens a escravizados ou empregadas. Por isso, a importância de uma escrita que resiste a todos esses estados das coisas.

REFERÊNCIAS

ADED, Naura Liane de Oliveira; DALCIN, Bruno Luís Galluzzi da Silva; MORAES, Talvane Marins de and CAVALCANTI, Maria Tavares. *Abuso sexual em crianças e adolescentes: revisão de 100 anos de literatura. Rev. psiquiatr. clín.* [online]. 2006, vol.33, n.4, pp.204-213. ISSN 1806-938X. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-60832006000400006>> Acesso em 26/02/2021.

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Ática, 1975.

AZEVEDO, Maria Amélia. *Violência doméstica contra crianças e adolescentes: problemas teóricos de pesquisa no Brasil*. Temas psicol., Ribeirão Preto, v. 1, n. 3, p. 127-135, dez.1993 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X1993000300016&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 27 de fev. 2021.

AZEVEDO, Maria Amélia. GUERRA, Viviane. *Infância e violência doméstica: fronteiras do conhecimento - 7ª ed.* São Paulo: Cortez, 2015.

DALCASTAGNÈ, Regina. Literatura brasileira contemporânea: um território contestado. São Paulo: Editora Horizonte, 2012. ENGEL, Cíntia Liara. *As atualizações e a persistência da cultura do estupro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ipea, 2017. Disponível em: http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/8088/1/td_2339.PDF Acesso em 14 set 2020.

EVARISTO, Conceição. *Da representação à auto-apresentação da mulher negra na Literatura Brasileira*. 2005. (Ensaaios - <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais>).

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afrobrasilidade. *Revista Scripta*, Belo Horizonte. v. 13, p. 17-31, 2ª sem. 2009.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

GUIMARÃES, Bernardo. *A Escrava Isaura*. 2005 São Paulo: Martin Claret, 2005.

HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução Ana Luiza Libânio - 4ª edição - Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2019ª.

HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. Trad. de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019b.

LONGO, Márcia. *Abuso sexual na infância: como lidar com isso?* Araras, SP: Edição Murilo Santos, 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. História, memória, literatura: o testemunho das eras das catástrofes In.: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura*. Campinas: Unicamp, 2003.

SILVA, Ana Rita Santiago da. Da literatura negra à literatura afro-feminina. In: *Revista Via Atlântica*. Nº 18, Dez/2010 p. 91 -102.

TRUTH, Sojourner. *“E eu não sou uma mulher?”: A narrativa de Sojourner Truth*. Rio de Janeiro: Imã Editorial; 2020.

A ELAS, OS RESTOS: PERSONAGENS SUBALTERNAS EM NARRATIVAS DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Ernani Hermes

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A Literatura Brasileira contemporânea tem como um de seus temas mais recorrentes uma ferida ainda em aberta na História do Brasil: a escravidão e o sistema de opressões que a partir desta foi perpetuado. Desse modo, a produção literária atual, sobretudo a Afro-Brasileira, toma como potência criativa a violência histórica configurada desde o tráfico negreiro, a escravização do negro e a sua constante marginalização na sociedade brasileira; cenário este, sustentado pela ideologia colonial de dominação que está no âmago da nossa formação social.

Tal apreensão do real feita pela arte literária desvela o autoritarismo presente no tecido social expresso pelo racismo, preconceito e o genocídio da comunidade negra. Assim, ao tratar desse tema, a Literatura nos provoca sobre esse passado, a escravidão, que é posto oficialmente como encerrado, mas que age diretamente nas atuais estruturas sociais que se sustentam pela opressão do outro. Assim, conectando as formas à violência direcionada do negro no passado com as do presente.

É nesse cenário que a obra de Conceição Evaristo está inscrita. Dessa forma, há um atravessamento das identidades negras e de mulheres na construção de enredos e personagens. Tal operativo é alcançado pela articulação das vivências da mulher negra ao processo de escrita, o que configura a escrevivência, termo cunhado pela própria escritora para definir a sua práxis literária.

Conceição projeta-se como um dos nomes mais relevantes da cena literária atual. Sua obra transita por diversos gêneros: romance, conto, poema e ensaio. No gênero romanesco, destaca-se por *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da memória* (2006). Os livros *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2001), *Olhos d'água* (2014) e *Histórias de leves enganos e*

pareceças (2016) reúnem os contos da autora. Seus poemas encontram-se no livro *Poemas de recordação e outros movimentos*, publicado em 2017. Ademais, possui ensaios teóricos sobre Literatura Afro-Brasileira publicados em diversas antologias.

Da obra da escritora, tomo como objeto dois contos publicados em *Olhos d'água*, “Duzu-Querença” e “Maria”. No *corpus*, me interessa a investigação da construção das personagens principais, respectivamente, Duzu e Maria. Nesse procedimento, procuro observar os processos de subalternização que podem ser visualizados pela analítica da figura ficcional. Para tanto, busco explorar a relação das personagens com a violência e o apagamento de identidade, bem como a imagem dos “restos” que convergem as duas figuras para um lugar de subalternidade.

Para dar conta de tais propósitos, busco uma base teórica que contempla um diálogo entre os Estudos Subalternos, o Feminismo Negro e a Decolonialidade. Do primeiro, trago a definição de subalternidade a partir de Gayatri Spivak (2010); em relação ao segundo, interessa-me as ideias relacionadas à interseccionalidade enquanto cruzamentos identitários que culminam em uma acumulação de opressões, bell hooks (2000; 2009), Kimberlé Crenshaw (2016), Carla Akotirene (2019) e Lélia González (); por fim, da Decolonialidade, a partir de Ochy Curiel (2018) e Frantz Fanon (2008), penso as relações de identidade no horizonte do padrão colonial de poder. Em seguida, analiso as narrativas elencadas focalizando as construções das personagens principais em diálogo com as discussões apresentadas na seção anterior, dando especial destaque para os sentidos construídos a partir da imagem dos restos que atravessam as formulações de identidade das figuras ficcionais.

A PERSPECTIVA DOS SUBALTERNOS

Nas décadas de 1970 e 1980 unem-se um grupo de intelectuais que ficou conhecido como Grupo de Estudos Subalternos, que reuniu, num primeiro momento, pesquisadores sul-asiáticos interessados em discutir os arranjos históricos e sociais das sociedades pós-coloniais. A primeira preocupação desses autores, dos quais se destaca Ranajit Guha, foi a revisão

dos paradigmas eurocêntricos de historiografia, partindo da reavaliação da História da Índia. Nesse empreendimento intelectual, a preocupação central foi a de redimensionar a História na perspectiva dos sujeitos oprimidos pelo poder colonial, ou seja, os excluídos e marginalizados. Sendo, dessa forma, uma nova perspectiva de compreender a matéria histórica, priorizando a perspectiva que se afasta do olhar europeu e, por extensão, da ideologia colonial.

Uma das vozes teóricas de maior destaque nessa matéria é Gayatri Chakravorty Spivak. Em *Pode o subalterno falar?* (2010), a autora indiana propõe uma discussão sobre as representações desse sujeito subalterno. De início debatem-se os posicionamentos de autores ocidentais, Foucault e Deleuze, e o conceito de violência epistêmica é apresentado, sendo este “o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de construir o sujeito colonial como Outro” (SPIVAK, 2010, p. 47). Isto porque ao sujeito colonizado, o subalterno, é negado o direito de fala, e o que lhe resta, geralmente, são os intelectuais que falam por ele e o relegam a uma categoria teórica, enquadrando-o como um ‘Outro’.

A partir de considerações de Jacques Derrida, Spivak (2010) esboça uma distinção entre dois grupos, elite e subalterno, considerando o contexto indiano, mas que pode ser expandido para outros cenários. O primeiro é dividido em três subgrupos: os dominantes estrangeiros, os dominantes nativos do próprio país e, ainda, os dominantes nativos locais. O segundo grupo, no entanto, compreende ao ‘povo’, ou as chamadas ‘classes subalternas’, ou seja, o que não fazem parte da elite. Isto é, os subalternos são aqueles sujeitos que têm direitos negados, são explorados pelas elites e são submetidos a variadas formas de violência.

Por essa linha de pensamento, se a elite é composta pelos dominantes, as classes subalternas são os dominados. O subalterno, então, como é assinalado por Spivak (2010, p. 55), tem o seu “o desenvolvimento [...] complicado pelo movimento imperialista”; isto é, há um movimento das elites direcionado à manutenção das estruturas de poder, o que implica em manter o subalterno como tal.

Nesse sentido, Spivak considera uma relação posta no âmago do processo de construção da subalternidade, entre o colonialismo e o sexismo, em que

No caminho do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos os casos, há “evidências”. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos na historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. 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, 2010, p. 66-67).

Pelo que é exposto pela autora, se ao sujeito subalterno masculino é negada a voz e a História, a situação é ainda mais acentuada se tratando do sujeito subalterno feminino. Isto porque às opressões já sofridas, soma-se a opressão de gênero, ou seja, o sexismo. Nesse sentido, a dominação masculina potencializa, ainda mais, as dinâmicas opressivas direcionadas à mulher.

Spivak finaliza seu texto dizendo que

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio (SPIVAK, 2010, p. 126).

Por essa perspectiva é construído o processo de subalternização da mulher, colocada em uma posição de dominada, silenciada por diversas forças de poder (colonial, patriarcal etc.). Tal é a importância, nesse sentido, de dar voz à experiência da mulher. Essa operação está no centro da desconstrução dos discursos e estruturas de poder sustentadas pela dominação e exploração de raça, gênero e classe.

Esse imbricamentos entre raça, gênero e classe é também observado por bell hooks¹, importante nome do Feminismo Negro, em *Belonging: a culture of place* (2009), que “seria impossível contemplar essas questões [feminismo] sem pensar sobre políticas de raça e classe” (HOOKS, 2009, p. 03, tradução minha)². Isto é, não se pode isolar em categorias fechadas os grupos subalternizados, pois eles fazem parte de um conjunto que precisa ser entendido como um todo, uma vez que um potencializa o outro.

Por essa perspectiva, hooks entende a necessidade de vocalizar um feminismo que contemple as demandas da mulher negra, trabalhadora, ou seja, da mulher periférica. Nesse sentido, ela diz, em *Feminist theory: from margin to center* (2000), que

Muitas teorias feministas vêm de mulheres privilegiadas que fazem parte do centro, cujas perspectivas da realidade raramente incluem o conhecimento e a conscientização da vida de mulheres e homens que vivem à margem (2000, p. xvii, tradução minha).³

Isto significa que o discurso feminista enunciado do centro, ou seja, pela intelectual elitizada, branca e burguesa, não contempla as demandas da mulher negra e periférica. Tal consideração não significa estabelecer uma hierarquização entre os movimentos sociais, mas entender que existem demandas específicas que precisam ser atendidas. A ideia de margem problematizada por hooks, que relaciono aos postulados de Spivak, é entendida na dicotomia margem/centro, ou seja, uma geografia simbólica que reverbera um sistema de poder, em que no centro estão as elites e, na margem, os subalternos.

¹ A autora, politicamente, opta por grafar seu nome com as iniciais minúscula por dois motivos: primeiro, para evidenciar o seu trabalho e não ela mesma; segundo, como uma forma de subversão da língua a fim de chamar a atenção para as políticas de opressão, como racismo e sexismo.

² “Naturally it would be impossible to contemplate these issues without thinking of the politics of race and class”.

³ “Much feminist theory emerges from privileged women who live at the center, whose perspectives on reality rarely include knowledge and awareness of the lives of women and men who live on the margin”.

Essa discussão levantada pelas duas perspectivas teóricas, tanto dos Estudos Subalternos, quanto do Feminismo Negro, é definida como interseccionalidade. Esse termo foi utilizado pela primeira vez pela jurista estadunidense Kimberlé Crenshaw. Na sua conferência ministrada ao TED, intitulada “The urgency of intersectionality” (2016), a autora explica que esse conceito é uma ferramenta metodológica para entender as interações estruturais entre diferentes formas de opressão e os seus efeitos políticos. Isto é, a interseccionalidade é dispositivo teórico utilizado para pensar a inseparabilidade das estruturas de opressão operadas pelo capitalismo, pelo racismo e pelo patriarcado.

Crenshaw (2016) aponta que é como se a mulher negra estivesse em um cruzamento de avenidas e fosse atropelada pelos carros que vêm de todas as direções. Essas “avenidas identitárias” se cruzam: o ser mulher, o ser negra e o ser periférica. Desse modo, é como se uma opressão potencializasse a outra, colocando a mulher negra em uma posição tripla de opressão.

A jurista explica que em uma seleção de funcionários de uma empresa dos Estados Unidos, uma mulher negra foi preterida a uma mulher branca para o mesmo cargo, tendo ela formação mais adequada. Ao recorrer ao sistema de justiça alegando racismo e sexismo, a empresa operou em uma linha de defesa alegando que havia funcionárias mulheres e homens negros, portanto, não haveria racismo nem sexismo. Contudo, Crenshaw (2016) assinala que essa situação jurídica direciona a um entendimento de que as questões de raça e gênero, bem como de classe, devem ser analisadas como um conjunto, que opera a partir de uma estrutura social demarcada pela opressão dessas identidades.

A assistente social brasileira Carla Akotirene (2019), em seu livro *Interseccionalidade*, que integra à coletânea *Feminismos Plurais*, entende esse conceito como a interligação de diferentes sistemas de opressão. A autora é enfática ao refletir sobre a arqueologia do termo que, embora apropriado por outras instituições, vem do Feminismo Negro e é chave de leitura para a experiência da mulher negra periférica, que acumula opressões dentro da estrutura social hierarquizada erigida pelo sexismo e racismo.

Akotirene (2019) sublinha essa origem do termo em razão de que este é cooptado por outros movimentos, incluindo liberais, que, ao aplicarem o termo a outras construções de identidade e outras matérias, esvaziam o conceito do sentido que vem das feministas negras. Desse modo, a interseccionalidade dá conta da construção identitária da mulher negra periférica, que, na análise que faz da estrutura social, não separa em categorias distintas as opressões de raça, gênero e classe.

São essas amálgamas de estruturas de dominação que se tornam objeto de reflexão do feminismo decolonial, explicado por Ochy Curiel, no texto “Construindo metodologias feministas desde o feminismo decolonial” (2018), como a perspectiva que

oferece uma nova perspectiva de análise para entender de forma mais completa as relações derivadas de raça, sexo, sexualidade, classe e geopolítica de forma imbricada. Essas propostas feitas fundamentalmente por feministas indígenas e de origem indígena, afros, populares, lésbicas feministas, entre outras, questionam as maneiras em que os feminismos hegemônico, branco, branco-mestiço e com seus privilégios de classe entenderam a subordinação de mulheres desde suas próprias experiências situadas em e produções do racismo, o classicismo e o heterossexismo em suas teorias e nas classes políticas (CURIEL, 2018, p. 32).

A definição de Curiel abre campo para uma reflexão mais completa acerca dos processos de subalternização da mulher ao considerar as suas relações embrionárias com outras formas de dominação e exploração, que convergem para o trinômio apresentado: gênero, raça e classe.

Como explica a teórica afro-dominicana, o feminismo se insere na proposta da Decolonialidade, pois cabe a ele uma desconstrução de saberes erigidos pela modernidade eurocêntrica. Assim, colocam-se em interlocução esse questionamento dos conhecimentos construídos de forma positivista pelo projeto da modernidade e as problematizações acerca da mulher.

Nos termos de Curiel (2018),

A colonialidade do poder, do ser e do conhecimento, portanto, é o lado sombrio da modernidade, dessa modernidade ocidental em que surge o feminismo como proposta emancipatória supostamente para “todas” as mulheres. Essas interpretações têm sido chaves para o feminismo decolonial, mas uma das fontes principais tem sido os pensamentos que emergiram das

práticas políticas coletivas, nas quais muitas de nós temos sido parte, e isso tem relação com os feminismos críticos e contra-hegemônicos (CURIEL, 2018, p. 40).

A proposta decolonial apresentada dialoga com as considerações das outras autoras citadas, que não analisam raça, gênero e classe sem conectá-las uma à outra. O que surge, então, é essa propositiva contra-hegemônica que coloca em xeque a homogeneização do ser mulher a partir da experiência da mulher branca europeia. Essa investida contrária à homogeneização da experiência e, por extensão, das identidades é o que constitui a resistência: resistir ao poder que singulariza as vivências e restringe as compreensões acerca dos ser.

A perspectiva analítica de Curiel dialoga com o projeto político-epistemológico da Decolonialidade, ao propor reflexões sobre o Feminismo em interlocução com esse viés do fazer intelectual. Um dos marcos teóricos que fundamentam essas novas perspectivas epistemológicas é o livro *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon, de 1963. Nesse texto basilar, fundamenta-se a visão dos condenados, ou seja, dos sujeitos colonizados. Tomando esse lugar de enunciação, o autor fala sobre a libertação dos povos que viverem sobre a violência histórica do colonialismo. A descolonização na ótica de Fanon é, então, um processo histórico que inclui a desordem e a violência. Nesse movimento está a criação de um novo homem, não mais a ‘coisa’ colonizada, mas um homem liberto.

Tanto é que, em *Introducción crítica al pensamiento decolonial* (2009, p. 05), Eduardo Restrepo e Axel Rojas definem o pensamento decolonial como um bojo epistemológico que reflete sobre o lado sombrio da modernidade e é produzido pelos ‘condenados da terra’. As problematizações feitas nesse âmbito teórico questionam a construção da lógica do sistema-mundo moderno/colonial que erige o eurocentrismo e, com efeito, a colonialidade do ser, do saber e do poder. Tal operativo compreende, nesse viés, a desconstrução das hierarquias formuladas pelas estruturas coloniais de poder.

Esse mesmo texto, os autores aproximam os Estudos Decoloniais dos Estudos Subalternos. Uma vez que esses foram influenciados pelo movimento intelectual dirigido Ranajit Guha, no Grupo Latino-Americano

de Estudos Subalternos que, a espelho do grupo sul-asiático, visava à revisão da História da América Latina despidendo-se da roupagem eurocêntrica. Depois de algum tempo, na década de 1990, o argentino Walter D. Mignolo, interessado em uma ruptura maior com os autores europeus, funda o Grupo Modernidade/Colonialidade. Nesse empreendimento teórico, entende-se que a colonialidade e a modernidade estão intimamente ligadas, pois esta não é um período histórico, mas uma autonarrativa europeia que a coloca como centro do mundo. A partir desse dimensionamento da Europa como centralidade, estabelecem-se as hierarquizações epistemológicas, alocando os saberes eurocêntricos em uma posição de centro, enquanto as epistemes e cosmovisões dos países colonizados são postas à margem.

Nesse sentido, a Decolonialidade, para Mignolo,

significa ao mesmo tempo: a) desvelar a lógica da colonialidade e da reprodução da matriz colonial do poder (que, é claro, significa uma economia capitalista); e b) desconectar-se dos efeitos totalitários das subjetividades e categorias de pensamento ocidentais (por exemplo, o bem sucedido e progressivo sujeito e prisioneiro cego do consumismo) (MIGNOLO, 2008, p. 313).

Por esse entendimento, Restrepo e Rojas (2009) pontuam que os Estudos Subalternos e os Estudos Decoloniais têm uma raiz comum: a ferida colonial. Esta que compreende a consequência da imposição da Europa como centro do mundo e único espaço legítimo de construção de saber, o que resulta na homogeneização e na instituição de um padrão global de poder. Dentro dessa lógica, erige-se a dominação e a exploração sustentadas pela retórica da modernidade. Nesse mosaico de opressões, gênero, raça e classe são determinantes, pois os corpos que divergem da norma, branca, masculina, euroidentificada, heterossexual e burguesa, tem a sua humanidade negada e ficam à mercê das mais variadas formas de violência, que se sustentam em uma matriz colonial de poder.

Essa discussão teórica é o que me impulsiona à analítica da figura ficcional nas narrativas de Conceição Evaristo. Uma vez que, pelo modo como são construídas, desvelam as estruturas de poder que buscam a conservação do poder das elites e a opressão das camadas subalternas da sociedade.

PARA DUZU E MARIA, OS RESTOS: VIOLÊNCIA, CORPO E SUBALTERNIDADE

O conto “Duzu-Querença” imbrica dois momentos da vida da personagem Duzu, a juventude e a velhice. As duas temporalidades são atravessadas pelos signos da desigualdade, da opressão e da exploração que compõem o quadro da subalternidade explorado pelo texto. Duzu, quando jovem, é uma prostituta, vende seu corpo como forma de sobrevivência. Duzu velha é uma mendiga, já não pode mais vender o corpo, e o que lhe resta são as sobras de comida para que possa sobreviver.

O relato sobre a vida da personagem inicia ainda na infância, quando vem para a cidade com sua família em busca de melhores condições de vida, como é descrito pelo narrador,

Quando Duzu chegou pela primeira vez na cidade, ela era menina, bem pequena. Viera numa viagem de trem, dias e dias. Atravessara terras e rios. As pontes pareciam frágeis. Ela ficava o tempo todo esperando o trem cair. A mãe já estava cansada. Queria descer no meio do caminho. O pai queria caminhar para o amanhã (EVARISTO, 2016, p. 20).

A vinda para um ambiente urbano reverbera a ideia de que nos grandes centros as classes subalternizadas teriam possibilidade de uma mudança de vida. A menina, ainda sem muitas experiências, tem um conhecimento limitado do mundo e, por extensão, de si mesma; o que é colocado no discurso pela forma como observava o trem, esperando que caísse. Nesse sentido, o destino reservado para Duzu, de início, parece ser promissor:

Na cidade havia senhoras que empregavam meninas. Ela podia trabalhar e estudar. Duzu era caprichosa e tinha cabeça para leitura. Um dia sua filha seria pessoa de muito saber. E a menina tinha sorte. Já vinha no rumo certo. Uma senhora que havia arrumado trabalho para a filha de Zé Nogueira ia encontrar com eles na capital. Duzu ficou com na casa da tal senhora durante muitos anos. Era uma casa grande de muitos quartos. Nos quartos moravam mulheres que Duzu achava bonitas (EVARISTO, 2016, p. 20).

A promessa feita era de estudo e trabalho com vistas à melhoria de vida. Isso porque a personagem tinha condições para tanto, pois era dada ao hábito da leitura. Sob a cortina da ‘sorte’, vai trabalhar na casa de uma

senhora, uma casa grande – adjetivação que remete à paisagem colonial de senhores e escravos –, onde moravam muitas mulheres. O que Duzu não compreendeu, de início, é que as mulheres que ficavam naqueles quartos eram prostitutas.

Duzu vai descobrindo aos poucos o que realmente era aquela casa, pois estava proibida pela proprietária, D. Esmeraldina, a entrar nos quartos sem permissão prévia. Decidiu, no entanto, que

Nem sempre ia esperar o pode entrar. Algumas vezes ia entrar-entrando. E foi no entrar-entrando que Duzu viu várias vezes homens dormindo em cima das mulheres. Homens acordados em cima das mulheres. Homens mexendo em cima das mulheres. Homens trocando de lugar com as mulheres. Gostava de ver aquilo tudo. Em alguns quartos a menina era repreendida. Em outros, era bem-aceita. Houve até aquele quarto em que o homem lhe fez um carinho no rosto e foi abaixando a mão lentamente... A moça mandou que ele parasse. Não estava vendo que ela era uma menina? O homem parou. Levantou embrulhado no lençol. Duzu viu então que a moça estava nua. Ele pegou a carteira de dinheiro e deu uma nota para Duzu (EVARISTO, 2016, p. 21).

Ao entrar de forma abrupta nos quartos, flagrava os homens e as mulheres na cama, ainda sem saber o que era o sexo. Esse desconhecimento é evidenciado pelas escolhas lexicais do narrador que, na perspectiva da personagem, nomeia apenas movimentos e não o ato em si. Com o passar do tempo, nessas idas e vindas de descobertas, ela passa a ser tocada pelos homens que lhe dão dinheiro. O corpo, então, passa a ser uma mercadoria a ser vendida. A menina, que desconhece o mundo e o corpo, vai os descobrindo, aos poucos, de forma mútua; uma vez que as descobertas do corpo, pelo sexo vendido, são as suas descobertas de mundo.

Em uma de suas incursões pelo quarto, acontece a seguinte cena:

Ele, em cima da mulher, com uma das mãos fazia carinho no rosto e nos seios da menina. Duzu tinha gosto e medo. Era estranho, mas era bom. Ganhou muito dinheiro depois. Duzu voltava sempre. Vinha num entrar-entrando cheio de medo, desejo e desespero. Um dia o homem estava deitado nu e sozinho. Pegou a menina e jogou na cama. Duzu não sabia ainda o ritmo do corpo, mas, rápida e instintivamente, aprendeu a dançar. Ganhava mais e mais dinheiro. Voltava e a moça do quarto nunca estava (EVARISTO, 2016, p. 21).

Suas idas iniciam acompanhando outras prostitutas, ainda sem entender o peso daquilo tudo, até que é pega sozinha por um homem. Aí tem início a sua vida na prostituição, vende seu corpo mesmo sem entender o que estava fazendo. Tal contexto conduz a uma cena de violência sexual, em que os homens se aproveitam de Duzu, ainda menina, sem ter noção do que é a sexualidade. Essa violência atrelada ao sexo é pontuada por bell hooks (2000), cujo entendimento aponta para a compreensão de que o corpo da mulher negra é visto, nessa dinâmica social construída pela lógica colonial, como um objeto sexual. Esse cenário, por sua vez, remonta à escravidão, em que as mulheres negras, escravizadas, eram violadas pelos senhores brancos. A mulher, então, perde a sua condição de sujeito e torna-se um objeto de prazer do homem.

Todavia, o que se passava com Duzu acontecia de forma clandestina, por isso, quando a patroa a descobre na cama com um homem, ordena:

Se a menina quisesse deitar com homem podia. Só uma coisa ela não ia permitir: mulher deitando com homem, debaixo do teto dela, usando quarto e cama, e ganhando o dinheiro sozinha! Se a menina era esperta, ela era mais ainda. Queria todo o dinheiro e já! Duzu naquele momento entendeu o porquê do homem lhe dar dinheiro. Entendeu o porquê de tantas mulheres e de tantos quartos ali. Entendeu o porquê de nunca mais ter conseguido ver a sua mãe e o seu pai, e de nunca D. Esmeraldina ter cumprido a promessa de deixá-la estudar. E entendeu também qual seria a sua vida. É, ia ficar. Ia entrar-entrando sem saber quando e porque parar (EVARISTO, 2016, p. 21).

Nesse momento Duzu toma consciência do ambiente em que estava. Logo, o sonho de estudar, trabalhar e mudar de vida é destruído. Ela entende, então, o porquê de não ter iniciado estudo algum, o abandono da família. Assim, entende a sua posição no mundo, uma posição subalternizada, inferiorizada, sem nenhuma projeção de futuro. Por essa perspectiva, ao compreender o mundo, entende a si mesma: o mundo desigual, opressor; e ela, a oprimida.

O futuro reservado a Duzu, quando ela já não consegue vender seu corpo, é ficar com as sobras, os restos da sociedade, uma vez que acaba por virar mendiga. O narrador descreve que

Duzu lambeu os dedos gordurosos de comida, aproveitando os últimos bagos de arroz que tinham ficado presos debaixo de suas unhas sujas. Um homem passou e olhou para a mendiga, com uma expressão de asco. Ela lhe devolveu um olhar de zombaria. O homem apressou o passo, temendo que ela se levantasse e viesse lhe atrapalhar o caminho (EVARISTO, 2016, p. 20).

Os signos que constroem a identidade da personagem, uma prostituta que virou mendiga, perpassam pela imagística do corpo: primeiro, explorado e oprimido pela prostituição, depois degradado pela fome. Esse contexto situa Duzu no lugar a ela legado: a marginalidade, a paisagem simbólica na qual os grupos sociais subalternizados são alocados.

A morte de Duzu é focalizada pelo olhar de sua neta, Querença, que quando soube da passagem da Avó Duzu, tinha acabado de chegar da escola. Subitamente se sentiu assistida e visitada por parentes que ela nem conhecera e de quem só ouvira contar as histórias. Buscou na memória os nomes de alguns. Alafaia, Kiliã, Bambene... Escutou os assobios do primo Tático lá fora chamando por ela. Sorriu pesarosa, havia uns três meses que ele também tinha ido... Querença desceu o morro recordando a história de sua família, de seu povo. Avó Duzu havia ensinado para ela a brincadeira das asas, do voo (EVARISTO, 2016, p. 23).

A imagem da avó simboliza a ancestralidade evocada por Querença e, nessa dinâmica, Duzu tem a sua experiência ressignificada pelas lembranças da neta. Assim, as duas personagens constituem-se, a avó ensinou a neta a sonhar e, desse modo, continua a existir no seu imaginário. A morte de Duzu, nessa perspectiva, é o abandono do corpo, aquele corpo vendido, violado e degradado, e a sua existência e projetada à memória de Querença. Duzu passa a ocupar uma posição de ‘não-ser’, no sentido de que está no mundo, porém não fisicamente, mas permanece no mundo pela neta, como uma promessa de concretizar os sonhos que eram seus, de estudar, trabalhar e conseguir uma vida melhor.

O segundo conto, “Maria”, traz ao primeiro plano da narrativa a história de vida de uma empregada doméstica. A posição ocupada pela personagem é de um espaço de subalternidade, em que o que lhe resta são as sobras dos patrões:

No dia anterior, no domingo, havia tido festa na casa da patroa. Ela levava para casa os restos. O osso do pernil e as frutas que tinham enfeitado a mesa.

Ganhara as frutas e uma gorjeta. O osso, a patroa ia jogar fora. Estava feliz, apesar do cansaço (EVARISTO, 2016, p. 24).

A posição subalterna de Maria é evidenciada pela sua condição de empregada doméstica que fica com os restos dos patrões. O que para eles eram as sobras, algo sem mais utilidade, era de grande valor para Maria. Isso a tal ponto de o que enfeitava a mesa, o osso de pernil e as frutas, ou seja, era mero objeto de decoração, era comida de luxo para a empregada e seus filhos.

Além dos restos da festa, Maria leva, como saldo do dia de trabalho, um corte na mão: “a palma de uma de suas mãos doía. Tinha sofrido um corte, bem no meio, enquanto cortava o pernil para a patroa. Que coisa! Faca a laser corta até a vida!” (EVARISTO, 2016, p. 24). Por essa passagem, a situação de Maria é inscrita em uma macroestrutura da violência que acomete a comunidade negra e, por sua vez, remonta à escravidão: os corpos negros dilacerados em benefício dos ganhos do patrão. A violência toma outra proporção, pois a faca não corta apenas o corpo, corta a vida; isto é, a violência não é apenas física, mas atinge o patamar da violência simbólica.

Maria entra no ônibus e senta-se ao seu lado, de uma forma inusitada, um antigo companheiro, pai de um dos seus filhos. O diálogo que estabelecem evoca as lembranças do tempo que passaram juntos, como está o menino e como têm levado a vida. Durante a conversa,

ele cochichou um pouquinho mais alto. Ela, ainda sem ouvir direito, adivinhou a fala dele: um abraço, um beijo, um carinho no filho. E logo após, levantou rápido sacando a arma. Outro lá atrás gritou que era um assalto. Maria estava com muito medo. Não dos assaltantes. Não da morte. Sim da vida. Tinha três filhos. O mais velho, com onze anos, era filho daquele homem que estava ali na frente com uma arma na mão. O de lá de trás vinha recolhendo tudo. O motorista seguia a viagem. Havia o silêncio de todos no ônibus. Apenas a voz do outro se ouvia pedindo aos passageiros que entregassem tudo rapidamente. O medo da vida em Maria ia aumentando. Meu Deus, como seria a vida dos seus filhos? (EVARISTO, 2016, p. 25).

O cochicho e a indicação do que passar ao filho anunciam a despedida. O homem fazia parte do grupo que irá assaltar o ônibus. O medo de Maria, inicialmente, é relacionado aos filhos e não a si mesma, pois seu

maior terror era deixar os filhos desamparados. O medo, como é posto pelo narrador, era da vida, aquela forma de viver explorada e não conseguia vislumbrar perspectivas para os filhos.

Depois da partida dos assaltantes, os terrores de Maria ganham forma, quando os ladrões passam por ela e não levam nada seu, “alguém gritou que aquela puta safada lá da frente conhecia os assaltantes. Maria se assustou” (EVARISTO, 2016, p. 25). Por ter conversado com o assaltante que era pai do seu filho, os passageiros julgaram que Maria estivesse com ele e, assim, outras vozes ecoaram:

Negra safada, vai ver que estava de coleio com os dois. Outra voz vinda lá do fundo do ônibus acrescentou: *Calma, gente! Se ela estivesse junto com eles, teria descido também.* Alguém argumentou que ela não tinha descido só para disfarçar. Estava mesmo com os ladrões. Foi a única a não ser assaltada. *Mentira, eu não fui e não sei porquê* (EVARISTO, 2016, p. 25, grifos da autora).

As vozes dos outros passageiros, demarcadas em itálico, divergem entre si: alguns pensam que estava com os ladrões, outros que não estava e ter sido poupada não justificava nada, outros alegam que ficou no ônibus para se disfarçar. Contudo, independente da discussão, vencem as palavras imperiosas para que Maria fosse linchada: “*Olha só, a negra ainda é atrevida,* disse o homem, lascando um tapa no rosto da mulher. Alguém gritou: *Lincha! Lincha! Lincha!...* Uns passageiros desceram e outros voaram em direção à Maria” (EVARISTO, 2016, p. 25, grifos da autora). A partir dessas palavras, e outras que tentavam defender a doméstica, Maria é agredida: os restos de comida que ganhara da patroa rolam pelo chão e o sangue escorrendo compõem a cena de violência a qual Maria fora acometida.

O desfecho do conto e, por extensão, da personagem, se dá da seguinte forma:

Tudo foi tão rápido, tão breve, Maria tinha saudades de seu ex-homem. Por que estavam fazendo isto com ela? O homem havia segredado um abraço, um beijo, um carinho no filho. Ela precisava chegar em casa para transmitir o recado. Estavam todos armados com facas a laser que cortam até a vida. Quando o ônibus esvaziou, quando chegou a polícia, o corpo da mulher estava todo dilacerado, todo pisoteado. Maria queria tanto dizer ao filho que

o pai havia mandado um abraço, um beijo, um carinho (EVARISTO, 2016, p. 26).

A imagística do corpo dilacerado, violentado, pisoteado pelos passageiros, preconiza a morte da personagem que, ainda em agonia, pensa nos filhos, no carinho que a eles fora endereçado, ao invés da própria dor. A questão lançada, do porquê terem feito isso, fica sem resposta no texto, mas ao colocar em interlocução o discurso e o mundo por ele referenciado, a resposta é dada pela violência racial, em que a própria existência do negro é o motor da opressão.

Observo, após a análise dos dois contos, alguns pontos de encontro entre a figuração das duas personagens. De início, o discurso enunciado, que as caracteriza, parte da posição que ambas ocupam no mundo: a subalternidade, representada pelos papéis sociais que desempenham, prostituta, mendiga e empregada doméstica. A ação das duas também é impregnada pelos signos sociais que simbolizam a manutenção da matriz colonial de poder, pois as escolhas de ambas se estabelecem pela relação entre elas, mulheres negras, e as patroas, sem outra perspectiva. E, ainda, a representação de ambas é construída por recursos ficcionais que evocam a violência racial e de gênero.

A morte de ambas as personagens, uma degradada pela fome, e a outra pelo linchamento, delimita o percurso da violência: Duzu, inicialmente, é acometida pela violência física, direta, ao ter seu corpo abusado pelos clientes de Dona Esmeraldina e isso a joga na prostituição, em seguida, a fome que maltrata o corpo e ausência de possibilidades de resistir; Maria, de início, corta-se com a faca da patroa e enuncia que o corte transcende a materialidade do corpo e atinge a vida, contenta-se com as sobras da festa dos patrões e termina em um linchamento. Desse modo, a violência adquire diferentes aspectos, oscila da sua forma física à simbólica, sempre construída pela condição de mulher negra das personagens.

Frantz Fanon (2008, p. 26), em *Pele negra, máscaras brancas*, entende que “há uma zona de não-ser, uma região extraordinariamente estéril e árida”. Esse perímetro sem vida é ocupado pelas personagens, Duzu e Maria, que ocupam um lugar em que são oprimidas pelas estruturas de poder sustentadas pela ideologia colonial, onde há uma tentativa de

homogeneização das identidades, padronizando-as pelos signos da branquitude eurocêntrica e os corpos que não se enquadram nesse padrão podem ser explorados, oprimidos, violados e dilacerados.

É pelo apagamento das suas possibilidades de ser no mundo e pela violência que as duas personagens ocupam essa zona do ‘não-ser’, cuja expressão máxima se dá pela morte, ou seja, pelo cessar da existência. Nas histórias de vida das personagens, essa aridez do campo existencial é projetada pela forma como Duzu foi, sem outra possibilidade, atirada ao mundo da prostituição; Maria, por sua vez, traça um destino semelhante, onde a sua única alternativa é ser explorada como doméstica. Sobre isso, volto a Fanon (2008, p. 59), quando diz que “o problema é saber se é possível o negro superar seu sentimento de inferioridade, expulsar de sua vida o caráter compulsivo, tão semelhante ao comportamento fóbico”. Desse modo, é como se, pelos processos de subalternização do negro e, principalmente da mulher negra, tais sujeitos desenvolvessem uma fobia de si mesmo, restringindo cada vez mais as suas possibilidades em uma engrenagem cujo motor é o sistema estruturado pela ideologia colonial de dominação e exploração.

Ao ocupar essa zona existencial desértica, Duzu e Maria sobrevivem com os restos: a mendiga e a empregada que sobrevivem com as sobras dos transeuntes, no primeiro caso, e dos patrões, no segundo. Assim, a subalternidade toma forma pela relação de poder existente entre dois grupos: os que se refastelam e ofertam seus restos, as elites, e os que sobrevivem com esses restos, os subalternos. Tal circunstância poética traz um índice simbólico de que à mulher negra, na margem, cabe os restos da sociedade, do centro: as sobras de comida, as sobras de existência, em que, sem nenhuma alternativa, seguram-se para sobreviver. Essa dinâmica dos resíduos desvela a macroestrutura social que visa à manutenção dos processos de subalternização, em que o outro, o negro, a mulher, é oprimido e explorado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Literatura Brasileira contemporânea projeta-se como um discurso revelador de matrizes de poder sustentadas pela lógica colonial da dominação. Tal operativo resgata vozes históricas e sociais que foram alocadas na margem da sociedade, compreendendo os grupos de raça, gênero e classe oprimidos ao longo da História. Essa produção que rompe com os paradigmas impostos pelos sistemas de poder faz com que novas perspectivas epistemológicas sejam evocadas, daí a pertinência da crítica literária valer-se das prerrogativas dos Estudos Feministas, Subalternos e Decoloniais, que se constituem como perspectivas contra-hegemônica do fazer intelectual.

Por esse contexto, observo que, pelas narrativas de Conceição Evaristo, os processos de subalternização são expressos pelo processo de construção da figura ficcional. As personagens subalternas são atravessadas por configurações de identidades que são alvos de opressão: mulher, negra, periférica. Assim, a perspectiva da narração move o olhar do leitor para a desconstrução de paradigmas erigidos pela retórica da modernidade que visam à dominação do outro. Dessa forma, as posições sociais ocupadas por Duzu e Maria, o discurso que se forma em torno delas e a performance de ambas na diegese, em interlocução com a imagística do corpo dilacerado pela violência, desvela uma estrutura de poder que perpetua a subalternidade da mulher negra, restringindo as suas possibilidades de existência pela opressão e pela exploração.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

CRENSHAW, Kimberlé. *The urgency of intersectionality*. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=akOe5-UsQ2o>>. Acesso em 23/10/2020.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas desde o feminismo decolonial. *Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)*, p. 32, 2014.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, SPPIR, 2016.

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

FANON, Frantz. *The wretched of the Earth*. Trad. Richard Philcox. New York: Grove Press, 2004.

HOOKS, bell. *Feminist Theory: from the margin to center*. 2nd ed. Cambridge: South and Press, 2000.

HOOKS, bell. *Belonging: a culture of place*. New York: Routledge, 2009.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF*. Dossiê: Literatura, língua e identidade, n.34, p.287-324, 2008. Disponível em: <www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/traducao.pdf>. Acesso em: 26/07/2020.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. *Introducción crítica al pensamiento descolonial*. Maestría en Estudios Culturales. Bogotá: Universidad Javeriana, 2009.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

A “METAMORFOSE” DA MULHER NEGRA: O FLORESCIMENTO DA IDENTIDADE RACIAL ALIADA AO PROCESSO DE SUBJETIVAÇÃO FEMININA

Ana Maria Soares Zukoski

Alba Krishna Topan Feldman

Descobrimos a lavagem cerebral que nos poluía e estamos assumindo nossa negrura bela e forte. Estamos limpando nosso espírito das ideias que nos enfraquecem e que só servem aos que querem nos dominar e explorar

(Cadernos Negros)

LITERATURA E MULHERES NEGRAS: DAS POSSIBILIDADES

A relação entre literatura e mulheres sempre foi tortuosa e conflitante, dadas suas especificidades de ordem social, cultural, histórica e econômica que funcionavam como mecanismos de exclusão e marginalização. Quando pensamos em literatura de autoria feminina, contemporaneamente, são muitos os nomes de autoras que surgem à mente, o que reflete as conquistas femininas frente aos resquícios patriarcais inerentes à constituição social. Todavia, percebe-se uma carência de escritoras negras, sobretudo, no que tange à publicação por editoras renomadas¹, o que sinaliza a dificuldade da inserção e do reconhecimento das mulheres negras, entre outras mulheres racialmente, socialmente ou culturalmente marcadas no mundo intelectual.

¹ A pesquisa “Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas?” coordenada por Zolin, na Universidade Estadual de Maringá – UEM catalogou todos os romances publicados entre 2000 e 2015 pelas três maiores editoras do Brasil, a saber: Companhia das Letras, Editora Record e Editora Rocco. Os resultados demonstram que do total de 91 autoras, apenas 3 são negras.

Essa maior dificuldade encontrada pelas mulheres negras é consoante às necessidades de feminismos plurais, isto é, considerar que as demandas femininas se diferenciam no tocante à raça, entre outras interseccionalidades, dado que são muitos os elementos que atravessam as formações dessas mulheres. Dito em outras palavras, as necessidades femininas negras são diferentes das brancas, visto que elas encaram outro contexto social marginalizador: o fato de ser mulher e negra, com maior dificuldade de acessos sociais, como empregos com salários suficientes, e educação.

Essa problemática entre as diferentes demandas femininas já é tônica do movimento negro feminista norte-americano, amplamente discutido pela pesquisadora Angela Davis em seu livro *Mulheres, cultura e política* (2017). De forma detalhada, a autora nos situa historicamente acerca das conquistas desse movimento, enfatizando que seu fio condutor “reflete as aspirações e os interesses frequentemente desarticulados de massas de mulheres de todas as origens raciais” (DAVIS, 2017, p. 17). Atentando-se para o fato de que as demandas femininas são atravessadas por outras questões de cunho social e racial, o movimento negro feminista norte-americano inaugura e fortalece a necessidade de se pluralizar os movimentos feministas.

Davis (2017, p. 18), ainda pontua que “mulheres de todas as raças e classes se beneficiarão enormemente de uma abordagem como essa”. Diferenciando-se de um feminismo único, que acaba por excluir ou diminuir questões específicas de determinado grupo de mulheres, perspectivas plurais viabilizam um olhar mais globalizante e por consequência, ampliando e estendendo suas lutas a todas as mulheres. Esse enfoque múltiplo auxilia na conquista dos espaços femininos nas mais diversas searas que ainda nos são negadas, entre elas a literária.

Há que se considerar, ainda, que as mulheres negras não permanecem à margem apenas no que diz respeito à literatura de autoria feminina. Quando o assunto é a produção afro/negro-brasileira, a representatividade feminina também é incompleta e insuficiente. Visualizamos melhor essa carência quando nos debruçamos sobre os estudos acerca da presença da autoria negra na literatura brasileira e

analisamos os levantamentos realizados. A fim de ilustrar essa carência feminina, podemos observar o levantamento histórico realizado por Eduardo de Assis Duarte no artigo “O negro na literatura brasileira” (2013). Ao longo do ensaio, o pesquisador elenca 24 escritores negros que contribuíram, em alguma medida, com o fortalecimento dessa literatura na seara brasileira. Desse total, 18² são autores homens correspondendo a 75%, e apenas 6³ são autoras, totalizando apenas 25%, ou seja, um quarto da produção total.

Conceição Evaristo, que além de ficcionista é também pesquisadora, em seu artigo “Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade” (2009), chama a atenção para essa dificuldade enfrentada pelas mulheres negras, ao apontar apenas uma mulher, Maria Firmina dos Reis, como pioneira na produção literária afro-brasileira. Do ponto de vista de Evaristo, é nítido o fato de as mulheres permanecerem à margem, mesmo se tratando de uma literatura tida como marginal, isto é, a mulher negra encontra-se à margem da margem.

Tal marginalização persiste conforme demonstra a pesquisa de Figueiredo (2009), que realiza um levantamento acerca da representatividade autoral feminina na coletânea *Cadernos Negros*. Faz-se necessário ressaltar que essa antologia literária foi idealizada por ativistas intelectuais negros, com o objetivo de reunir e publicar literatura produzida por pessoas negras, dispondo de um caráter de resistência. O trabalho de Figueiredo (2009) lança luzes na parca representatividade feminina. Ao focalizar o gênero conto, a pesquisadora verificou que “existem cinquenta e nove autores e vinte e duas autoras, sendo cento e onze textos de autoria masculina e sessenta e cinco de autoria feminina” (p. 10). Em porcentagem,

² Os autores elencados por Duarte (2013) são: Domingos Caldas Barbosa, Luiz Gama, Machado de Assis, Lima Barreto, José do Nascimento Moraes, Oswaldo de Camargo, Cuti, Solano Trindade, Lino Guedes, Aloisio Resende, Cruz e Souza, Joel Rufino dos Santos, Nei Lopes, Paulo Lins, Éle Semong, Oliveira Silveira, Edmilson de Almeida Pereira e Salgado Maranhão.

³ As autoras mencionadas por Duarte (2013) são: Maria Firmina dos Reis, Conceição Evaristo, Miriam Alves, Ana Maria Gonçalves, Esmeralda Ribeiro e Cristiane Sobral.

a quantidade de autores *versus* autoras corresponde a aproximadamente 73% contra 27%, respectivamente.

A disparidade, entre autores homens e mulheres, apontada pelos dados tabulados por Figueiredo (2009) são consoantes às elencadas por Duarte (2013) e Evaristo (2009) que indicam a dificuldade da mulher negra escritora de encontrar na seara literária um solo fértil. Tais obstáculos possuem raízes em sua raça e gênero, pois é viável considerar que a exclusão dessas mulheres do âmbito literário feminino está relacionada à sua raça, ao passo que no mundo literário afro-brasileiro é a condição feminina que fala mais alto. Evidencia-se, portanto, que mesmo contemporaneamente a mulher negra que escreve encontra-se circunscrita àquilo que Bonnici (2007), denomina como dupla objetificação, definida como “a maneira pela qual indivíduos ou grupos de indivíduos tratam os outros como objetos. É a prática [...] de tratar o *outro* (diferente na cor da pele, na raça, na etnia, na religião, na cultura, na classe social, no gênero) como inferior” (p. 192, grifo do autor). As escritoras negras têm os fatores raça e gênero manipulados, a todo o momento, para afastar e impossibilitar seu pleno domínio, e mesmo sua entrada, no campo literário.

Apesar de tantos obstáculos que caracterizam a trajetória das mulheres negras que ousam se aventurar pelo mundo das palavras, Evaristo (2008), aponta para a existência de uma vertente literária feminina negra. Considerando que, de acordo com Dalcastagnè (2017) “ser negro em uma sociedade racista não é apenas ter outra cor, é ter outra perspectiva social [...] outra experiência de vida, normalmente marcada por alguma espécie de humilhação” (p. 227), há a justificativa para a premência de um veio literário que leve em consideração as demandas não apenas dos negros, mas em específico das mulheres negras.

Partindo de sua experiência empírica, Evaristo (2008) demonstra a relação entre processo criativo e a sua formação ideológica: “quando crio a minha ficção, não me desvinculo de um ‘corpo-mulher-negra em vivência’ e por ser esse o ‘meu corpo e não outro’, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta” (p. 18). A postura da pesquisadora negra expande a prerrogativa de Dalcastagnè (2017), evidenciando a necessidade de uma tendência feminina negra, não apenas

por serem as autoras detentoras de um ponto de vista diferenciado, como também, por não encaixarem suas demandas de forma completa em outras searas, como a literatura de autoria feminina ou a literatura afro-brasileira.

Algumas escritoras que conseguiram romper o cerco de misoginia e racismo contribuem para o fortalecimento da literatura de autoria feminina negra, como é o caso de Cristiane Sobral, autora do conto *corpus* do presente capítulo. Com uma formação voltada à intelectualidade, Sobral, nas palavras de Santos (2018), “apresenta na sua produção literária a autoviolência física e mental sofrida pelas mulheres negras. Assim, racismo e machismo constantemente atravessam seu texto como estruturas a serem combatidas” (p. 15). Fazendo da literatura um espaço para denúncia e resistência, Cristiane Sobral toca em temáticas caras à sociedade, promovendo discussões e reflexões em torno do papel da mulher negra.

“Metamorfose”, conto que integra a coletânea *O tapete voador* (2016), apresenta como enredo a trajetória de uma mulher negra: Socorro. São muitas as possibilidades de leitura do conto, mas elegemos três vieses temáticos inter-relacionados a fim de demonstrar as modificações pelas quais a protagonista percorre, sendo eles: a) a questão da aparência e o desejo pelo embranquecimento; b) a influência negativa do ideário social; c) a mudança de perspectiva da personagem principal. Ademais, a presença do elemento água também é bastante significativo, considerando que ele colabora com o processo de autoaceitação e subjetivação de Socorro. À luz disso, conduziremos as análises literárias a partir desses eixos procurando demonstrar como os impactos negativos dos construtos sociais subjugam as identidades da protagonista, sendo necessário um desnudar em sua consciência para que o processo de subjetivação se efetive.

A METAMORFOSE DE SOCORRO: DA ASSIMILAÇÃO À AGÊNCIA

Santos (2018) afirma que “a questão de gênero tem influenciado as reflexões acerca da literatura negrofeminina, uma vez que a história das mulheres negras é marcada por uma série de violências: racial, social e de gênero” (p. 16). A trajetória de Socorro demonstra a forte presença dessas violências, instituídas, sobretudo, por meio da violência simbólica. Bourdieu

(2015, p. 46) alerta para o perigo de “se entender ‘simbólico’ como o oposto de real, de efetivo, a suposição é de que a violência simbólica seria uma violência meramente ‘espiritual’ e, indiscutivelmente, sem efeitos reais”. No entanto, são profundos os efeitos causados nas interioridades dos sujeitos negros, que se veem distorcidamente representados, isso quando o são, por meio de estereótipos de cunho pejorativo e/ou negativo. E tais comportamentos, portanto, além de serem produzidos socialmente, também se refletem em respostas sociais.

A protagonista do conto “Metamorfose” sofre com esse tipo de violência e apresenta uma postura de assimilação dos padrões no que diz respeito à sua aparência, principalmente, ao seu cabelo: “Com uma ajeitada caprichada no ‘bombрил’ ninguém poderia dizer que Socorro tinha sangue negro. Pelo menos era nisso que acreditava” (SOBRAL, 2016, p. 89). O fato de comparar seu próprio cabelo com a bucha de aço, é indicativo das malhas de violências nas quais a personagem encontra-se enredada, praticando “a autoviolência física e mental devida à filiação a padrões estéticos eurocêntricos para uma aceitação nos meios sociais” (SANTOS, 2018, p. 160). A tentativa de disfarçar ou ainda negar o cabelo afro toma contornos mais contundentes ao entendermos a importância desse elemento na afirmação da negritude. De acordo com Gomes (2008), “o cabelo não é um elemento neutro no conjunto corporal. Ele foi transformado pela cultura, em uma marca de pertencimento étnico/racial. No caso dos negros, o cabelo crespo é visto como um sinal diacrítico que imprime a marca da negritude no corpo” (p. 163). Ao procurar ajeitar o ‘bombрил’, Socorro manifesta um desejo pelo embranquecimento, que está para além da negação da negritude, mas sim, em transformar-se naqueles que ocupam a posição privilegiada dentro do binarismo.

Essa busca pelo embranquecimento também aparece retratada na busca da protagonista por um parceiro com um fenótipo específico e sua justificativa para tal: “Para ser digna de um companheiro ariano legítimo, sempre jurou ter sido uma menina bem mais clarinha, que foi escurecendo. Para remediar, atualmente não saía sem o protetor solar fator 100” (SOBRAL, 2016, p. 89). O excerto lança luzes sobre diversas problemáticas. O uso do adjetivo ‘digna’ incute uma ideia de inferioridade ocasionada pela

cor da pele e reforçada pela inverdade de ter sido ‘clarinha’, como se um tom mais claro de pele pudesse alçá-la ao patamar de dignidade e um tom mais escuro a colocasse enquanto indigna. A exigência por um companheiro ‘ariano legítimo’ reflete a crença na falácia sobre a pureza das raças, e uma suposta supremacia da raça branca. O uso do protetor solar com um fator de proteção exagerada sugere uma preocupação para além dos efeitos dos raios solares na pele. A principal preocupação é impedir que sua pele escureça, idealizando que o protetor pudesse retirar sua negritude. Essas questões levantadas espelham a visão social que Socorro faz de si mesma e que é recorrente na contemporaneidade, pois “as relações sociais e a visão que o homem e a mulher negra têm de si mesmos nascem contaminados por essa genética social” (SOBRAL, 2017, p. 256). Portanto, a construção de uma imagem negativa que Socorro faz de si mesma está relacionada com a assimilação desse ideário social.

A distinção entre os tons de pele negra também pode esconder vestígios de preconceito velado, fortalecendo a noção hierárquica da branquitude: “Socorro aprendera o saber pelo sofrer. Como era hábito naqueles tempos, aceitou de bom grado a oportunidade de ser morena ou parda” (SOBRAL, 2016, p. 89). A personagem demonstra conhecer o sofrimento de sua condição de mulher negra, considerando que ela aprendeu ‘o saber pelo sofrer’. Essa mesma violência com que é atacada a direciona a buscar pelo enquadramento nos pressupostos sociais, sendo sua tentativa de embranquecimento um empreendimento para mudar sua situação e fugir dos preconceitos enfrentados pelas mulheres negras. O fato de Socorro enxergar como uma oportunidade ser classificada como ‘morena’ ou ‘parda’ é consoante a essa visão distorcida. Carneiro (2011), discorre sobre o uso da miscigenação como carta de alforria do estigma da negritude: “um tom de pele mais claro, cabelos mais lisos, um par de olhos verdes [...] são suficientes para fazer alguém que descenda de negros se sentir pardo ou branco, ou ser ‘promovido’ socialmente a essas categorias. E o acordo tácito é que todos façam de conta que acreditam” (p. 64).

A situação inicial da protagonista, enredada de tal forma nas malhas do ideário social, a ponto de reproduzir atitudes e discursos racistas reverbera o que Carneiro (2011), denominou como fuga da negritude,

entendida como “a medida da consciência de sua rejeição social e o desembarque dela sempre foi incentivado [...] pela sociedade. Cada negro claro ou escuro que celebre sua mestiçagem – ou suposta morenidade - contra sua identidade negra tem aceitação garantida” (p. 73). No caso de Socorro, percebe-se que a protagonista em sua tentativa de superar a rejeição social, assimila o padrão do qual tenta, sem o conseguir, fazer parte.

A rejeição da negritude relaciona-se ainda com outros fatores. De acordo com Gomes (2008, p. 193), “toca em questões existenciais profundas: a escolha da parceira, a aparência dos filhos que deseja ter. Nesse caso, estamos diante de uma rejeição que se projeta no futuro, nos descendentes que poderão vir”. Na trajetória de Socorro, a busca pelo parceiro ideal ocupa um lugar de destaque, fazendo parte da projeção de uma vida diretamente relacionada ao embranquecimento: “Para êxito do seu projeto de vida, depois de concretizado o tão sonhado casamento, católico como manda o figurino, e de papel passado, empenhar-se-ia em gerar um lindo filho branco de nariz afilado e olhos claros” (SOBRAL, 2016, p. 89). A presença de uma religião de matriz cristã constitui-se como mais um elemento adquirido pela protagonista, a fim de corresponder ao padrão eurocêntrico. As características projetadas na criança que deseja gerar podem ser lidas como um fiel retrato do ideal de beleza, sendo essa associada à branquitude e aos traços fenotipicamente associados aos brancos. Ademais, a ideia de gestar um filho branco incute a crença em Socorro, que dessa forma, ela também se embranqueceria, ao ‘misturar-se’ com um homem branco. Há ainda que se considerar o verbo utilizado ‘empenhar-se-ia’, que denota uma ideia de dedicação e comprometimento, como se ela pudesse controlar, por meio da gestação, questões relacionadas à raça e aparência da criança.

Ainda no que tange à representação da beleza, a protagonista lança mão de recursos de maquiagem a fim de disfarçar sua negritude: “Usava uma base líquida dois tons mais clara que a sua pele, sombra escura bem aplicada nos cantos do nariz para que parecesse afilado e um batom clarinho para disfarçar os lábios grossos. Suas pernas viviam [...] aprisionadas sob uma implacável da meia-calça branca” (SOBRAL, 2016, p. 90). A escolha por uma base mais clara que seu tom de pele exprime novamente a o desejo pela branquitude. A técnica dos apliques de sombra em determinados

lugares, como o nariz, é bastante significativa, dado que sinaliza que a indústria de maquiagens e beleza se empenha em desenvolver esse tipo de técnica para disfarçar possíveis ‘defeitos’ e modificar visualmente os traços das mulheres. O desenvolvimento desse tipo de estratégia corrobora para a perpetuação dos estereótipos e preconceitos contra os traços tipicamente negros, servindo como um mecanismo de manutenção do racismo. Segundo Santos (2018, p. 230) a indústria de beleza pode aparecer enquanto vilã, ao preterir os corpos negros e divulgar ideais de beleza que não condizem com a realidade. Apesar de não ser o caso da protagonista, que opta por uma base de cor mais clara, é nítida a dificuldade que as mulheres negras têm de encontrar tons escuros de maquiagem, o que refrata a repercussão do ideário social nas mais diversificadas searas, tencionando prejudicar a prática de autoaceitação da identidade racial. O uso das meias calças brancas tem um objetivo semelhante ao da maquiagem, isto é, encobrir de branco a negritude da protagonista.

Como demonstramos até aqui, a visão de Socorro é bastante afetada pelas prerrogativas sociais, sendo a protagonista refém de um ideário social racista. Almeida (2020) alerta para o fato de que o “racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo ‘normal’ com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional” (p. 50). Por ser decorrente da própria sociedade, o racismo pode ser incutido de forma ‘supostamente’ inocente, nos pequenos detalhes, a fim de convencer as pessoas negras e negarem suas identidades raciais, como é o caso da protagonista: “Desde que começou a brincar com *barbies* brancas, desejou conquistar um marido *clarinho* como os galãs de novela, ou como os príncipes dos contos de fadas” (SOBRAL, 2016, p. 89, grifos da autora). As representações na mídia, no cinema⁴ e na literatura infantil clássica excluem os/as negros/as, colocando a branquitude como uma premissa. Dessa forma, a criança negra não encontra a representação esperada na televisão ou nos

⁴ A primeira animação com uma princesa negra da Disney aconteceu apenas em 2009, com o filme *A princesa e o sapo*.

livros, sofrendo já “o golpe na autoestima que os mecanismos discriminatórios produzem nas vítimas do racismo” (CARNEIRO, 2011, p. 79), refletindo na opção direcionada pela recusa da negritude. Um ponto importante é que, apesar de que as representações, estereótipos e preconceitos serem dirigidos a toda a população não-branca, são as mulheres que sentem mais fortemente o jugo das cobranças de um padrão de beleza que é praticamente impossível ser atingido até por mulheres brancas e com acessos a instrumentos ‘embelezadores’ como clínicas estéticas, operações plásticas e medicamentos, muitas vezes perigosos. Assim, mulheres negras não apenas precisam enfrentar um modelo físico estético de beleza e juventude praticamente inalcançável para uma mulher branca, mas também precisam lidar com suas características fenotípicas, como o cabelo e a cor da pele. Nesse quesito, a opressão e a cobrança são ainda muito maiores do que aquela voltado aos homens não-brancos.

Aos poucos, Socorro molda-se a partir daquilo que a sociedade coloca como uma prerrogativa: “Era muito religiosa e acreditava que Deus, em sua opinião *um ser tão branco que chegava a ser invisível*, lhe daria a benção de um marido branco” (SOBRAL, 2016, p. 89, grifos da autora). Além da presença da religião cristã, que já indica uma recusa às religiões de matriz africana que remeteria à ancestralidade da personagem principal, o excerto flagra uma distorção de valores, ao atrelar a ideia de divino a um casamento no qual o parceiro fosse branco, afirmando pelo discurso não-dito, que se casar com uma pessoa da mesma cor que a sua, seria uma espécie de maldição, assim como também seria maldição casar-se com alguém que não compartilhasse a crença na divindade judaico-cristã, no caso, católico. A cor branca ainda é tomada como algo exageradamente positivo, sendo a cor atribuída à divindade máxima.

Na medida em que o ideário social ressalta as qualidades da branquitude, a negritude é colocada como algo a ser evitado, e também se encaixava no *status* de maldição ou de ordálio: “Acreditava que a negritude era um verdadeiro desafio para testar os escolhidos à salvação” (SOBRAL, 2016, p. 89). O modo como é descrita evidencia o caráter pejorativo com que a negritude é considerada socialmente, isto é, como uma espécie de

‘carma’, de ‘mal necessário’, de ‘provação’ a fim de alcançar a salvação, que remete, uma vez mais, a religião cristã.

A protagonista tinha pretensões “de deixar de ser uma mancha negra perante a sociedade e tornar-se elegante, transparente e invisível, é ‘claro’” (SOBRAL, 2016, p. 90). A adjetivação utilizada é bastante significativa, pois ‘mancha negra’ refere-se tanto à sua raça, quanto a uma analogia com sentido pejorativo, associando-a à impureza e sujeira. A associação desses dois elementos configura o modo como os/as negros/as são tratados socialmente. Já ‘elegante, transparente e invisível’ são direcionados a uma noção de clareza e pureza, ligados a uma supremacia branca, que de tão branca chega a ser ‘transparente’. Porém, o item invisível não deixa de ter uma conotação de ironia, uma vez que a invisibilidade se daria exatamente por encaixar-se ao padrão. Esse excesso de ‘branco’ pode ser interpretado como a não aceitação de pessoas não-brancas, como os negros e indígenas, por exemplo. Essa aproximação entre negro/negativo e branco/positivo refrata o binarismo que ainda permanece no constructo social sendo, consequentemente, ao branco outorgada a posição de destaque e supremacia.

O DESPERTAR DE SOCORRO: OS IMPACTOS POSITIVOS DA METAMORFOSE

Apesar de encontrar-se enredada nessas malhas de poder social, Socorro trilha por caminhos que a levam ao florescimento de uma consciência crítica atrelada a novas subjetividades e autorepresentações. A mudança de perspectiva da protagonista marca-se na busca pela sua voz: “Subitamente, resolveu falar. Desafiou a crença de que mulheres não devem falar demais porque afinal de contas *não pensam, sempre muito ocupadas com os cabelos e outras futilidades*” (SOBRAL, 2016, p. 90-91, grifos da autora). O ato de falar carrega uma semântica de rompimento com os ideários sociais que transformam o silenciamento feminino em uma prerrogativa, sobretudo, quando se trata da mulher negra. Os grifos da autora chamam a atenção para os estereótipos atribuídos ao pensamento feminino, servindo como mecanismos de manutenção desse ideário. Ao

tomar para si o direito de falar, Socorro desvia sua trajetória da submissão para a agência.

A construção de uma consciência crítica permite a personagem principal enxergar o mundo de uma forma que antes não lhe era possível:

Socorro acabara de ser bloqueada por um motorista de ônibus, um homem negro, desses muito apressados, cansado de tentar ingressar em diversas empresas onde nunca sobreviveu ao teste da boa aparência, cheio de sono pela jornada de trabalho combinada com a faculdade à noite, e definitivamente, insatisfeito com o salário e a profissão [...] Essa situação provocou Socorro. Socorro enxergou sua própria realidade. Tudo bem que não conseguiu definir quase nada a princípio, mas estava nascendo... (SOBRAL, 2016, p. 91).

O excerto lança luzes em diversas problemáticas, como é o caso da situação vivenciada pelo motorista de ônibus, que é análoga ao dia a dia de inúmeros afro-brasileiros que constituem a minoria em profissões bem remuneradas⁵ por não passarem no 'teste da boa aparência'. Ao analisar a conjectura do motorista, Socorro consegue identificar o quão frágil e fútil é o processo de embranquecimento no qual tanto se empenhava, e que no final das contas, não era capaz de alterar a sua negritude. O fato de conseguir notar a semelhança entre sua vida e a do motorista, fortalece o despertar mais premente da consciência que acompanha a reformulação de sua interioridade, isto é, o nascimento de uma mulher negra-sujeito, assumindo sua identidade racial. Vale relembrar a conceituação acerca da mulher-sujeito formulada por Zolin (2009): “a *mulher-sujeito* é marcada pela insubordinação aos referidos paradigmas, por seu poder de decisão” (p. 219, grifo da autora). A pesquisadora refere-se à posição da mulher dentro dos parâmetros patriarcais, todavia, as transformações percorridas por Socorro demonstram a ampliação desse conceito, podendo também abarcar

⁵ O racismo estrutural é apontado como responsável pela segregação de pessoas negras em cargos bem remunerados, conforme demonstra a matéria de Accarini. Disponível em: <<https://www.cut.org.br/noticias/racismo-estrutural-segrega-negros-no-mercado-de-trabalho-548e>>. Acesso em 13 fev. 2021.

a mulher que luta contra os paradigmas de gênero e de raça e não se subordina a eles.

Vale ressaltar ainda que, apesar de não conseguir denominar, algo nascia na protagonista. Podemos relacionar essa passagem com o processo de subjetivação feminina, também chamado de construção de si, expressão cunhada por Touraine (2010), que afirma que “ser uma mulher para si, construir-se como mulher é, ao contrário, transformar *esta mulher para o outro em mulher para si*.” (p. 41, grifos do autor). Com Socorro ocorre uma transferência de prioridades, ou seja, ela desvincula-se do padrão da branquitude, deixando de modelar sua aparência e suas subjetividades a fim de encaixar-se nesse padrão e começa a busca para satisfazer sua própria interioridade, focalizando em si mesma e nas identidades e representações que melhor a representam.

As transformações são pungentes no nível psicológico, considerando que: “Socorro estava perdendo a cabeça, aquela cabeça branca que costumava usar de vez em quando para tentar sobreviver num mundo que insistia em propagar a crença de que ‘não existe negro’” (SOBRAL, 2016, p. 91). Note-se que o fato da personagem ‘perder a cabeça branca’ metaforiza a superação da alienação e a consolidação da consciência crítica acerca da situação dos afro-brasileiros e da mulher negra que ela é. Os efeitos do ideário social não possuem a mesma premência e deixaram de ocupar o protagonismo na vida de Socorro. A crença de que ‘não existe negro’ relaciona-se com o postulado de Bauman (2005): “removemos os detritos da maneira mais radical e efetiva: tornando-os invisíveis, por não os olhar, e inimagináveis, por não pensarmos neles” (p. 38). Por meio do princípio negacionista, a marginalização das pessoas negras acentua-se, pois nega-se o direito da sua própria existência.

O ápice da transformação de Socorro pode ser observado quando ela se liberta das amarras físicas do embranquecimento:

Socorro tirou da bolsa uma tesoura pequena e começou a cortar o cabelo. Quanto mais cortava, mais bonita ficava, mais serena, mais incrivelmente consciente. [...] Pela primeira vez parecia uma mulher normal, completamente negra e linda. Suas pernas foram finalmente descobertas pela meia-calça rasgada e o rosto não apresentava mais vestígios da maquiagem, desfeita pela força das águas (SOBRAL, 2016, p. 93).

O excerto flagra o momento no qual Socorro impõe-se uma recusa à branquitude. Chevalier e Gheerbrant (2018) dissertam sobre o simbolismo do “ato de cortar os cabelos [que] correspondia não só a um sacrifício, mas também a uma rendição: era a renúncia – voluntária ou imposta – às virtudes, às prerrogativas, enfim à própria *personalidade*” (p. 153, grifos do autor). A decisão de cortar os cabelos, considerando que a protagonista dedicava uma atenção especial a esse elemento para transformá-lo, a fim de esconder sua negritude, é bastante significativo, pois sugere que a personagem principal está renunciando a esse padrão da branquitude. O corte também metaforiza a ruptura com as amarras psicológicas que a prendiam no embranquecimento, rendendo-se à sua negritude, como um processo de entender-se enquanto mulher negra. As suas outras ações caminham nessa direção, visto que se liberta da meia-calça branca e da maquiagem, elementos que fomentavam a tentativa de embranquecimento.

Ao sentir-se ‘completamente negra e linda’, observamos a consolidação do processo de subjetivação, uma vez que “é para elas mesmas que as mulheres se voltam, e, se elas agem dessa forma, é antes de tudo porque querem afirmar-se como sujeitos livres e responsáveis e não como produtos do poder masculino” (2010, p. 54). Socorro, afirma-se livre não somente do poderio másculo, mas também das redes de poder vinculadas ao racismo. A subjetivação propicia a Socorro fazer associações do ser negro com elementos positivos sinalizando o rompimento do padrão eurocêntrico, ratificando a beleza da mulher negra.

A presença da água é bastante significativa, pois auxilia no desvencilhamento físico das características do embranquecimento, lavando a personagem da branquitude forjada. O elemento da água é recorrente na literatura de Sobral, aparecendo em outros contos, como “Das águas”, no qual a protagonista Omi também se vale da água para completar o processo de subjetivação. A simbologia das águas, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2018) “podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições” (p. 15). Todas se relacionam com a trajetória de Socorro, pois as águas finalizam o processo de purificação e consolidam uma nova vida para a protagonista: “Desfeita pela força das

águas. Socorro ficou paralisada. Sentiu a dor indescritível do seu nascimento, viveu o seu mistério profundo” (SOBRAL, 2016, p. 93). As águas das chuvas possibilitam o nascimento de uma mulher negra que assume a sua identidade racial. O ‘mistério profundo’ pode ser interpretado como suas identidades sem a mácula social, remetendo à busca por si mesma.

Segundo Touraine (2010, p. 43) de que “o mais importante não é que sua imagem de mulher tenha se transformado e tornado mais positiva, mas que as mulheres passaram da consciência de objetos à consciência de sujeitos”. A metamorfose de Socorro serve de inspiração para outras mulheres negras: “A chuva nunca foi tão providencial para algumas mulheres que ali estavam e voluntariamente deixaram a água lavar todo o resquício de embranquecimento, experimentando liberdade para dentro da cabeça” (SOBRAL, 2016, p. 93). A ideia de coletividade demonstra que a luta de uma mulher negra abarca a luta de todas as mulheres negras. A ‘liberdade para dentro da cabeça’ sugere uma mudança de postura, que saíram da assimilação à agência, pois, por enquanto, a liberdade encontra-se no âmbito psicológico, sendo necessário engajamento para efetivar as mudanças nas esferas sociais.

PALAVRAS FINAIS: CONSIDERAÇÕES POSSÍVEIS

A trajetória de Socorro nos convida a refletir sobre a realidade dos afro-brasileiros, em especial, das mulheres afro-brasileiras, em um contexto social racista e marginalizador. A protagonista traça um itinerário ascendente: inicia com a assimilação, na qual reproduz os discursos e comportamentos racistas, buscando pelo embranquecimento e a chance de ser aceita socialmente como branca. Todavia, independentemente de suas tentativas, a sua negritude não pode ser disfarçada, porque a sociedade não possibilita a ela e a outras mulheres não brancas um tratamento igualitário.

A personagem percorre por um caminho que a conduz à subjetivação feminina, e conseqüentemente a um desanuviamiento de sua visão, tornando mais crítica sua ótica acerca das relações sociais. Ao perceber as malhas de poder nas quais se encontrava enredada, Socorro

inicia uma metamorfose, (re)descobrimo-se como mulher negra, assumindo suas identidades raciais e fortalecendo sua subjetividade, macerada pelas representações distorcidas. A luta de Socorro exorta as mulheres em condição semelhante à busca pela construção de si, evidenciando a importância do coletivo nas lutas das maiorias minorizadas.

O conto “Metamorfose” está na esteira do postulado de Dalcastagnè (2017), pois de acordo com a pesquisadora, “personagens negras [...] talvez ajudem leitores brancos a entender melhor o que é ser negro no Brasil – e o que significa ser branco em uma sociedade racista” (p. 236). Sobral nos apresenta com uma narrativa que fomenta reflexões sobre o papel ocupado pela mulher negra na sociedade brasileira e como esse quadro precisa ser urgentemente modificado.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: Conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 31. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. Trad. Heci Regina Candiani. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. In: EBLE, Laeticia Jensen; DALCASTAGNÈ, Regina. (Orgs.) *Literatura e exclusão*: Porto Alegre: Editora Zouk, 2017.

DUARTE, Eduardo de Assis. O negro na literatura brasileira. *Navegações*. Porto Alegre v. 6 n. 2, p. 146-153, 2013.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*. Belo Horizonte v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009.

FIGUEIREDO, Fernanda Rodrigues de. *A mulher nos Cadernos Negros: autoria e representações*. 2009. 128f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-7TTGA8>>. Acesso em 01 fev. 2021.

GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SANTOS, Mirian Cristina dos. *Intelectuais negras: prosa negro-brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

SOBRAL, Cristiane. Metamorfose. In: SOBRAL, Cristiane. *O tapete voador*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

SOBRAL, Cristiane. Quem não se afirma não existe: entrevista com Cristiane Sobral. In: FREDERICO, Grazielle; MOLLO, Lúcia Tormin; DUTRA, Paula Queiroz. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 51, 2017, p. 254-259. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10226>>. Acesso em 01 fev. 2021.

TOURAINÉ, Alain. *O mundo das mulheres*. Tradução Francisco Morás. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 217-242.

PERFIS MATERNOS EM DEBATE: MÃES NEGRAS EM EVIDÊNCIA (?)

André Eduardo Tardivo

Abracei a mãe, encostei meu rosto no dela e pedi proteção. Senti as lágrimas delas se misturarem às minhas. Hoje, quando já alcancei a cor dos olhos de minha mãe, tento descobrir a cor dos olhos de minha filha.
(Conceição Evaristo)

UMA PALAVRA INICIAL

“Para ser uma mulher completa é necessário tornar-se mãe”. Todo um sistema social e cultural, ancorados no patriarcalismo, ecoa essa máxima em derredor das mulheres desde a mais tenra infância de modo que não completar essa etapa, inevitavelmente, põe em xeque a feminilidade desses sujeitos. Mesmo em tempos em que a equidade entre os gêneros parece ganhar força, ouvir uma mulher dizer que não deseja se tornar mãe soa como uma afronta à experiência, além de colocá-la como incompletas afetivamente, sendo taxadas de egoístas. Impor, equivocadamente, apenas o aceite ou não da maternidade às mulheres sem considerar as razões de suas decisões, além de constituir uma tentativa infundada de arbitrar sobre o corpo da mulher, é forçar as identidades femininas a dois caminhos possíveis e inesquiváveis: a (questionável) plenitude da maternidade ou a (suposta) amargura da vida sem filhos/as.

De acordo com a filósofa e historiadora francesa Elizabeth Badinter até a década de 1970 as mulheres, geralmente, tinham filhos/as sem refletir sobre o real desejo de tê-los, apenas para que o processo natural da vida feminina fosse completado, isso porque “a reprodução era ao mesmo tempo um instinto, um dever religioso e uma dívida a mais para com a sobrevivência da espécie” (BADINTER, 2011, p. 17). Todavia, com o advento dos métodos contraceptivos, as mulheres começam a

(auto)questionar a maternidade, pois a gravidez não se apresentava mais como único resultado das relações sexuais. Contudo, mesmo diante das conquistas femininas, a recusa em gestar uma criança não é tão simples. Tal assertiva nos direciona ao seguinte questionamento: de onde vem, então, essa força que resiste aos séculos e as impeliam/em a reproduzirem-se e/ou as impediam/em de recusar a maternidade? Não é possível afirmar que exista apenas um único motivo para a imposição da maternidade, bem como um sentimento materno comum a todas as mulheres, contrariamente, é preciso refletir sobre o tempo e o espaço em que estão inseridas; ou, como postula Badinter (1985), “tudo depende da mãe, de sua história e da História” (p. 367).

Diversas estudiosas, como é o caso de Badinter (1985) e Iaconelli (2015), ocuparam-se do tema a fim de compreender e desmistificar a ideia de uma maternidade única e irrecusável. Conforme nos apresenta a psicanalista brasileira, a “fertilidade da mulher foi sendo valorizada ou preterida [...], mas acima de tudo vigiada e administrada” (IACONELLI, 2015, p. 41) desde as sociedades arcaicas. A partir do século XVII, com as modificações sobre o conceito de infância, instaura-se, nas mulheres, a inerência do instinto materno, na tentativa de preservá-las “para que venham a ser massa de trabalho manipulável, defendam a pátria como soldados ou para que ocupem colônias” (IACONELLI, 2015, p. 57). Percebe-se, então, que a compreensão da maternidade acompanha as necessidades sociais e culturais de determinado povo e em nada se aproxima do tão cultuado instinto materno, visto como inerência à todas as mulheres, e que ganhou força na virada do século XVIII para o XIX.

É certo, também, que além das necessidades sociais e econômicas, a maternidade assenta-se nos dogmas religiosos. Grande parte do ideário materno se ancora na imagem santificada de Maria, mulher pura e casta, que concebe Jesus Cristo sem ser conspurcada pelo pecado da carne e que, assim, se apresenta como exemplo de salvação pela maternidade. Dessa maneira, Maria torna-se a mãe da cristandade e redentora dos pecados praticados por Eva ao mesmo tempo em que serve como modelo

(inalcançável) de maternidade. Os perfis femininos religiosos¹, Eva e Maria, concomitantemente colocam as mulheres como incapazes de satisfazer o ideário social no que diz respeito à maternidade, e as incentivam a buscá-lo desvendando um jogo de forças que se assenta na culpa. Ora, os discursos apontam tanto para a urgência de ter filhos/as pensando na velhice quanto para a consagração do casamento. Nesse sentido, é significativo que a maternidade deva ser concebida necessariamente após o matrimônio, elucidando a força da Igreja, afinal “a mãe solteira é ainda desprezada; é somente no casamento que a mãe é glorificada, isto é, na medida em que permanece subordinada ao marido” (BEAUVOIR, 2016, p. 329). Ser mãe solteira, então, ainda é ser alvo de olhares recriminadores e atentar contra a moral; não basta ser mãe, é preciso o ser em vida conjugal legitimada pelas leis terrenas e divinas.

É suposto que essas ideologias se transpunham para a literatura como mecanismo de reforço para os perfis femininos ideais, sem que se considerassem, evidentemente, a pluralidade de sentimentos que decorrem não apenas da maternidade, mas também do processo gestacional. Até recentemente, na cena literária, as representações das mães opunham esses dois perfis de mulheres de forma objetiva e sem hesitações; ou se era feliz na maternidade ou amarga sem filhos/as. Assim, é comum que encontremos, sobretudo na literatura brasileira dos séculos XIX e XX, de um lado mulheres como as irmãs Reis, de *Gabriela, cravo e canela* (1958), e Carmosina e Cinira, de *Tieta do Agreste* (1977), ambos romances de Jorge Amado; e de outro, mulheres como Lola, protagonista de *Éramos Seis* (1943), de Maria José Dupré, e Ana Terra, de *O tempo e o Vento* (1949-1961), de Érico Veríssimo.

Se as ambivalências maternas de perfis hegemônicos até pouco tempo eram escassas na literatura, quiçá haver mães negras com relevância

¹ Apenas os legitimados pelo Cristianismo e considerados pela Bíblia, evidentemente. Numa leitura profunda de textos apócrifos, teríamos também Lilith, considerada a primeira mulher de Adão e que por não aceitar as designações pré-estabelecidas no ato sexual, teria deixado o companheiro. Esses acontecimentos, inadvertidamente, lhe pesam aos ombros sob a alcinha de mãe dos demônios e da escuridão. Para maiores informações (SICUTERI, 1985).

nas narrativas brasileiras. A representação do negro na literatura sempre foi marginalizada, sendo relegada a papéis secundários e/ou atendendo a estereótipos de sexualidade. Sobre essas representações na literatura brasileira canônica, Eduardo de Assis Duarte (2009), ao analisar os perfis das mulheres mulatas, afirma tratar-se “via de regra [de personagens] desgarrada da família, sem pai nem mãe, e destinada ao prazer isento de compromissos” (p. 6); essas representações expõem tanto a infertilidade com que essas personagens são construídas quanto um caractere estereotipado que objetifica o corpo negro.

A representação de mães negras na literatura brasileira contemporânea ainda é pequena. Porém, mesmo que discretas, chama-nos a atenção os romances *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, e *Becos da memória* (2006), de Conceição Evaristo, que, entre outras temáticas, lançam luzes sobre as condições sociais que a população negra enfrenta diariamente. Também as dificuldades de exercer a maternidade, provenientes do espaço e tempo ocupados, são evidentes e denunciam o racismo institucional que as impelem a um único caminho possível: a ausência. Se por um lado esses perfis maternos negros são postos de lado tanto no âmbito social quanto literário; por outro a erotização do corpo da mulher negra é frequente. Evaristo (2009), ao tratar da representação negra, afirma que o corpo negro sempre foi considerado a partir de suas funções como trabalho, procriação ou prazer do senhorio. Dessa forma, “percebe-se que a personagem feminina negra não aparece como musa, heroína romântica ou *mãe*” (EVARISTO, 2009, p. 23, grifo do autor), ou, em raros casos, ao poder exercer a maternagem² ancora-se em um imaginário de mãe que cuida dos filhos dos senhores, denotando a forçada abdicação de sua prole em detrimento de interesses de terceiros.

Localizados/as em um país que embora negue veementemente a existência, perpetua o racismo por meio de tantas práticas segregacionistas disfarçadas, é urgente questionarmos essas representações na medida em

² O termo “maternagem” tem sido utilizado em referência aos cuidados, dotados de zelo e afeto, que “boas mães”, sejam biológicas ou não, dispensariam a seus filhos.

que as mães negras, se não inexistente, tornam-se ausentes nos processos de maternagens e instruções. Para tanto, a literatura contemporânea, conforme assevera Santos (2018), é fundamental na medida em que “buscando desconstruir estereótipos, reinsere a personagem negra na literatura, não só trazendo mulheres negras mães, como também problematizando a maternidade” (SANTOS, 2018, p. 82). É neste caminho que nos propomos, na próxima seção, a analisar a representação (da ausência) materna no conto de Cristina Sobral.

“ONDE ESTARIA A SUA MÃE?”: A AUSÊNCIA MATERNA NO CONTO DE CRISTIANE SOBRAL

Dar voz às mulheres negras permite que representações solidificadas pelo patriarcalismo e pelo racismo institucional que permeia a sociedade brasileira sejam revistas e alteradas, além de possibilitar que esses/as indivíduos sejam ouvidos e inseridos na seara literária. Isso contribui para que o perfil do/a escritor/a brasileiro/a não seja mais, exclusivamente o de “homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo” (p. 33), conforme denúncia Dalcastagnè (2005) ao analisar os romances brasileiros produzidos entre 1990 e 2004.

Grande nome da literatura afro-brasileira contemporânea, Conceição Evaristo abriu passagem para que outras escritoras, como Miram Alves e Eliana Alves Cruz, por exemplo, pudessem ser ouvidas e se inserissem no campo literário³. Por meio desses textos ocorre mais que a reparação da representação negra na literatura, há também a inserção de ritos ancestrais até pouco tempo – se não totalmente desconsideradas ao menos – silenciadas nas narrativas. Cristiane Sobral é outra dessas escritoras que vêm

³ Evidentemente essas escritoras ainda sofrem com as poucas oportunidades de publicar em grandes editoras. Entretanto, como mecanismo de resistência e na tentativa de mudar o cenário excludente e canônico, diversos/as escritores/as estão publicando por editoras menores e/ou independentes e com foco em segmentos específicos, como é o caso das editoras a Mazza, Malê e Padê Editorial.

se destacando na cena literária contemporânea. Nascida na Zona Oeste do Rio de Janeiro, sua estreia na literatura deu-se por meio da publicação coletiva dos *Cadernos Negros*⁴, em 2000; desde então vem publicando poesias e contos que trazem à baila as identidades negras. O conto de que aqui nos ocupamos compõe a coletânea *O tapete voador*, publicado em 2016 pela editora Malê, e traz Ióli, uma criança de sete anos que tem sua infância interrompida pela morte da mãe.

O conto tem início com a garotinha brincando com um travesseiro que faz as vezes de boneca, cuja ação, isoladamente, já demonstra os reforços a que as meninas são submetidas desde pequenas, isto é, são presenteadas com brinquedos do universo doméstico que as direcionam, unicamente, a ficarem emparedadas no espaço privado. Entretanto, chamamos a atenção, neste contexto, também, a precariedade em que a menina se encontra ao fingir ser o travesseiro vestido com camisetas de partidos político uma boneca a quem deve oferecer cuidados. Entrevê-se nessa cena, ainda, a “interminável tentativa de criança que deseja ocupar o papel de mãe pelo puro exercício de organizar seu mundo” (SOBRAL, 2016, p. 17). É notório que mesmo ausente fisicamente a mãe simboliza um exemplo de proteção e dedicação para os filhos, pois sempre lutou para sustentar a família, elucidando a perspectiva de Santos (2018) de que “a figura da mãe é crucial nessa narrativa negro-brasileira, diferentemente do que acontece em grande parte da literatura canônica” (p. 173).

Todo o espaço em que Ióli está inserida é o retrato de um país que negligencia a educação, a saúde pública e ignora o racismo institucional; ser descrita como rechonchuda talvez pudesse passar a ideia de uma alimentação farta não fosse a explicação subsequente do narrador: “mas desnutrida, pois raramente difere frutas e legumes, artigos de luxo em famílias pobres alimentadas com cestas básicas de caridade e leite de programas de alimentação do governo” (SOBRAL, 2016, p. 17). Outro ponto significativo no desenho da cena em que se transcorre a narrativa é a

⁴ A série *Cadernos Negros*, organizada anualmente pelo Quilombohoje, desde 1978 publica poemas e contos de escritores/as negros/as. Dessa coletânea projetaram-se escritoras como Conceição Evaristo, Graça Graúna e Lia Vieira.

presença maciça de igrejas em detrimento da escassez das agências bancárias, reforçando que a essa população, diante da precariedade e do esquecimento dos órgãos competentes, só resta ancorar-se na fé. Ao observar esses aspectos, bem como o desaparecimento da mãe após a ida ao hospital, fica explícito que “apesar de ganhar doações de outras pessoas, a família da menina não parece receber uma ajuda efetiva do Estado” (SANTOS, 2018, p. 172).

Toda a construção da protagonista aponta para sua posição marginal em relação ao mundo: estar vestida com roupas doadas, se alimentando erroneamente, brincando sozinha e, posteriormente, descrita como “pequena canhota [que] chora a ausência da mãe inesperadamente desaparecida após uma ida ao hospital” (SOBRAL, 2016, p. 18). A representação da maternidade no conto de Sobral denuncia a situação a que tantas mulheres estão submetidas com o abandono dos pais: as jornadas duplas ou triplas de trabalho para sustentar os/as filhos/as. De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2009) 17,4% das famílias brasileiras são constituídas sem a presença paterna, cabendo às mães o sustento da família, o que, inevitavelmente, contribui para que fiquem grande parte do tempo longe de suas crianças. No conto em debate, é perceptível que o comportamento da menina é proporcional e decorrente à ausência da figura materna que “sempre se desdobrou atuando como doméstica em duas residências” (SOBRAL, 2016, p. 18). Se este excerto flagra, por um lado, o “impedimento da mulher viver a maternidade e da filha viver a infância” (SANTOS, 2018, p. 174), posto que a carga exacerbada de trabalho a que a mãe se submete para garantir o sustento dos seus a impede de estar presente na vida dos/as filhos/as; por outro, nos lembra que mesmo sendo trabalhadoras também no espaço extra-lar elas ainda são mais presentes que os homens na educação dos/as filhos/as. O fato de “a menina tenta[r] amenizar a dor da saudade e do medo ao colocar roupas no travesseiro grande e fofo de propriedade exclusiva da mãe” (SOBRAL, 2016, p. 18) é significativo, pois ao mesmo tempo em que tenta se aproximar da mãe pelo travesseiro desta, acaba por repetir, com a sua “boneca” comportamentos maternos e ditos como inerentes de todas as mulheres;

además, visualiza-se, a interligação entre presente e futuro, como se à Ióli só fosse possível seguir os passos da mãe.

A figura paterna, no conto, é substituída pelo irmão mais velho, que representa o poder masculino dentro do núcleo familiar, na medida em que tenta manter a ordem dizendo à Ióli o que ela poderia ou não fazer. Conforme observa Santos (2018, p. 175) “o irmão mais velho aparece apenas duas vezes no texto, em ambas, exercendo autoridade”, destacando os papéis sociais impostos pelo patriarcado, isto é, de homem detentor do poder e controlador das vontades femininas, enquanto à mulher só resta aceitar e obedecer passivamente. A ausência física da mãe é o caos da estrutura familiar, pois “naqueles dias, ninguém almoçou, ninguém jantou, nem tomou banho” (SOBRAL, 2016, p. 19) como se a vida ficasse em suspenso sem a presença materna, pois “era assim quando a mãe não estava por perto. Todo mundo ficava meio perdido, meio filho desmamado, meio cachorro criado em casa, sem rumo nas ruas” (SOBRAL, 2016, p. 19). Ser impedida pelo irmão de chorar após a notícia da morte da mãe evidencia o modo como inúmeras pessoas, em contextos semelhantes, têm de lidar com o luto, isto é, buscar soluções rápidas e objetivas para a vida; mas, nesse contexto, exprime principalmente os comportamentos naturalizados pela masculinidade hegemônica em que Ióli deve obedecer às ordens do irmão. É o que faz Ióli no gesto de despir e jogar longe a boneca e ir até o banheiro tomar banho sozinha. É sintomático, nesta passagem, que ainda que a presença física da mãe fosse, a partir de então, impossível, a organização familiar deveria permanecer e pôr em prática os ensinamentos da mãe morta.

eu já sei tomar banho sozinha, mamãe ensinou. Resolveu chorar sozinha para despedir-se da própria infância. A menina de sete anos e oito meses escoou pelo ralo inundado pelas lágrimas com as suas memórias, os desenhos infantis, as comidinhas da infância, as brincadeiras da escolinha e todas as noites de insônia em que dormia agarrada ao braço da mãezinha. Ióli tinha medo do escuro. Depois do banho, foi ao quarto e escolheu as próprias roupas (SOBRAL, 2016, p. 20, grifos da autora).

O banho configura-se, então, como a transição da menina para a mulher, da inocência para as dores de uma vida cheia de agruras. Ióli despe-

se não apenas de suas roupas, despoja-se também, e principalmente, de sua infância, dos medos que até então tivera. A ação de escolher as roupas, ironicamente, evidencia a autonomia necessária para a vida prosseguir, afinal de contas, o mundo não iria parar para que sua vida se ajustasse mesmo que “sua infância acabara de ser sequestrada com a morte da mãe” (SOBRAL, 2016, p. 21).

Durante sua estadia na casa de uma das senhoras que lhe acolhe após a notícia da morte da mãe, Ióli tem duas preocupações. A primeira desenha-se como o retrato da desigualdade racial no Brasil, a órfã precisa lidar com as humilhações de Verônica que “mesmo em um dia trágico como aquele [...] pegou um pedaço de *Bombril* e ficou a comparar com o cabelo de Ióli que pensava em reagir, em vão” (SOBRAL, 2016, p. 21, grifo do autor). Este excerto ao mesmo tempo que flagra o racismo sofrido pela personagem permite-nos, a partir da perspectiva de Santos (2018), entrever como durante toda a narrativa as descrições físicas da personagem evidenciam a estética negra, tão recorrente na produção literária da escritora, além do “combate ao racismo [que] é também um aspecto candente em Sobral” (p. 176). A segunda preocupação de Ióli recai sobre a organização de sua vida e da de seus três irmãos “porque na sua casa havia muito tempo ninguém almoçava, ninguém jantava nem tomava banho” (SOBRAL, 2016, p. 22), como se a partir de então fosse sua a responsabilidade de assumir o lugar vago da mãe no cuidado da casa e com os irmãos, ainda que não fosse ela a irmã mais velha. Dessa maneira, concretizar-se-ia o futuro pouco promissor e marcado pela desigualdade descrita no início do conto, pois não há alternativa à Ióli que não seguir os passos da mãe evidenciando, assim, que ainda hoje “os espaços ocupados pelas mulheres negras aparecem enquanto lugares de marginalização” (SANTOS, 2018, p. 176).

Essa realidade dura e triste pela qual agora passa faz com que a protagonista, ao se deparar com o prato de arroz com sardinha, lembre-se do sonho de comer um bife grande com salada e batata frita. É somente neste momento que chora “desesperadamente. Um pranto, que traduziu uma angústia indescritível, a falta da mãe” (SOBRAL, 2016, p. 22). Diante de sua situação, o questionamento de “como seria a vida das crianças que têm mãe e pai e comem bife com batata frita?” (SOBRAL, 2016, p. 22) mostra

tudo que a menina não tem: prato cheio e, principalmente, um núcleo familiar completo com pais presentes.

PALAVRAS EM ABERTO

A representação materna na literatura brasileira até a virada deste século solidificou, basicamente, dois perfis auto excludentes que delimitavam as identidades femininas à plenitude materna ou à infelicidade da vida sem filhos/as. Concomitantemente, esterilizava personagens negras e às relegavam ao papel de corpo-objeto do prazer masculino. Contudo, com a inserção e permanência de escritoras negro-brasileiras na seara literária pelas mais diversas vias e suportes essas imagens são alteradas e propiciam reflexões profundas sobre a mulher negra.

Se, “na literatura negro-brasileira escrita por mulheres, a questão da maternidade é um traço candente” (SANTOS, 2018, p. 89), há que se ressaltar que as poucas mães representadas são marcadas pela ausência, como, por exemplo, no conto “Bife com batata frita”, de Cristiane Sobral, de que aqui nos ocupamos. Imbricando questões raciais e de gênero, a narrativa nos permite lançar um olhar mais atento às mulheres negras brasileiras e como elas ainda sofrem com as duplas ou triplas jornadas decorrentes e/ou paralelamente ao abandono dos seus companheiros. Também as desigualdades sociais se fazem presentes na narrativa da escritora negro-brasileira em questão, na medida em que expõe situações cristalizadas pela óptica dominante em consonância com a omissão estatal.

De todo modo, é urgente que as ambivalências da maternidade e as práticas de maternagens sejam consideradas a partir dos estratos sociais, raciais, de gênero e orientação sexual, para que se desmistifique a imagem de uma maternidade assentada única e exclusivamente no padrão branco, heterossexual e de classe média alta. É somente por meio de narrativas como a de Sobral que a ideia de uma maternidade plena e inescusável do público feminino poderão ser ressignificadas de modo a não ser mais encarada como etapa fundamental na vida das mulheres. Assim, os percalços decorrentes da maternidade poderão ser vistos com naturalidade sem serem associados à negligência feminina. Portanto, é urgente que consideremos o

cronotopo em que essas mulheres estão inseridas, para não constituir juízo de valor sobre suas formas de maternagens bem como à eventual recusa em reproduzirem-se.

REFERÊNCIAS

BADINTER, Elizabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Trad.: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BADINTER, Elizabeth. *O conflito: a mulher e a mãe*. Trad.: Véra Lucia dos Reis. Rio de Janeiro: Record, 2011.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida, volume 2*. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>>. Acesso em: 15 dez. 2020.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero e etnicidade. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, v. 17-A, p. 6-18. 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol17A/TRvol17Aa.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2021.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31. 2009. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>>. Acesso em: 16 nov. 2020.

IACONELLI, Vera. *Mal-estar na maternidade: do infanticídio à função materna*. São Paulo: Annablume, 2015.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Séries Históricas e Estatísticas. *Tipos de família*. 2009. Disponível em: <<https://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?no=6&op=0&vcodigo=FED304&t=tiposfamilia>>. Acesso em: 15 fev. 2021.

SANTOS, Mirian Cristina dos. *Intelectuais negras: prosa negro-brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

SOBRAL, Cristiane. “Bife com bata frita”. In: SOBRAL, Cristiane. *O tapete voador*. Rio de Janeiro, 2016, p. 17-22.

UMA BABEL DE MULHERES NEGRAS EM *ÁGUA DE BARRELA*: SOBREVIVÊNCIA, FEMINISMO E EDUCAÇÃO AO LONGO DOS SÉCULOS

Natacha dos Santos Esteves

Wilma dos Santos Coqueiro

*Negras mulheres, suspendendo às tetas
Magras crianças, cujas bocas pretas
Rega o sangue das mães:
Outras moças, mas nuas e espantadas,
No turbilhão de espectos arrastadas,
Em ânsia e mágoa vãs.*

(Castro Alves, O Navio Negreiro, 1880).

A VOZ DO SUBALTERNO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE A LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA

No dia 13 de maio de 1888, motivada por fatores econômicos e políticos, a princesa Isabel (1846-1921) – a *Redentora* – assinou a conhecidíssima Lei Áurea. Para muitos, após a assinatura da referida lei, o fenômeno da escravidão foi extinto. Essa visão equivocada é algo que acaba sendo estimulada até pelos livros didáticos, visto que são poucos os que se debruçam em um trabalho historiográfico sobre a vivência dos negros após a Lei Áurea. Contudo, apenas observando o cenário contemporâneo em que os corpos negros estão inseridos, fica bastante evidente que ainda vivemos uma organização social (de nível global) com alicerces racistas e discriminatórios. A lista de exemplos que poderíamos lançar para salientar esse argumento é extensa e, por isso, optamos por um exemplo *local* que ilustra perfeitamente nosso posicionamento: a morte do adolescente Guilherme Silva Guedes, de 15 anos. O jovem negro foi sequestrado,

torturado e assassinado por PMs¹. O que mais chama atenção no “Caso Guilherme” é o requinte de crueldade por parte dos policiais que simplesmente avistaram um adolescente negro, perto de uma cena de crime, e já o condenaram como culpado. Contudo, assim como muitos negros e negras da era colonial e escravocrata, Guilherme cometeu apenas o *crime* de ser negro!

Atualmente, apesar de ainda vivermos em um século em que um jovem de 15 anos é torturado e executado por policiais, o racismo e os crimes de ódio vêm sendo desmascarados e repudiados. O movimento social negro tem reagido energeticamente contra todos os tipos de violência que os corpos negros têm sofrido. Em consequência disso, os sujeitos negros clamam e compelem o seu local de fala em todas as esferas da sociedade. Na literatura brasileira, por exemplo, o número de escritores negros publicados tem crescido consideravelmente. Além disso, muitos autores negros vêm sendo reconhecidos pela crítica especializada, como é o caso do escritor Itamar Vieira Junior, laureado com importantes prêmios literários, como o LeYa, em Portugal (2018), o *prêmio Jabuti* de romance literário e o Prêmio Oceanos, ambos em 2020. De um lado, temos o crescimento e o reconhecimento da cultura negra. De outro, temos um eterno embate entre corpos negros contra a hegemonia branca, conforme afirma o escritor e dramaturgo Cuti no livro *Literatura negro-brasileira* (2010):

A luta entre escravizado e escravizadores mudou sua roupagem no biombo do século XIX para o século XX, mas prossegue com suas escaramuças, porque a ideologia de hierarquia das raças continua. Segue mudando de cor como os camaleões, adaptando-se a situações novas, com manobras da hipocrisia sempre mais elaboradas (CUTI, 2010, p. 12).

Embora Cuti analise a literatura brasileira do século XX, suas considerações valem para essas duas primeiras décadas do século XXI, pois, por séculos, na literatura, a temática “escravidão/negro” foi negada. Para os sujeitos mais intelectualizados da elite brasileira, a menor menção a um

¹ As informações sobre o crime podem ser acessadas no site do jornal El País. <<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-06-16/adolescente-negro-e-encontrado-morto-apos-ser-sequestrado-e-familia-suspeita-de-pms.html>>.

passado escravocrata e bárbaro era inaceitável, visto que isso *manchava* a reputação do Brasil perante o resto do mundo – Europa. Quando a literatura brasileira passou a clamar uma “cor local”, o objeto escolhido para representação foi o indígena europeizado, como é possível observar na obra *Iracema* (1865), de José de Alencar. Esse panorama da literatura brasileira só passou a mudar nas décadas de 1950-1960 com o advento dos Estudos Culturais e a solidificação do movimento negro. Com isso, contemplar a arte pela ótica dos Estudos da Cultura significa/significava que “não se pode entender um projeto artístico ou intelectual sem entender também a sua formação” (WILLIAMS, 1989, p. 151). Diante disso, os escritores negros sentiram (não só os brasileiros) que havia espaço sim na literatura e esse espaço tem se ampliado atualmente, evidentemente que marcado por muitas lutas e reivindicações. Dentro dessa seara literária, escritores negros têm criado obras que refletem suas vivências, dores e desafios. O já citado Cuti (2010), ao teorizar sobre temáticas negras, afirma que:

Uma das formas que o autor negro-brasileiro emprega em seus textos para romper com o preconceito existente na produção textual de autores brancos é fazer do próprio preconceito e da discriminação racial temas de suas obras, apontando-lhes as contradições e as consequências (CUTI, 2010, p. 25).

De fato, a argumentação de Cuti é deveras consistente quando temos em mente o *corpus* do presente estudo. Publicado em 2018, pela editora Malê², o romance *Água de barrela*, da jornalista Eliane Alves Cruz, apresenta a barbárie da escravidão e o racismo que perdura ao longo dos séculos. O que chama atenção na metaficção historiográfica³ de Eliane Alves

² Fundada em 2015, essa editora e produtora cultural afro-brasileira tem como objetivo publicar obras de escritores/as negros/as contemporâneos/as, propiciando, assim, visibilidade a essa literatura. Autores/as hoje reconhecidos/as como Cuti, Conceição Evaristo e Cristiane Sobral têm obras publicadas por essa editora.

³ O conceito de metaficção historiográfica é bastante complexo. Embora compreendamos que o romance *Água de Barrela* apresenta aspectos da metaficção historiográfica no modo como revisita o passado escravocrata brasileiro, não é objetivo desse trabalho desenvolver esse conceito. De qualquer modo, para fins conceituais, a partir da crítica literária canadense Linda Hutcheon, podemos dizer que a metaficção historiográfica é a ficção que se define com ficção, mas que estabelece um diálogo com a história oficial, via paródia. Para a crítica, essa ficção intertextual busca rerepresentar o passado na história e na ficção, caracterizando-se

Cruz é o protagonismo que ela atribui ao feminino negro. A autora, destoando dos documentos oficiais sobre o Brasil colonial e escravocrata, narra a história pela perspectiva do subalterno, do *vencido*, da mulher negra.

Para nós, é extremamente importante a menção ao feminino branco no romance em estudo. É bastante evidente que nosso foco é nas mulheres negras e em todas as questões inerentes às suas trajetórias. Não obstante, como deve constar em todo estudo feminista e antirracista, é necessário reconhecer que os sujeitos brancos também são afetados pelo machismo, pelo racismo e pela discriminação. Um dos pontos da riqueza do romance de Eliana Alves Cruz é o de justamente mostrar, mesmo que em medidas desproporcionais, os dois lados da moeda.

UMA BABEL DE MULHERES NEGRAS: ULTRASSEXUALIZAÇÃO DA MULHER NEGRA E VIOLÊNCIA

Quando se tem um objeto de estudo como o romance *Água de Barrela* (2018), no qual há uma variedade exorbitante de temas e subtemas, julga-se necessário uma escrutinação perante o que mais salta aos olhos, um recorte. Historicamente, a narrativa tem início em 1840, no reino de Oió, no oeste africano, com a terrível aniquilação da família do jovem Akin Sangokunle – mais tarde batizado como Firmino. Embora o tráfico de negros para o Brasil já estivesse proibido desde 1831, a lei continuava não sendo cumprida e africanos continuavam sendo aniquilados e sequestrados em sua própria terra. Nesse ataque, Akin/Firmino, que simboliza a resistência negra à escravidão no decorrer da história, é um dos poucos sobreviventes do terrível massacre, é sequestrado em solo africano e vivencia uma desumana viagem no navio negreiro, como é declarado na narrativa:

A morte era uma das passageiras naquela travessia, que ficava mais tenebrosa a cada sopro do vento nas velas. Ela lhe sorria, flertava e o

como “típicamente contraditória da arte pós-moderna [que] fornece e ataca o contexto” (HUTCHEON, 1991, p. 166).

convidava para o seu banquete. Até que se tornou uma irmã siamesa quando o fizeram conviver acorrentado a um cadáver por três dias (CRUZ, 2018, p. 25-26).

Mais tarde, ao chegar no Brasil, Firmino e sua cunhada Ewá Oluwa, que estava grávida e, mais tarde, é chamada de Helena, são vendidos para um dono de engenho no Recôncavo baiano. Assim, toda a existência de Akin é marcada por uma luta incessante e, conseqüentemente, por um sofrimento contínuo que ultrapassará gerações e gerações de negros e negras. Mas, apesar do forte arco narrativo de Akin e seus descendentes, quem acaba recebendo um fortíssimo destaque na narrativa são as mulheres negras. Dessa forma, é inicialmente no engenho da Nossa Senhora da Natividade, na Bahia, em 1849, que temos contato com as mulheres que compõe o presente estudo, que seriam antepassadas da autora do romance, conforme mencionado ao final da narrativa. Todas elas, de certa forma, poderiam render fecundas reflexões acerca da história das mulheres negras no Brasil, visto que a autora se preocupou em não apenas apresentá-las como mulheres escravizadas. Eliana Alves Cruz humanizou suas personagens, mostrando que essas mulheres negras em condição de escravidão eram mais do que apenas objetos históricos. Dessa forma, por tratar-se de um recorte, elencamos algumas mulheres negras como norte de nosso estudo, são elas: Anolina⁴, Martha, Damiana e Dodó.

As mulheres no romance *Água de Barrela* (2018) compõem um arco narrativo poderoso e *ancestral*. São elas, em vivências marcadas por muito sofrimento e por muita resiliência, que moldam os caminhos de cada indivíduo ao longo da narrativa. Assim como é possível observar em livros didáticos e em documentos sobre o período escravocrata, as mulheres negras eram sentenciadas a servir suas sinhás brancas, desempenhando todas as atividades que fossem exigidas. Em comparação aos homens negros, como é mencionado no romance, a existência das mulheres negras

⁴ A título de contextualização, Anolina é a filha de Ewá Oluwa/Helena e Gowon, irmão de Akin/Firmino, que, por estar ferido, fora degolado, com extrema crueldade, ainda em solo africano. Ewá, apesar do sofrimento na travessia atlântica, por estar grávida e por ter perdido o marido, chega ao Brasil, mas morre logo após o doloroso parto.

era menos fatigante em alguns aspectos, visto que muitas delas eram mantidas na casa-grande – na cozinha – e, por isso, eram liberadas do árduo trabalho na lavoura. Contudo, o agravante na vida do feminino negro, era seu sexo. Conforme podemos observar na narrativa, o estupro era uma atividade corriqueira na vida da mulher escravizada. Os donos de engenho, prevalecendo da condição de dono, transformavam a mulher escravizada em objeto sexual. Desse modo, esses atos sexuais de extrema violência eram praticados por eles e seus filhos que, ao atingirem a puberdade, eram presenteados com meninas negras para iniciação sexual, como é o que ocorre com uma das mulheres do romance: Anolina, de 14 anos, conforme é observado no fragmento:

aproximou-se lentamente dela e acariciou seu braço. Ela continuava de olhos fechados. Ele então encostou os lábios nos dela. Foi o que faltava. A timidez deu lugar à fúria e ele a jogou na cama e a possuiu de um jeito estabanado e violento.

Fora do aposento, os homens bebiam e se divertiam ouvindo os gritos de prazer do rapaz. Ela permanecia imóvel, como que congelada.

queria se limpar. Misturou as lágrimas salgadas com a água doce. A dor foi lentamente dando passagem a uma raiva diferente, um sentimento novo que nunca experimentara (CRUZ, 2018, p. 90).

Muitos outros atos violentos direcionados às mulheres negras do romance poderiam ser elencados. Até porque, durante muitos anos, a violência era um fator constituinte do *ser mulher* – branca e/ou negra. O sociólogo francês Pierre Bourdieu, em sua obra *A dominação masculina* (2000), afirma que “a divisão entre sexos parece estar na ordem social e das coisas, nesse sentido a dominação masculina é tão sofisticada que dispensa justificativas, é como se essa visão de mundo fosse neutra e não tivesse necessidade de explicar-se” (BOURDIEU, 2000, p. 35). Apesar de ser uma afirmação sobre um objeto de estudo específico, a androcêntrica sociedade de Cabila, as reflexões de Bourdieu são facilmente constatadas em outras organizações sociais. Em *Água de barreira* (2018), as mulheres – brancas e negras – sabiam *seu lugar* perante a hierarquia patriarcal. Muitas, mesmo com o passar incessante dos anos e com a disseminação do feminismo branco, mantinham-se em *seu lugar*, visto que, para a maioria delas, àquela era a ordem natural das coisas.

Agora, em vista de um maior aprofundamento na *mecânica* da violência sexual à qual a mulher negra é submetida – violência esta que é advinda da violência simbólica que prevê a hierarquia entre macho/fêmea – é sempre importante ressaltar que até mesmo na violência sexual as mulheres negras diferem das mulheres não negras. A filósofa e ativista brasileira Djamila Ribeiro, ao compor seu *Pequeno manual antirracista* (2019), oferece algumas reflexões pontuais sobre o feminino negro – reflexões observadas no âmbito da *ficção* em *Água de barreira*. Para Djamila,

As mulheres negras são ultrassexualizadas⁵ desde o período colonial. No imaginário coletivo brasileiro, propaga-se a imagem de que são “lascivas”, “fáceis” e “naturalmente sensuais”. Essa ideia serve, inclusive, para justificar abusos: mulheres negras são as maiores vítimas de violência sexual no país (RIBEIRO, 2019, p. 83).

De fato, como já mencionado, o abuso sexual cometido pelos senhores do Engenho⁶ era algo extremamente corriqueiro na vida das mulheres negras em condição de escravidão, fato observado na *ficção* e na realidade. No romance, atrelado ao abuso constante, o aborto era o socorro, a salvação, da babel negra em *Água de barreira* (2018). Anolina, a protagonista do abuso sexual mencionado anteriormente, encontrava nos constantes processos abortivos a única forma de conviver com o que lhe sucedia diariamente. Inclusive, antes de ser submetida ao primeiro abuso, ela recebeu dicas de mulheres negras mais velhas, que também serviram como *brinquedo sexual* da casa-grande. Mas, apesar dos cuidados anticonceptivos, Anolina fica grávida aos 21 anos. Por ser constantemente abusada e por se relacionar sexualmente com um negro chamado Alexandre, a paternidade da criança nunca foi esclarecida. Para ela, *ter* um filho com o homem que lhe abusava violentamente e a mantinha em

⁵ Essa ultrassexualização da mulher negra, discutida pela filósofa, comparece em obras de diversos períodos da literatura brasileira, escritas por homens, como, a título de exemplificação, podemos citar personagens como a Rita Baiana, de *O Cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, e a Gabriela, de Gabriela, Cravo e Canela (1958), de Jorge Amado.

⁶ Um ponto de extrema importância, e que deve ser ressaltado, é o fato de que não eram apenas os senhores de Engenho que cometiam abusos sexuais. Na narrativa, as mulheres negras tinham o masculino no geral, sem distinção de raça.

condição de escravidão era um pensamento inaceitável e torturante. Dasdô, uma anciã negra, que compreende o sofrimento da jovem, faz uma declaração fortíssima: “se acabô esse trelelê. Qualqué dos dois num vai dá o peito, num vai cuidá nem se sacrificá. Quem vai fazê isso a vida toda é ela. A fia é dela. Foi diferente com arguém aqui? _ e fez-se o silêncio” (CRUZ, 2018, p. 104).

“EM SALVADOR, DESDE SEMPRE A RUA ERA NEGRA”: A LUTA PELA SOBREVIVÊNCIA E REPRESENTAÇÕES DO FEMINISMO

Martha, a segunda mulher a compor essa babel negra, é filha única de Anolina. Diferente da mãe, a vivência de Martha se concretiza na pós-escravatura. Contudo, os desafios se intensificam nessa etapa da vida delas. É evidente que ser livre e ter isso assegurado por lei era algo sem igual para quem viveu parte da vida em condição de escravidão. Mas, como todos bem sabem e os documentos oficiais comprovam, as ações governamentais não facilitaram a vida dos negros libertos. No romance, a autora representou bem a realidade das pessoas alforriadas após Lei Áurea, por meio do contraste entre mãe e filha (Anolina e Martha):

Anolina e Martha eram personagens que gravitavam naquele planeta feito de solo preto de massapê, açúcar, cana, fumo, engenhos, religião, lutas e ressentimentos antigos. Uma mistura bem separada, se é que isso é possível. Viviam na tensa linha que deixava de um lado o universo de quem manda, e de outro o de quem era mandado. Tudo tinha sido muito claro até pouco tempo atrás, mas não naquele momento em que os negros estavam livres e ninguém sabia quem era quem. Estavam vivendo tempos duros. Quem depois de liberto queria ir para a lida da cana, aquele inferno na Terra? Mas, ao mesmo tempo, era preciso sobreviver, e isso era coisa para conquistar um dia de cada vez (CRUZ, 2018, p. 110).

Como é possível observar no excerto, o arco narrativo de Martha – de Anolina também – representa um novo desafio para as mulheres negras: a sobrevivência. Por servir na cozinha da casa-grande desde a infância, Anolina, depois de liberta, garante a sobrevivência das duas vendendo doces na rua, lavando e passando... Para ela, qualquer trabalho contava, visto que Martha engravida aos 13 anos de um jovem negro chamado Adônís. Assim

como Firmino, Adônis é um personagem que renderia discussões instigantes. Para Adônis, a luta contra os brancos deveria se dar nas letras, na política. Tanto que ele chega a ser alfabetizado e integra um grupo de intelectuais que lutam contra a escravidão e contra a desigualdade social. Em sua juventude, Adônis realmente acreditava que as coisas iriam mudar para os negros. No entanto, ao vivenciar a brutalidade do assassinato de sua sogra – causado por um conflito entre senhores de Engenho contra uma comunidade de negros libertos –, Adônis constata que a escravidão estava/está longe de acabar. Assim, ele escolhe passar o resto de seus dias cuidando de sua pequena plantação e vivendo despercebidamente.

Já para Martha, a vingança é o sentimento motivador. Após o assassinato de sua mãe, a jovem leva um choque de realidade. Assim como Adônis, Martha percebe que o caminho das letras é a melhor – única – forma de um negro obter triunfo em uma sociedade hegemonicamente branca e estruturalmente racista. Contudo, o raciocínio dela vai mais além. Martha quer educação para as suas duas filhas: Damiana e Dodó. Além disso, em seu mais íntimo, ela almeja que suas filhas sejam melhores que as brancas, que as subjuguem pelo menos de alguma forma. Com isso, ela logo percebe que, para a realização de sua ambição, ela precisa de dinheiro. Afinal de contas, o capitalismo sempre é o responsável por dar as cartas.

Mesmo após a abolição, a família de Martha continuava *trabalhando* para a família de Emília Carlota e Francisco – abusador de Anolina. A ligação entre essas duas famílias é algo que vem desde antes do nascimento de Martha. Por volta de 1870, Anolina fora escolhida para ser a ama dos filhos do casal. Essa escolha, para sua futura geração, terá um peso doloroso. Alguns anos antes de morrer, Anolina era funcionária na casa de Francisco e sua esposa. Em razão disso, Martha e Maricota – a filha mais velha do casal – mantinham uma desigual relação de amizade. Martha se casou com Adônis com 13 anos e o casal tivera duas filhas, as já mencionadas Damiana e Dodó. Contudo, os dois sempre tiveram atritos políticos e econômicos. Adônis queria paz e sustento; Martha queria mais. Por isso, logo o casal se separa e Martha passa a morar com as duas filhas em Salvador, na mesma cidade em que reside sua *amiga* Maricota. Martha trabalhava incansavelmente todos os dias. Em sua casa, tudo o que podia era

economizado. Em comparação com outras famílias negras do período, a vida de Martha e de suas filhas era razoavelmente *boa*. Todavia, a educação era para poucos – os brancos. Martha sempre “tentava encontrar uma forma de ir além, de dar mais instrução e aumentar suas chances naquele mundo em que estavam, em tanta desvantagem. Não queria que tivessem de enfrentar o que ela enfrentava nas ruas” (CRUZ, 2018, p. 185).

Em sua infância e juventude, Maricota era uma jovem *rebelde* e solitária, ela não se confirmava com o fato de ter uma vida tão vazia e cheia de privações. Em razão disso, fora mandada para um convento pelo pai. Quando termina seus estudos, ela volta melancólica e deprimida e, para tristeza de seus progenitores, sem a menor vontade de se casar. Para a época, o fato de ter se casado em uma idade mais velha era motivo de chacota. Mas, para a família dela, Maricota era uma vergonha e uma desonra por outro motivo. Quando finalmente fica noiva de um advogado, Maricota passa a morar com ele e os dois têm relações sexuais que resultam em uma gravidez. Nesse ponto, as duas famílias – a de Anolina/Martha e Francisco/Maricota – se entrelaçam novamente em uma relação desumana e escrava.

A resolução de Martha para a questão da educação das filhas é pedir/exigir ajuda de Iaiá Bandeira, esposa de Francisco. É assim que Damiana consegue uma vaga no Colégio Nossa Senhora da Salette, mas, em troca, Dodó teria que ser entregue como *ajudante* à família de Francisco (logo mais, à casa de Maricota e sua família). Para muitos, a escolha de Martha, em propiciar estudo a uma filha em detrimento da vida sacrificada da outra, pode ser considerada condenável. Mas, quando temos em mente que “sobre a mulher negra incide a opressão de classe, de gênero e de raça” (RIBEIRO, 2019, p. 22), percebemos que, de certa forma, ela obteve uma *vitória*, mesmo que o preço pago tenha sido alto. Assim, enquanto Dodó seguia trabalhando e Damiana estudando, Martha trabalhava incansavelmente. Mesmo sabendo que em vida ela não veria o resultado de tanto trabalho e de tanta luta, ela sentia que seus netos e bisnetos iriam ter uma vida melhor que a dela e a de suas filhas.

Observando de forma superficial, as jornadas de Anolina e Martha poderiam ser caracterizadas como comuns, afinal de contas, as duas passaram a vida toda trabalhando e depois morreram. Contudo, quando se

tem em mente os detalhes dessas jornadas, fica bastante evidente como elas já incorporavam algumas das ideologias que o movimento feminista começava a esboçar. Para entendermos com afinco como o feminismo se materializou nas vivências de Anolina e Martha, precisamos levar em consideração as singularidades do feminismo negro. A ativista e professora estadunidense bell hooks⁷ (2019), pesquisadora engajada no feminismo negro, afirma que o feminismo é uma ideologia que constantemente está se reinventado, percebendo suas falhas e desfalques.

Historicamente, um dos pontos mais falhos do feminismo foi a segregação racial do movimento, uma vez que, na cultura estadunidense, o feminismo era exclusivo às mulheres brancas heterossexuais elitizadas. Para elas, o movimento era o espaço que tinham para problematizar suas vidas entediadas e vazias de donas de casa. Com isso, apenas a opressão de gênero era discutida e, conseqüentemente, as demandas da mulher negra não tinham espaço, visto que para elas não contava apenas a questão do gênero. Com efeito, bell hooks expressa pontualmente essa disparidade em seu livro *Teoria feminista: da margem ao centro* (2019). Para ela, as feministas “que gozam de uma situação privilegiada têm se mostrado incapazes de falar para, com e por outros grupos de mulheres, ou porque não compreendem plenamente as inter-relações entre sexo, raça e opressão de classe ou porque se recusam a levar a sério tais inter-relações” (HOOKS, 2019, p. 45).

Apesar de ser um estudo do final do século XX, as argumentações e reflexões de bell hooks se encaixam perfeitamente bem no que era vivenciado em *Água de barrela* por Anolina e Martha. Para elas – mais tarde para Damiana também – o gênero e suas regras era algo irrelevante, pois

⁷ Optamos pela grafia em letras minúsculas por ser essa a forma como a autora Gloria Jean Watkins grafa esse pseudônimo inspirado no nome da avó materna, com o objetivo destacar o conteúdo da sua escrita e não sua pessoa. O seu livro *Teoria feminista: da margem ao centro*, citado pela edição brasileira de 2019, foi publicado originalmente em 1984, no início da terceira onda feminista, e traz fortes críticas ao feminismo americano branco, liderado por escritoras como Betty Friedan. A crítica a essa autora deve-se pela perspectiva unidimensional em relação ao movimento, ao privilegiar as pautas da mulher branca, heterossexual e de classe média, em sua emblemática obra *A mística feminina*, de 1963.

elas precisavam sobreviver e, ao contrário das mulheres brancas e burguesas, não contavam com a presença de um homem no papel de provedor. Inclusive, a figura masculina se mostrou um problema na vida de maioria das mulheres do romance e quem explica o porquê disso é novamente bell hooks: “homens negros podem ser vitimados pelo racismo, mas o sexismo os autoriza a agir como exploradores e opressores de mulheres” (HOOKS, 2019, p. 45). Assim, Anolina e Martha obtiveram sua emancipação devido à ausência da figura masculina em suas vidas. Além disso, ambas eram as provedoras e as autoridades de suas famílias. Elas tomavam as decisões e administravam as economias, sem nem ao menos ouvir falar na palavra *feminismo*. Dessa forma, nas vivências de Anolina e de Martha, é possível observar uma representação da asserção de bell hooks: “a mulher negra, para a qual não existe qualquer “outro” institucionalizado como objeto de exploração, discriminação e opressão, constrói uma experiência vivida que desafia diretamente a estrutura social vigente e sua ideologia sexista, racista e classista” (2019, p. 46). Mais adiante, com Damiana e suas filhas, um novo embate entre feminismo e sobrevivência poderá ser observado.

XANGÔ CHEGOU: O TRIUNFO MARCADO POR ABNEGAÇÕES

Em vários momentos significativos da narrativa do romance *Água de barreira* (2018), o orixá da justiça – Xangô – é mencionado. A primeira menção se dá com a chegada de Akin/Firmino no Brasil, depois de passar pelo tormento do navio negreiro e pressentir todo o sofrimento que estava por vir. A passagem é significativa e se exprime da seguinte forma: “quando pisou na areia da praia, Firmino sentiu uma energia forte. Agarrou-se com o fio de contas, fechou os olhos e falou em voz muito baixa: “_Xangô é rei, está pisando aqui comigo e cedo ou tarde a justiça se fará” (CRUZ, 2018, p. 29). Em 1959, ao final da narrativa, Xangô é novamente mencionado por Eloá, um dos netos de Damiana, em um momento de júbilo e, talvez, reparação. Contudo, para que Eloá obtivesse *sua* vitória, muita luta precisou ser travada e muitos sacrifícios foram feitos por Damiana, incluindo a vida trágica de Dodó.

Como mencionado anteriormente, a vaga de Damiana no Colégio Nossa Senhora da Salette, em Salvador, fora conseguida às custas de Martha permitir que Dodó trabalhasse para seus antigos donos. Enclausurada na casa de Maricota, Dodó começa a trabalhar com 13 anos de idade, de madrugada à noite, sem descanso e sem salário. Para ela, a liberdade só se concretiza na fatídica morte, como é possível evidenciar no seguinte excerto: “Tiveram que visitá-la no hospital. Um tumor – segundo o médico, muito agravado pelo descuido com a saúde e o esforço excessivo. Dodó faleceu pelos mesmos motivos de muitos antes dela. A *causa mortis* não escrita de Maria da Glória foi trabalho forçado” (CRUZ, 2018, p. 294).

Na obra *Vários escritos* (2011), o crítico literário Antonio Candido, ao refletir sobre o direito à literatura, afirma que “talvez não haja equilíbrio social sem a literatura” e que a literatura “confirma o homem na sua humanidade” (CANDIDO, 2011, p. 177). Quando temos como objeto de estudo uma produção negro-brasileira, cuja temática é oriunda das vivências de negros e negras, evidenciam-se as asseverações do crítico. Nesse sentido, Eliana Alves Cruz, ao compor a história de Dodó não a representou como uma personagem tipo. A autora humanizou Dodó. Por meio dessa personagem condenada a uma vida de submissão e exploração, ela clamou atenção para as inúmeras mulheres negras que trabalham em condições que beiram a escravidão, como é o caso de Madalena Gordiano⁸, uma mulher negra que *trabalhou* por mais de quatro décadas, sem remuneração e férias. A defesa de seus patrões foi a típica afirmação que perpassa séculos: ela era quase da família! Do mesmo modo, em *Água de barrela* (2018), em uma das tentativas de resgate de Dodó, Maricota afirma: “eu não sei fazer o que Dodó faz. Ela é muito bem tratada aqui. Não, ela não vai embora! Nós não a tratamos bem?” (CRUZ, 2018, p. 161).

De certa forma, a história de cada uma das mulheres mencionadas poderia ser identificada fora da ficção. Mas, desde o princípio, Dodó foi quem mais causou impacto por dois motivos: i) o caso de Madalena

⁸ As informações sobre o crime podem ser acessadas no site do jornal *El País*. <<https://brasil.elpais.com/internacional/2021-01-14/madalena-escrava-desde-os-oito-anos-expoe-caso-extremo-de-racismo-no-brasil-do-seculo-xxi.html>>.

Gordiano; ii) a seguinte afirmação de Djamila Ribeiro sobre o racismo estrutural brasileiro:

O primeiro ponto a entender é que falar sobre racismo no Brasil é, sobretudo, fazer um debate estrutural. É fundamental trazer a perspectiva histórica e começar pela relação entre escravidão e racismo, mapeando suas consequências. Deve-se pensar como esse sistema vem beneficiando economicamente por toda a história a população branca, ao passo que a negra, tratada como mercadoria, não teve acesso a direitos básicos e à distribuição de riquezas (RIBEIRO, 2019, p. 09).

Para nós, além da perspectiva histórica, o debate sobre racismo deve partir da perspectiva literária. Devido a já mencionada importância dos Estudos Culturais e do movimento negro, muitos autores e autoras puderam compartilhar suas vivências e sua arte, como são os casos de Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo. Ambas mulheres negras que viram na literatura a sua possibilidade de humanização e seu local de fala perante uma sociedade que se diz antirracista, mas ao mesmo tempo continua operando escandalosamente contra os herdeiros da diáspora africana. Em *Água de barrela*, Eliana Alves Cruz optou por narrar vivências humanizadas e não apenas histórias. Ao problematizar a questão *trabalhista* de Dodó, ela direcionou o foco para as Dodós/Madalenas da não ficção. Poderíamos mencionar vários excertos comprobatórios proferidos pelas próprias mulheres do romance sobre a vida de Dodó. Contudo, para nós, um dos momentos mais fortes da narrativa e que corrobora com nossas argumentações, é o momento de despedida entre Dodó e seu pai Adônis. A autora, no pequeno diálogo, ilustrou perfeitamente como funciona a estruturalidade do racismo, quando Adônis diz: “Filha, tá vendo aquele passarinho ali? Não está doente, está cantando, tem alimento, tem proteção... Ele acha que está bem, mas se um dia ele experimentar outra vida, pode ser que realmente pense que estava bem ou talvez perceba que era muito infeliz e nem sabia” (CRUZ, 2018, p. 245).

O único ponto *positivo* na jornada de Dodó foi o fato de que seu sacrifício propiciou que Damiana concluísse seus estudos e isso representou uma nova possibilidade para essa família. Ainda assim, é importante ressaltar que mesmo com Martha pagando tudo o que era exigido pela

escola e, mesmo com a abolição da escravatura, Damiana passou vários anos limpando sua escola e servindo às colegas brancas. Obviamente isso causou um desfalque grandíssimo em sua formação, mas ela persistiu. Damiana estudou muito, mas o Brasil não estava disposto a ver uma mulher negra trabalhando com os brancos. Em razão disso, mesmo alfabetizada, Damiana trabalhava lavando e passando as roupas de amigas de Maricota. Mesmo grávida de sua primeira filha – Celina – ela continuava trabalhando ininterruptamente, visto que a necessidade de sobrevivência se impunha e ela não podia contar com a ajuda de seu marido, um homem desonesto, alcoólatra e infiel, o que evidencia a tripla opressão imposta à personagem, oriunda de critérios de raça, classe e gênero:

Com o nascimento de Celina, alguma coisa parece ter se apoderado de Damiana, pois sua capacidade e disposição para o trabalho triplicou. Um sentido de sobrevivência e uma força que nem ela sabia que possuía. Talvez um sexto sentido lhe dissesse que nunca, jamais, em tempo algum, deveria depender dos homens. Sua bisavó, sua avó e sua mãe não dependeram. Não seria ela a primeira (CRUZ, 2018, p. 216).

Olhando por um viés feminista, a declaração de Damiana é extraordinária. Afinal de contas, durante séculos, muitas mulheres lutaram pela emancipação. Não obstante, quando constatamos que a *emancipação* de Damiana foi movida não pelo desejo de ser livre, mas pela necessidade de sobreviver, novamente podemos observar que os embates das mulheres negras iam muito além das questões de gênero. Refletir sobre isso e constatar que, mesmo oprimida pela desigualdade de gênero, a mulher branca detinha/detém uma posição privilegiada perante a mulher negra é extremamente relevante. A ideologia feminista, por sempre reinventar-se, proporciona (mesmo que por meio de muitas lutas e reivindicações internas) o repensar no *outro*. Somente com a recente constatação de que a mulher negra é um sujeito e com a formulação de um feminismo descolonial, o *outro* foi expandido e ele está materializando sua vivência na filosofia, nas artes e na literatura.

Ainda pensando na questão do feminismo em *Água de barreira* (2018), constata-se que a autora proporciona acontecimentos provocativos que nos fazem refletir sobre a sobrevivência da mulher negra e o feminismo

da mulher branca. Por volta da década de 1920-1930, com a narrativa da obra mais avançada, uma personagem é introduzida: a jovem feminista Lili, rica e branca. Para seus familiares, Lili é uma aberração, uma mulher que precisa ser endireitada por um homem. Contudo, Lili almeja que as mulheres sejam livres, que tenham direito ao voto e que tenham participação nas decisões políticas e econômicas do país. Temos o conhecimento dessa personagem pelo fato de ela fazer parte do rol de clientes de Damiana e porque as duas conversam bastante ao longo da narrativa. Mas, apesar de considerar estimulante o raciocínio de Lili, Damiana precisava sobreviver, como é possível evidenciar na primeira provocação lançada na narrativa: “no outro lado da cidade, Damiana vivia a prática das teorias da jovem Lili. Ali não havia tempo para tanta conversa e convencimento. Era preciso sobreviver” (CRUZ, 2018, p. 234). Nesse sentido, a narrativa evidencia que enquanto as feministas brancas lutavam pelo direito à profissão, ao sufrágio e ao trabalho fora dos limites do lar, para as mulheres negras não havia escolha, pois o trabalho era uma imposição na luta diária pela sobrevivência familiar.

Além de Celina, Damiana teve mais uma filha, uma criança esquizofrênica chamada Nunu. Antes, apenas com Celina, a vida de Damiana já era difícil. Mas, com a singularidade de Nunu e a precariedade do setor médico brasileiro para com doentes mentais, a vida dessa mulher foi extremamente difícil e marcada por abnegações e muita resistência. Na década de 1930, o Brasil passava por uma série de acontecimentos que afetavam o setor econômico. Em decorrência disso, a crise financeira obrigou Damiana a trabalhar mais. Em uma de suas entregas na casa de Lili, na época da Constituição de 1934, que traz a conquista do voto feminino, Damiana escuta a seguinte fala: “Agora vamos poder participar da vida do país, Damiana! Podemos seguir agora destemidas para o futuro! Sabe o que isso significa?” (CRUZ, 2018, p. 267). A esse entusiasmo de moça branca e rica, apenas em pensamento, Damiana reflete:

De tanto ouvir as “aulas” de Lili, ela até fazia ideia, mas não sentia que isso fosse lhe alterar o destino em nada imediatamente e, na verdade, achava que já participava demais da vida da nação, pois ao contrário da prestativa, moderna e inteligente senhorinha Amélia Tosta, arregaçava as mangas e

trabalhava duro desde pequena. Destemidas ela achava que eram todas as mulheres de sua família, com voto ou sem voto (CRUZ, 2018, p. 267-268).

E de fato, fora apenas com as economias e como trabalho de Anolina, Martha e Damiana que seus netos e bisnetos puderam triunfar. E, assim como já previa Adônis, o triunfo nessa guerra seria apenas pelas letras, pela educação. Damiana e Celina trabalhavam ao ponto da exaustão e o único pensamento que motivava ambas era que sua nova geração – Eloá, Einar, Edmar e Elmar – tivessem uma vida melhor do que a de seus antepassados. O percurso para o acesso à educação é lento e árduo, mas todos os netos de Damiana obtêm diploma de curso superior. É por isso, após receber sua aprovação na Faculdade Nacional de Direito, Eloá e sua avó saem para visitar os conhecidos e, nesse processo, acabam indo parar na casa de Maricota. Esse seria um dos últimos contatos entre as duas famílias e ele se deu no enfrentamento entre iguais. Eloá fez o que Martha sempre sonhou, ele triunfou: “_Xangô é rei. Está pisando aqui comigo, e cedo ou tarde a justiça se fará” (CRUZ, 2018, p. 301).

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar uma obra como o romance *Água de barreira* (2018) se mostrou um processo difícil e marcado por escolhas. Nessa obra, somos apresentadas a uma imensidão de informações sobre a vivência dos negros e negras durante e após a escravidão. E, nesse sentido, surgiu o alerta do quanto desconhecíamos nossas origens ancestrais. É sempre preciso ter cautela na hora de embarcar na história, visto que a história é uma construção humana e sempre é contada pelo lado vencedor. A literatura, por também ser “um fazer humano” (CUTI, 2010, p. 13), nos permite embarcar no outro lado, no lado de quem perdeu, de quem foi subjugado. A literatura, principalmente a literatura negro-brasileira, por nos apresentar vozes subalternas, nos mostra o perigo de se crer em uma história única.

Além disso, o romance de Eliana Alves Cruz, baseado na sua saga familiar e na busca por resgatar a ancestralidade africana, causa provocações e impõe reflexões sobre o movimento feminista, sua hegemonia branca e as demandas das intelectuais negras, que reivindicam um feminismo

interseccional e decolonial, no qual critérios de gênero, raça, classe sejam considerados. Para nós, pesquisadoras da área, ter o poder e a liberdade de questionar a própria ideologia é um sinal de que o movimento feminista está no caminho certo; de que estamos reconhecendo cada vez mais o racismo estrutural que nos rodeia e, em certa medida, nos constitui. Questionar o passado segregador do movimento feminista, mesmo que seja pelo âmbito da ficção, é uma prática que precisa cada vez mais ser adotada. Xangô chegou e a história única não basta mais.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011, pp. 171-194.
- CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- CRUZ, Eliana Alves. *Água de barrela*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.
- HOOKS, Bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- WILLIAMS, R. *Culture and society 1780-1950*. Londres: Cahtoo and Windus, 1958.

DE BITITA À CAROLINA MARIA DE JESUS: UMA BIOGRAFIA, POR TOM FARIAS

Sandro Adriano da Silva

Pedro Henrique Braz

INTRODUÇÃO

Biografia e dignidade de uma vida

O que torna uma vida necessária e digna de ser narrada? Considerando-se o nome Carolina Maria de Jesus, o peso histórico e o valor simbólico que emanam de seu nome, qualquer resposta poderia ser redundante, se ainda não prevalecessem sobre ele o silêncio obtuso da crítica literária, o apagamento do cânone, a marginalização do mercado editorial, e, pensando mais propriamente pelo ângulo desse sujeito-mulher na face de uma escritora negra, pobre e semianalfabeta, que se posiciona, independente, como escritora de e na sua trajetória de vida. Essa matéria humana é objetivada artisticamente, assume um “valor biográfico” que incide também sobre o sujeito que realiza a biografia. Para Bakhtin (2003), o valor biográfico “pode organizar não só a narração sobre a vida do outro, mas também o vivenciamento da própria vida e a narração sobre a minha vida, pode ser forma de conscientização, visão e enunciação da minha própria vida” (p. 139). Nesse sentido, é incontornável considerar a autoria da biografia, posto que

o autor de biografia é aquele outro possível, pelo qual somos mais facilmente possuídos na vida, que está conosco quando nos olhamos no espelho, [...] que se infiltrou na nossa consciência e frequentemente dirige nossos atos, apreciações e visão de nós mesmos ao lado do nosso eu-para-si; é o outro na consciência, com quem a vida exterior pode ser suficientemente móvel (a tensa vida interior sob possessão pelo outro é evidentemente impossível; aqui começa o conflito e a luta contra ele pela libertação do meu eu-para-mim em toda a sua pureza – o auto-informe-confissão) (BAKHTIN, 2003, p. 140).

Tom Farias¹, pseudônimo de Uélinton Farias Alves, escritor negro, jornalista, figura-se esse “outro possível” de Carolina Maria de Jesus, resgatando do sujeito de sua pesquisa uma “memória estetizada” (BAKHTIN, 2003, p. 140), “assimilada, construída e organizada no plano da possível consciência alheia dessa vida, é percebida e construída como uma possível narração que sobre ela o outro faz para os outros (os descendentes)” (BAKHTIN, 2003, p. 141). O “outro” biografado não se constitui, afirma o crítico russo, uma invenção, mas “uma força axiológica” (BAKHTIN, 2003, p. 141), com a qual o autor da biografia pode facilmente trocar experiências de posição social, histórica, literária e memorial. E a memória, no âmbito da biografia, apresenta-se sob duas dimensões: “qualquer memória do passado é um pouco estetizada. A memória do passado é sempre moral”. (BAKHTIN, 2003, p. 141). Considerando o lugar

¹ Tom Farias nasceu no Rio de Janeiro em 1960. É jornalista, professor, crítico literário, mas, sobretudo, pesquisador empenhado no resgate de figuras de grande relevo para a história, a cultura e a literatura afro-brasileiras, a exemplo das biografias fundamentais sobre José do Patrocínio, Cruz e Sousa e Carolina Maria de Jesus. Na imprensa, possui todo um percurso como crítico iniciado na década de 1990, em jornais e revistas de grande circulação no país, sendo presença frequente nos espaços destinados ao ensaio e ao debate. Tom Farias estreia como ficcionista em 2001, com o romance *Os crimes do rio vermelho*. Como crítico e estudioso do poeta catarinense, publicou até o momento: *Reencontro com Cruz e Sousa*, ganhador do Prêmio Sílvio Romero de crítica e história literária da Academia Brasileira de Letras em 1991; *Poemas de inéditos de Cruz e Sousa*, em 1996; *Cruz e Sousa, Dante negro do Brasil*, finalista do *Prêmio Jabuti* de 2009; e, ainda, *Últimos inéditos – prosa e poesia*, de 2013. Tom Farias atuou como consultor da produção do longa-metragem *Cruz e Sousa*, o poeta do desterro, de Sylvio Back. E recebeu a Medalha de Honra do Governo de Santa Catarina e da Câmara Catarinense do Livro por sua contribuição ao estudo do autor de *Evocações*. Ainda no campo da crítica e da pesquisa, é autor de *Oscar Rosas: Poesia /Conto/Crônica*, editado pela Academia Catarinense de Letras em 2008. Em 2009, traz a público o estudo biográfico *José do Patrocínio – a imorredoura cor do bronze*, também uma contribuição definitiva para a compreensão do papel histórico exercido pelo “Tigre da Abolição”, antes, durante e depois do processo de extinção formal da escravatura no Brasil. Tudo isto ao lado de uma verdadeira imersão na vida deste militante, tribuno, jornalista, romancista e político. “Filho de uma escrava adolescente com um padre que nunca o reconheceu”, José do Patrocínio foi também empresário, dono de jornal, e “introdutor no país do automóvel e do sonho de voar”, declara o biógrafo. Publicou ainda o ensaio *Escritos negros: crítica e jornalismo literário* (2020) e o romance *A bolha* (2020). (Texto informado pelo portal literafro - O portal da literatura Afro-Brasileira. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/ensaistas/1293-tom-farias>>. Acesso em 21 fev. 2021.

de fala assumido por um biógrafo negro, é rentável ler a biografia de Carolina como um libelo contra as injunções excludentes, no interior da qual, “eu, narrador dessa vida, como que me identifico com as personagens dessa vida. [...] onde sou solidário com eles” (BAKHTIN, 2003, p. 141). Carolina e Tom formam, assim, uma “unidade biográfica axiológica”, o que nos termos do teórico da literatura significa dizer que ambos constituem um valor de identificação entre biógrafo e biografada, sedimentados, em grande medida, nas condições históricas e na sedimentação dos valores que reivindicam um espaço para a memória social, especialmente para o que Leroi-Gourhan (apud Le Goff) designou de “memória étnica [...] que assegura a reprodução dos comportamentos nas sociedades humanas (2003, p. 421-422).

De um ponto de vista da teoria como gênero literário e considerando a metodologia de que se vale Tom, *Carolina, uma biografia* constitui-se uma *biografia processual*, nela “o biógrafo deixa transparecer seu trabalho investigativo, as dificuldades de pesquisa, as disputas de memória” (AVARO; MUSITANO; PODLUBNE, 2018, p. 10). Diferentemente da biografia canônica, que em tese valoriza uma narrativa neutra, isenta de lacunas, a biografia como processo procura indicar os desafios, limites, conjecturas enfrentadas pelo autor, bem com as versões contraditórias da personagem biografada, evitando um desenho hagiográfico do biografado. No limite, Tom opta por essa perspectiva, pois, para ele, as narrativas mais profundas seriam aquelas que possibilitam um estreitamento nos laços entre um leitor, o biógrafo e o biografado; o biografado e sua obra.

Carolina: uma biografia (2018), tomada como uma biografia processual, denota a entrega por parte do escritor, jornalista, dramaturgo, crítico literário e roteirista Tom Farias, à pesquisa da história de vida da escritora Carolina Maria de Jesus, um nome silenciado e escamoteado da historiografia literária brasileira. Embora o sucesso da escritora na década de 1960 com a projeção de seu livro de estreia, *Quarto de despejo: diário de*

*uma favelada*², ainda, pouco se tem conhecimento e reconhecimento de suas outras produções, assim como da sua trajetória de vida, em decorrência do ostracismo que a seguiu, efetuado, em grande medida, por todos os elementos do “campo literário”, na perspectiva de Bourdieu (1996).³A biografia produzida por Tom é uma reação a essa problemática, pois constitui uma narrativa pormenorizada que percorre os meandros da vida de Carolina e que, em grande medida, expõem como a vulnerabilidade social, as questões étnicas e sua condição de gênero matizam sua obra e seu apagamento.

Em entrevista ao portal de notícias *GI*, questionado sobre a novidade do conteúdo da biografia de Carolina, Tom Farias pontuou que

o livro faz uma investigação sobre a vida e a obra de Carolina desde o seu nascimento até sua morte, em 1977. Resolvemos abordar as suas mais remotas origens, em Sacramento, sua cidade natal, em Minas Gerais, suas raízes escravizadas, a história do avô, conhecido pelo codinome “O Sócrates Africano”, e a sua trajetória de vida, o sofrimento de sua família, a escolarização, sua prisão, quando foi acusada de ler um livro de feitiçaria etc. (FARIAS, 2018, n.p).

Para tanto, Tom Farias estrutura a biografia em três capítulos e uma seção que se poderia denominar de anexo fotobiográfico que, considerados em sua linearidade, compreendem: a infância e juventude da escritora, quando apresenta Bitita, apelido de infância, “uma negrinha de olhos vivos, testa ampla e lisa, boca bem proeminente, maçãs do rosto acentuadas,

² A obra representou um sucesso editorial em 1960, tendo sido comercializados mais de 10 mil exemplares apenas na primeira semana de lançamento e esgotada rapidamente a primeira edição, além de projetar-se no exterior em função das várias traduções que recebeu.

³ O conceito de campo literário em Bourdieu (1996) refere-se a um espaço formado por escritores que exercem relações entre si e com o campo de poder, legitimação e valor de obras cujas potencialidades estéticas e dimensão histórica garantam sua permanência no tempo. O caráter ideológico e marcadamente excludente do campo projeta-se também sobre as condições objetivas de escritores em vulnerabilidade econômica, mormente, os escritores e escritoras negras, aliados historicamente dos espaços institucionais de legitimação, como a academia, a crítica, o cânone, o mercado editorial, entre outros. Todo esse campo, propõe Bourdieu (1996), configura o espaço social de produção, distribuição e recepção da literatura, incluindo aí todas as instituições encarregadas da dinâmica desses processos e sua legitimação.

apesar de muito magra, e pernas finas e compridas, tinha a voz enjoativa, estridente para sua idade” (FARIAS, 2018, p. 16), nascida a 18 de agosto de 1914, no pequeno município de Sacramento; a adoecida escritora “favelada”, como Carolina foi chamada na imprensa em virtude de ter morado na antiga favela do Canindé; e, por fim, após o curto período de notoriedade nacional, morre em seu sítio localizado em Parelheiros, São Paulo. Com essa organização, o autor discorre sobre vários momentos da vida de Carolina, do nascimento, “Nasce Bitita” (FARIAS, 2018, p. 11), ao “triste epílogo, a morte” (FARIAS, 2018, p. 337).

Quanto à *Primeira parte* passa em revista aspectos históricos e sociais de Sacramento, interior de Minas Gerais, sobretudo as condições insalubres e a pobreza dos negros recém-alforriados, dentre os quais estavam os ascendentes de Carolina, família bastante numerosa, a tal ponto de poder ser denominada “Quilombo do Patrimônio” (FARIAS, 2019, p. 23). Alguns aspectos importantes dessa época reverberarão na obra *Diário de Bitita* (1982), sobretudo a infância e juventude de dificuldades e desafios que Carolina passou ao lado de Cota (sua mãe) e família. Os sonhos, as curiosidades e as vontades de Bitita entrecruzam-se com a pobreza, a fome, a violência e o preconceito, em episódios de rápidas conquistas, como no capítulo “A aluna Carolina” (FARIAS, 2018, p. 43), que discorre sobre seus dois anos de estudos, e outros que relatam a angústia, como no capítulo “A prisão” (FARIAS, 2018, p. 43), momento em que Carolina e Cota são incriminadas e presas injustamente.

Tanto *Diário de Bitita* quanto a narrativa biografada de Tom contextualizam as relações sociais interioranas brasileiras daquele período, em que a abolição da escravatura no Brasil havia ocorrido a menos de um século. Segundo Tom,

a infância de Carolina foi muito parecida a de toda criança negra e pobre do pós-Abolição [...] Carolina detalha essa fase de sua vida, as agruras de sua infância e o quanto tudo isso marcou a sua personalidade, dando-lhe real consciência da sua posição de mulher e negra, em função do grande preconceito racial e social que sofreu ao longo da vida (FARIAS, 2018, n.p).

Desse modo, as marcas do longo sistema escravocrata evidenciaram-se na memória dos negros brasileiros, exposta pelas vivências de Carolina e

família, da infância à vida adulta, momentos que são narrados em seus diários. Dessa forma, o autor, enredado à história de Bitita, não somente apresenta os fatos registrados pela escritora sobre a sua infância e juventude, como os discute contextual e emocionalmente, tecendo comentários e juízos de valor à narrativa. As viagens do biógrafo à procura de informações e registros a respeito de Carolina e da sua família em Sacramento, resultam em capítulos completos justamente por haver uma sondagem de suas origens, embora com todas as dificuldades e desafios que o trabalho biográfico demanda. Em entrevista à revista *Dumela* acerca da obra, Tom Farias revela que

um trabalho como esse demanda um investimento muito alto – em função de viagens, reprodução de documentos, idas diárias a arquivos, compras de livros, despesas com hotel, transportes e alimentação etc. No rastro da história de Carolina, fui duas vezes a Sacramento, sua cidade natal, duas em Belo Horizonte, umas 20 vezes a São Paulo. Tirando o noves-fora, você passa a maior parte do tempo cuidando de reconstituir a uma história, encontrar o fio da meada, desenhar o enredo de uma vida e colocá-la no papel. Ao cabo de quase um ano trabalhando diuturnamente, você tem um material para dá início ao processo de escrita. Este é outro passo muito delicado, pois é a hora de se encontrar o melhor caminho para narrar fatos que, no caso da escritora mineira, muitos jamais ouviram falar, e sejam relevantes do ponto de vista histórico e literário (FARIAS, 2020, n.p).

Na Segunda parte da biografia, Tom Farias desenvolve sobre o “fim dos laços maternos” (FARIAS, 2018, p. 101), que ante as intimidações e a pobreza que a família frequentemente se encontrava em Sacramento, Cota acreditava que a mudança seria a melhor alternativa para sua filha. Assim, nessa passagem da juventude à vida adulta, Tom discorre sobre a inquietudes de Carolina, que embora longamente adoecida, era insistente na esperança com a qual alimentava seus sonhos. Carolina tinha o propósito de conhecer os principais centros urbanos brasileiros, São Paulo e Rio de Janeiro. Pensava na mudança da qualidade de vida, na cura de sua doença nas pernas e de maior acesso a diferentes espaços, pelo processo de urbanização e suas consequências econômicas e sociais.

Carolina teve uma breve escolarização formal na infância, fato desenvolvido nos capítulos da primeira parte, e foi na leitura dos livros que

encontrava durante a coleta de papel que a escritora concluiu sua alfabetização e encontrou apoio e respostas aos seus questionamentos, apurando seu olhar sensível e crítico sobre a sua vida e a sociedade em geral. Tom Farias destaca que é “um caso raro de autodidatismo. [...] A sede de escrever, quase como uma doença, veio quando ela chegou em São Paulo, em janeiro de 1937” (FARIAS, 2018, n.p). Assim, seus trajetos entre Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro foram marcados pela experiência, os desejos e pela leitura literária, que constituíram suas *escrevivências*⁴.

À vista disso, Tom Farias narra sobre uma mulher persistente, que na literatura encontra seu refúgio, e sob ela constrói o seu grande sonho: ser poetisa. Na Segunda parte da biografia, o autor evidencia o fato de que Carolina esteve envolvida com a escrita antes mesmo de morar na extinta favela do Canindé. Ademais, expõe sobre os aproximados dois anos em que a escritora morou no Rio de Janeiro, seu período de “vida de doméstica” e “empregada de confiança” (FARIAS, 2018, p. 140-141).

Na persistência por ser ouvida e reconhecida, Carolina escreveu poemas e recorreu a rádios e revistas para divulgá-los. Obteve uma recepção considerável, pois alguns dos poemas foram publicados no jornal *Folha da manhã*, na década de 1940. Alguns deles foram significativamente reeditado sob o pseudônimo de “poetiza preta”. A publicação dos poemas da “poetiza preta”, assim como a admiração de alguns leitores, revelam certo interesse e reconhecimento da singularidade dos escritos de Carolina, poemas questionadores e críticos das causas sociais e étnico raciais, como no poema “Riso do poeta”:

Poeta, por que chora?
Que triste melancolia.

⁴ Conceição Evaristo consolida o conceito de *escrevivências* pela “constatação óbvia de que o texto, com o seu ponto de vista, não é fruto de uma geração espontânea. Ele tem uma autoria, um sujeito, homem ou mulher, que com uma “subjetividade” própria vai construindo a sua escrita, vai “inventando, criando” o ponto de vista do texto” (EVARISTO, 2009, p. 18). A conceituação de Conceição é pertinente para a compreensão dos processos de escrita da literatura negro-brasileira, dialogando com aspectos defendidos por Cuti (2010) e Duarte (2011). Carolina, nome primordial da literatura negro-brasileira de autoria feminina, traz, portanto, e marcadamente a *escrevivência* em seus escritos.

E que minh'alma a ignora
o esplendor cia alegria.
Este sorriso que em mim imana,
A minha própria alma engana (JESUS, 1996, p.105).

Dele, emerge um eu lírico de uma jovem negra cheia de “Borboletas na cabeça” (FARIAS, 2018, p. 135) e persistente com o sonho de ser uma celebrada poetisa. Todavia, isso não foi o bastante para que Carolina continuasse tendo oportunidades de desenvolver-se no meio literário ou jornalístico, frente aos preconceitos na época, vezes velados ou não, que marginalizavam corpos negros.

No mais, a Segunda parte da biografia apresenta todos os desafios, “dores e travessias” (FARIAS, 2018, p. 145) que precedem a mudança de Carolina para São Paulo e, por seguinte, a mudança para a favela do Canindé. Considerando que a imagem de Carolina Maria de Jesus foi construída e sustentada pela mídia a partir da obra *Quarto de despejo* e sua ambientação na extinta favela, os capítulos da Primeira e Segunda parte apresentam a constituição da escritora, desvendando a imaginação criadora e a consolidação de suas escrituradas em meio a uma realidade social que colocava – e ainda coloca – mulheres negras e homens negros em situação vulnerável como vítimas do desprezo pela discriminação e preconceito racial, afinal, a primeira metade do século XIX, no Brasil, foi atravessada duramente pelas estratégias de genocídio do negro brasileiro, como denunciou Abdias Nascimento, em 1978, e seguem denunciando outros estudos na contemporaneidade.

Portanto, com o capítulo “Afinal, moradora do Canindé” (FARIAS, 2018, p. 153), Tom Farias passa a narrar os processos de mudança, gestações e carências extremas que Carolina passou em São Paulo, enquanto moradora da favela. Embora todas as dificuldades do trabalho como catadora de materiais recicláveis e da criação de seus três filhos, Tom prossegue revelando a persistência da escritora que mantinha o seu projeto literário e continuava a procurar assistência em jornais e revistas. Dessa forma, os fatos que envolvem a elaboração do diário de Carolina, escritos que mais à frente, por intermédio do repórter Audálio Dantas, formalizariam a reconhecida obra *Quarto de Despejo*, são desenvolvidos por

Tom a partir de sua pesquisa bibliográfica e diálogos do biógrafo com Audálio e Vera, filha de Carolina. Além disso, a Segunda parte é constituída de um rico caderno de imagens raras desses períodos da vida da escritora.

Por fim, a Terceira e mais extensa parte da biografia desenvolve sobre a vida de Carolina após ser redescoberta, dessa vez, por Audálio Dantas, e formalizada e publicada a sua obra de estreia *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960). No decorrer dos capítulos, Tom Farias apresenta, além de todo o processo de descoberta dos escritos e processo de edição e publicação da obra, os números de vendas, esmiúça o seu destaque e popularidade devido ao livro, expõe os casos de boicote, críticas e silenciamento de grandes escritores e críticos da literatura na época frente a sua popularidade, assim como aos episódios de preconceito e estereotipificação sobre Carolina e da recepção da autora e obra na mídia e nos lugares de prestígio da sociedade brasileira.

Além disso, o autor também aborda sobre a popularidade internacional da obra de estreia, que contou com 14 traduções⁵, sendo disseminada em 40 países, a estimativa de valores recebidos por Carolina, assim como a sua mudança da favela para a região metropolitana de São Paulo, seus momentos de luxo, comprando itens valorativos e frequentando lugares da alta sociedade paulistana, suas doações exorbitantes, viagens nacionais e internacionais, a sua amizade com escritores consagrados, grandes nomes da militância negra brasileira, políticos, etc., sua amizade de altos e baixos com o repórter Audálio Dantas e, processualmente, as dificuldades de Carolina e seus filhos com a grande reviravolta em suas vidas, ante a crueldade da imprensa, mal administração de bens e mal intenção das pessoas que se aproveitavam de sua bondade e inocência.

Esse episódio da vida de Carolina, da saída da favela para a notoriedade nacional e internacional, é detalhadamente explorado por Tom Farias em uma ampla pesquisa que apresenta tanto registros da própria escritora em *Casa de Alvenaria* (1961) – sua segunda obra; não atingiu o

⁵ Quarto de Despejo foi traduzido para o dinamarquês, holandês, alemão, francês, inglês, checo, italiano, japonês, castelhano, húngaro, polonês, sueco, romeno e russo.

mesmo sucesso de vendas que *Quarto de despejo* e, nos dias de hoje, é uma obra rara – quanto informações históricas registradas em jornais e demais arquivos da época. Ademais, a Terceira parte revela os grandes projetos literários e musicais da escritora, que investia na escrita e publicação de outros textos, gravação de músicas etc. sem retribuições significativas.

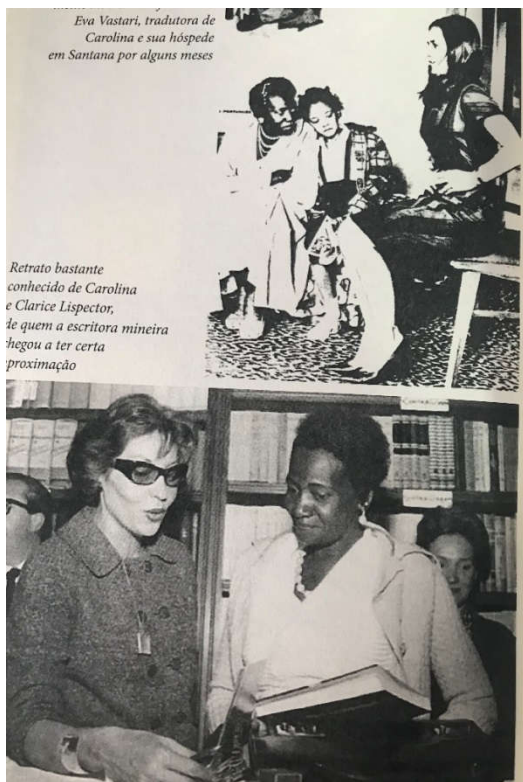
As interferências do autor aumentam nesses capítulos, que enquanto escritor e estudioso negro brasileiro⁶ envolvido pela história e injustiças que devastaram a vida de Carolina antes, e duramente depois de sua estreia, promove reflexões e questionamentos acerca da notoriedade da autoria negra feminina na sociedade brasileira. Esse “incômodo chamado Carolina de Jesus” (FARIAS, 2018, p. 261) anuncia o seu decaimento social e pessoal, entre turbulências, “reviravoltas, mudanças e andanças” (FARIAS, 2018, p. 303) que discorrem sobre a sua mudança para o sítio em Parelheiros, SP, o seu padecimento físico e psicológico e o retorno de sua família à pobreza, seu silenciamento e apagamento no Brasil. Segundo Tom Farias, em entrevista à coluna do jornal *Tribuna de Minas*,

absorver a produção de Carolina se tornou uma comisseração própria dos que apenas a tinham no campo da curiosidade, não da literatura. Isto perdura até hoje. Era inimaginável, para a elite letrada, branca e masculina, ter a favelada Carolina de Jesus entre os seus pares. Se o escritor mais simples não a aceitava, como pensar que a Academia não faria ainda pior (FARIAS, 2019, n.p).

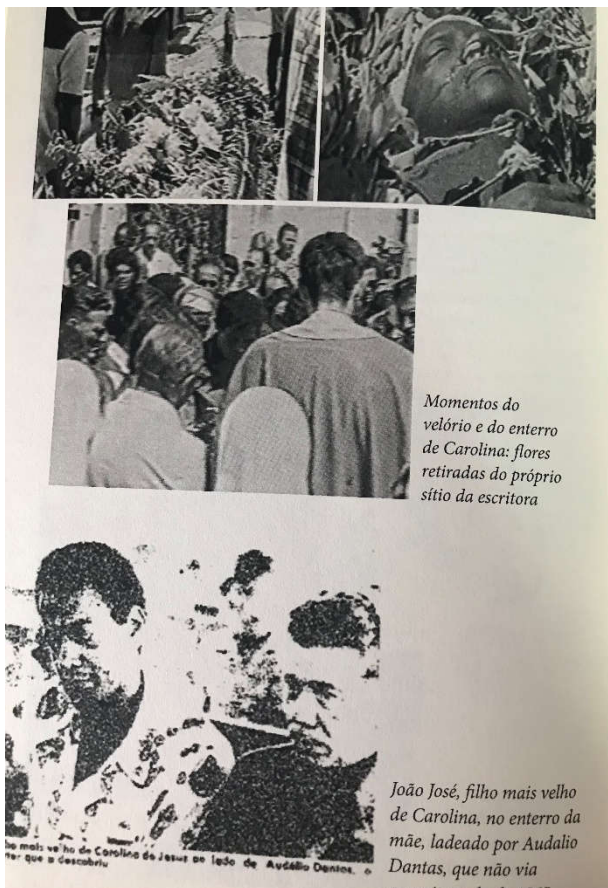
A caminho do “triste epílogo, a morte” (FARIAS, 2018, p. 337) de Carolina, a narrativa biográfica torna-se, a certa medida, melancólica. Tom Farias, assertivamente, finaliza o livro com um anexo fotobiográfico de imagens raras da escritora em diferentes momentos de sua vida após o *Quarto de despejo* que revelam a sua impressionante trajetória, representativa e significativa à literatura brasileira e, principalmente, ao

⁶ Tom Farias também é autor dos estudos literários/ biografias Cruz e Souza: Dante negro do Brasil e José do Patrocínio: a imorredoura cor do bronze. Além disso, publicou os romances de ficção. Os crimes do rio vermelho, 2001 e A bolha, 2020. Figura ativa na internet, Tom também oferta cursos sobre a literatura negro-brasileira, assim como de autores negros brasileiros em específico.

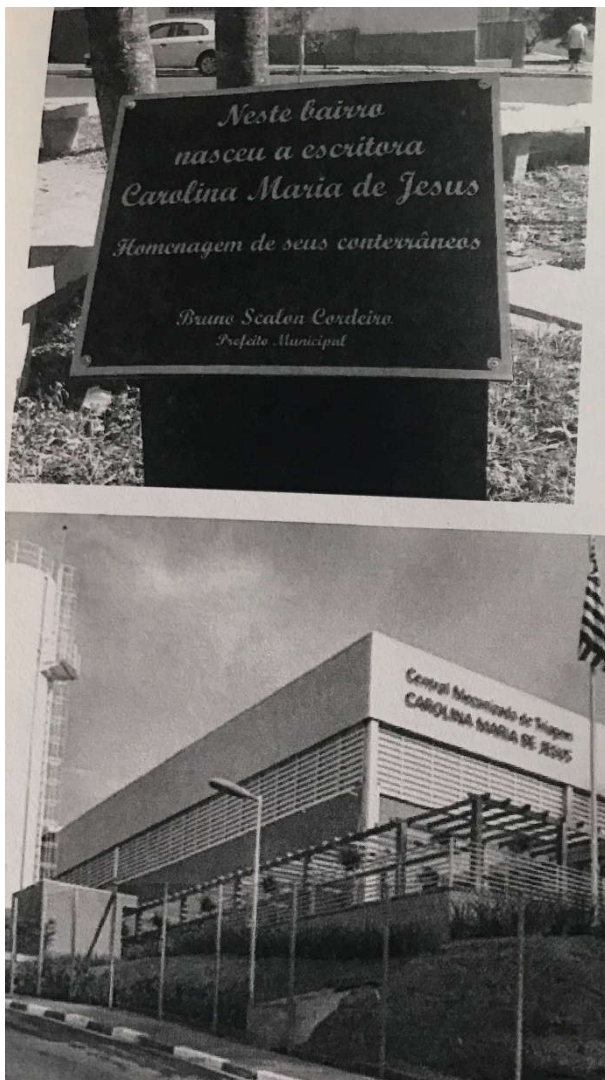
grupo étnico de negros brasileiros. Em geral, são imagens recolhidas de jornais da época, bem como de domínio público, de encontros entre a autora e personalidades do cenário literário, artístico e político brasileiro. A seção apresenta charges, prêmios, cartazes de peças teatrais e *fac-símile* de capas das obras traduzidas. Além disso, reúne fotografias dos espaços em que Carolina habitou, como a favela do Canindé, a casa de alvenaria no bairro de Santana e do sítio de Parelheiros, onde a autora viveu até a morte, em 1975. A seção encerra-se com imagens ltuosas da escritora em seu funeral, dos filhos e dos monumentos e instituições que homenageiam com um matiz de permanência o nome de Carolina Maria de Jesus.



Fotografia 1. Fonte: FARIAS (2018).



Fotografia 2. Fonte: FARIAS (2018)



Fotografia 3. Fonte: FARIA (2018).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Carolina, uma biografia revela o universo caroliniano que o campo literário limitou e apagou por longos anos, “que o mundo da escrita consumiu como um ‘fruto estranho’ que ela se tornou, como chegou a dizer o repórter Audálio Dantas” (FARIAS, 2018, p. 8). A esse modo, Tom registrou o legado de Carolina à literatura e à sociedade, enquanto cidadã, escritora e mulher negra brasileira, que quebrou “a espinha dorsal dos paradigmas eurocêtricos” (FARIAS, 2019, n.p).

Assim, a obra de Tom Farias constitui-se uma biografia processual uma vez que o biógrafo indicia em seu trabalho investigativo as dificuldades de pesquisa, as disputas e jogos de memória, e sobretudo a relação emocional entre biografada e biógrafo. Considerando-se o nome Carolina Maria de Jesus, o peso histórico e o valor simbólico que emanam de seu nome, qualquer resposta poderia ser redundante, se ainda não prevalecessem sobre ele o silêncio obtuso da crítica literária, o apagamento do cânone, a marginalização do mercado editorial, e, pensando mais propriamente pelo ângulo desse sujeito-mulher na face de uma escritora negra, pobre e semianalfabeta, que se posiciona, independente, como escritora de e na sua trajetória de vida. Essa matéria humana é objetivada artisticamente, assume um “valor biográfico” que incide também sobre o sujeito que realiza a biografia.

REFERÊNCIAS

- AVARO, Nora; MUSITANO, Julia; PODLUBNE, Judith (Orgs.). *Un arte vulnerable: la biografia como forma*. Rosario: Nube Negra, 2018.
- BAKHTIN, Mikail Mikalovich. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 17 dez. 2009. Disponível em:

<<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>>.
Acesso em: 20 ago. 2020.

FARIAS, Tom. *Carolina: uma biografia*. Malê, 2018.

FARIAS, Tom. *Biografia analisa a trajetória de Carolina Maria de Jesus, autora de 'Quarto de despejo'*. Entrevista concedida a Luciano Trigo. *GI*: 18 mar. 2018. Disponível em: < <http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/biografia-analisa-trajetoria-de-carolina-de-jesus-autora-de-quarto-de-despejo.html>>. Acesso em: 04 fev. 2021.

FARIAS, Tom. *Carolina ainda continua assombrando a sociedade brasileira*. Entrevista concedida a Marisa Loures. *Tribuna de Minas*: 25 jun. 2019. Disponível em: < <https://tribunademinas.com.br/especiais/colunas/sala-de-leitura/25-06-2019/tom-farias-carolina-ainda-continua-assombrando-a-sociedade-brasileira.html>>. Acesso em: 04 fev. 2021.

FARIAS, Tom. *Caminhos cruzados pela obra de Carolina Maria de Jesus*. Entrevista concedida a Daniel Manzoni de Almeida. *Dumela*: 2 set. 2020. Disponível em: < <http://www.revistadumela.com.br/2020/09/02/caminhos-cruzados-pela-obra-de-carolina-maria-de-jesus/>>. Acesso em: 04 fev. 2021.

JESUS, Carolina Maria de. *Antologia pessoal*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira et. al. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.

A RESISTÊNCIA DA MULHER NEGRA NA POESIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO E FABIANA LIMA – NEGAFYA

Luzia Martins dos Santos Silva

INTRODUÇÃO

A discussão sobre o lugar da mulher negra em nossa sociedade ainda se apresenta como uma questão urgente no momento atual. Parece estranho para alguns ouvidos o uso da expressão “mulher negra”. Outros dizem que estamos promovendo uma segregação, uma divisão de lutas. Mas, estudos de diversas pensadoras tem apontando que somente a questão de gênero não dá conta de determinadas realidades que são vividas apenas por mulheres negras. Por isso, o recorte precisa ser dado. É crucial que a raça seja colocada em pauta.

Vale ressaltar que essa ideia já vem sendo debatida há alguns anos, mas nem sempre as vozes são ouvidas. Já no século XIX, a escritora e ativista dos direitos da mulher Sojourner Truth na Convenção dos Direitos da Mulher, na cidade de Akron, em Ohio, nos EUA, apresentou um discurso denominado “E eu não sou uma mulher?” no qual colocava em questão esses “lugares distintos” do ser mulher.

Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carregar elas quando atravessam um lamaçal e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para meu braço! Eu capinei, eu plantei, juntei palha nos celeiros e homem nenhum conseguiu me superar! E não sou uma mulher? Eu consegui trabalhar e comer tanto quanto um homem – quando tinha o que comer – e também aguentei as chicotadas! E não sou uma mulher? Pari cinco filhos e a maioria deles foi vendida como escravos. Quando manifestei minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E não sou uma mulher? E daí eles falam sobre aquela coisa que tem na cabeça, como é mesmo que chamam? (uma pessoa da plateia murmura: “intelecto”). É isto aí, meu bem. O que é que isto tem a

ver com os direitos das mulheres ou os direitos dos negros? Se minha caneca não está cheia nem pela metade e se sua caneca está quase toda cheia, não seria mesquinho de sua parte não completar minha medida? (TRUTH, 2019).

Imagine que esse discurso foi feito no período da escravidão em diversos países do mundo. Ou seja, essa luta não é recente, não é algo novo. Mas vale ressaltar que nesse período a população negra não tinha acesso à educação, portanto, a maioria da comunicação se dava no campo da oralidade¹, por isso muitos discursos não se tornaram conhecidos, muitas histórias ficaram pelos caminhos percorridos pela população negra e não chegaram até nós. Desse modo, é necessário que esse debate aconteça e possamos mostrar que a história dos negros, em particular da mulher negra, foi luta e resistência diante do sistema de exploração aos quais estavam submetidos.

Atualmente diversas autoras nos mais variados espaços – filosóficos, antropológicos, literários, dentre outros - trazem para a cena as lutas e resistências das mulheres negras. Nesse sentido, este artigo traz para a cena duas escritoras que conheci e que me impactou com sua escrita, com sua linguagem e principalmente com sua performance. Fabiana Lima autodenominada de Negafya, uma jovem de apenas 22 anos que escreve e declama na categoria denominada de: poesia negra, periférica e feminina, conhecida como Slam². Sobre si e seu processo de escrita, ela nos diz “*Eu não*

¹ O povo negro tem na oralidade seu principal fundamento. Mas, isso também é resultado das dificuldades enfrentadas para ter acesso à educação. As Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnicorraciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana (2004 p.07) menciona dois decretos que trata desta questão: O decreto no 1.331 de 17 de fevereiro de 1854, estabelecia que as escolas públicas do país não seriam admitidos escravos, e a previsão de instrução para adultos negros dependia da disponibilidade de professores e o decreto no 7.031 –A de 6 de setembro de 1878, estabelecia que os negros só podiam estudar no período noturno.

² O Slam é uma competição de poesia falada criada nos Estados Unidos por Marc Smith, mais especificamente em Chicago nos anos 1980 e trazido ao Brasil em 2008 por Roberta Estrela D’Alva. Num Slam são recitadas poesias de temas livres, mas verifica-se, ao longo do tempo, que grupos historicamente excluídos vêm se utilizando dessa expressão artística como forma de reivindicar seus lugares de direito, de dar visibilidade às suas lutas e se colocar como protagonistas de suas próprias histórias.

tenho nenhum tipo de pretensão em ser referência. São as nossas dores, as dores que eu sinto, as dores que eu vejo os irmãos passarem, a vontade é mesmo de expressar o que sentimos” (LIMA, 2017, p.4). Minha outra escolha é Conceição Evaristo, 74 anos, acadêmica e escritora conhecida nacional e internacionalmente, é definida por alguns intelectuais como o cânone negro. Sobre seu processo de escrita ela nos conta:

Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco ... Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosia esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executou, é a senha pela qual eu acesso o mundo (EVARISTO, 2005, p. 202).

Diante dessas falas sentimos a necessidade de conhecer um pouco dessas mulheres e buscar entender de que forma elas têm conduzido suas escritas, trazendo sua trajetória e a de outras mulheres pretas.

Este texto, além desta introdução, apresenta três partes, cada uma correspondendo a um tópico: a primeira preocupa-se, especificamente, com a leitura dos poemas de Fabiana Lima – Negafya, com particular relevância para uma poesia que usa a voz como forma de demarcação dos espaços no campo da poesia marginal; a segunda visa a apresentar alguns poemas de Conceição Evaristo, analisando como a autora compreende o lugar da mulher negra na sociedade e, a partir das suas *escrevivência*,³ compreender os caminhos percorridos por essas mulheres; finalmente, na terceira parte, confrontamos as autoras estudando as formas utilizadas por elas para tratar das demandas relacionadas às mulheres negras.

NEGAFYA: A MULHER PRETA E A POESIA MARGINAL

Ao tratar a respeito da presença do pobre e preto na literatura, podemos citar diversos exemplos: o jeca Tatu de Monteiro Lobato, os pretos

³ *Escrevivências* é um termo criado por Conceição Evaristo no qual ela junta os verbos: Ver/escrever/viver.

de Castro Alves, os moradores do Cortiço de Aloísio de Azevedo, dentre outros. Mas, quando nos perguntarmos quando os pobres e pretos produziram literatura, teremos dificuldades para achar os muitos exemplos. Isso porque a literatura sempre foi produzida quase que exclusivamente pela elite, conseqüentemente os pobres não tinham espaço.

No entanto, na história recente da literatura temos o aparecimento de escritores advindos da periferia. Estes não trazem os pobres e pretos apenas como personagens passivos na sociedade. Mas, ao contrário, os personagens ganham “vida”. A literatura funciona como um espaço por onde as histórias podem ser denunciadas. O escritor não conta apenas, ele participa dessa história e, por isso, sua poesia além das transformações estéticas – no que se refere à poesia canônica – ela também exige transformações de ordem política e social (OLIVEIRA, 2011).

Nota-se que há um processo de identificação com a realidade vivida, pois é produzida por autores da periferia que trazem novas visões, a partir de um olhar interno, sobre a experiência de viver na condição de marginalizados sociais e culturais. A fala tem outra conotação, se fala “da” periferia (e não “sobre” a periferia), os quais transformam tanto o foco da representação da vida marginal, como agora se tem outro olhar sobre a produção literária e cultural, apresentando-se como uma resposta aos discursos daqueles que falam no lugar dos marginalizados (OLIVEIRA, 2011).

Através de suas apresentações no Slam, Negafya consegue em sua performance trazer para a cena a voz e corpo de forma forte, provocativa e faz questionamentos que por muitos tempos foram silenciados. A poetisa grita:

Racistas...
Querem o meu corpo para estudo
Racistas...
Só visa o lucro e
Eu ainda estou em busca da minha humanidade
Eu tô na luta pra não perder minha sanidade
E os pretos em diáspora aqui nesta cidade
Rebelião é a saída sem piedade.
Eu ainda estou em busca da minha humanidade

Eu tô na luta pra não perder minha sanidade
E os pretos em diáspora aqui nesta cidade
Rebelião é a saída sem piedade.
Vocês, vocês não sabem de nada
Vocês nem enxergam o tamanho da desgraça [...]

Nesse trecho do poema *Brasil Genocida* (2018) a poeta acusa a sociedade de racista, aponta o processo de uso e abuso do corpo negro, fala dos desafios vividos pela população negra no que diz respeito aos conflitos, inclusive psicológicos, identitários e deixa claro que existe muita coisa vivida pela população negra que são ignoradas. Ou seja, esse debate se quer é visto pela população hegemônica. Mas, é diante dessas dificuldades que essas vozes têm ecoado. Veja o que diz Djamila Ribeiro:

Friso que mesmo diante dos limites impostos, vozes dissonantes têm conseguido produzir ruídos e rachaduras na narrativa hegemônica, o que, muitas vezes, desonestamente, faz com que essas vozes sejam acusadas de agressivas justamente por lutarem contra a violência do silêncio imposto. O grupo que sempre teve o poder, numa inversão lógica e falsa simétrica causada pelo medo de não ser único, incomoda-se com os levantes de vozes (RIBEIRO, 2017, p. 86).

Esse incômodo do qual fala a autora aparece quando se nega a discriminação racial no Brasil, quando se declara que fazer uma discussão racial é segregar, e nos esquecemos que esses discursos trazidos por Negafya e por diversos poetas e poetizas marginais são demandas herdadas do processo de escravidão vivido pela população negra. Que violência era ver seus filhos vendidos e ter que amamentar o filho do opressor; violência era serem estupradas; era apanhar no tronco até a morte; era não ter voz. Enfim, violência foi todo o processo de escravidão vivido pelo povo negro.

Esse processo de violência vivido pela mulher negra tem sido uma discussão realizada também pelas poetizas no que se refere à solidão da mulher negra. Quais as demandas específicas desse grupo social que precisa ser considerado de forma particular. Isso fica claro neste poema *Solidão da mulher negra* (2018):

Mulher, quanto mais melanina tiver maior a sua dor,
pouco se tem amor.
Tudo isso para nós é um fator.

Você sabe o que é isso?"

Claro que não

"Você, que sempre foi feita para casar;
enquanto eu, mulher negra, nós mulheres negras,
servimos só para transar. Saciar o homem branco,
homens negros que também vivem a nos maltratar"
Mulher, um ser que resisti e é firme.

Sobre esse aspecto Beatriz Nascimento em seu artigo a mulher negra e o amor, nos diz:

Convivendo em uma sociedade plurirracial que privilegia padrões estéticos femininos como ideal de um maior grau de embranquecimento, (desde mulher mestiça até a branca), seu trânsito afetivo é extremamente limitado. Há poucas chances para ela numa sociedade em que a atração sexual está impregnada de modelos raciais, sendo ela representante da etnia mais submetida. Sua escolha por parte do homem passa pela cresça de que seja mais erótica ou mais ardente sexualmente do que as demais, crença relacionada às características do seu físico, muitas vezes exuberante (NASCIMENTO,1990: p. 5-6).

Ao analisar a fala de Beatriz Nascimento que escreve há quase duas décadas, pode-se entender o grito de Negafya. Um grito de quem vê o tempo passar e não vê grandes mudanças na realidade da mulher negra. Confirma-se, com isso, que o racismo ainda é luta a ser travada e a literatura é um dos lugares escolhido para o embate. A partir da literatura ela utiliza a voz que por tantas vezes fora silenciada para dizer que pode e vai falar das suas dores, de suas angústias. A autora não aceita ser representada por outras mulheres que não conhece “o lugar de mulher negra”. Vejamos ainda o poema *A solidão da mulher negra* (2018):

É o que? É o que que você quer
Falando da solidão da mulher preta?
Que legitimidade você tem para falar da minha solidão

Porque você não sabe o que é o olhar de um homem para uma mulher preta
Só desejando transar
Saciar seu bel prazer
Enquanto com você ele vai andar de mãos dadas e no final das contas meu bem
Vai assumir como namorada

E a mim, a mim nada
"Então, desgraça, largue desse vitimismo,
desse falso discurso do feminismo,
e fique na sua!
Porque solidão e feminicídio quem sofre de verdade são as mulheres como
eu,
as mulheres estereotipadas, as mulheres estereotipadas,
com traços marcantes de negras das senzalas".

Nesse poema Negafya assume como mulher negra o lugar de falar por si. Mas, deixando claro que não se trata de falar das experiências individuais, mas de entender que o lugar social ocupado por determinados grupos pode restringir oportunidades (RIBEIRO, 2017), por isso a necessidade de a autora em reivindicar o direito a fala, e de se apresentar como pertencente ao grupo das mulheres estereotipadas e marcadas com os traços da senzala. São essas as mulheres que são invisibilizadas em diversos espaços sociais. Para Negafya está claro que “*O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas a poder existir*” (RIBEIRO, 2019 p. 64).

Dando uma olhada nas escriturências dos poemas de Conceição Evaristo

A história da literatura brasileira passou a ter um novo olhar quando entrou na cena Conceição Evaristo. Com suas escriturências a autora provoca naqueles que apreciam a sua literatura um misto de encantamento, leveza e, sobretudo, nos transportam para uma reflexão sobre as possibilidades de experiências que a literatura nos pode revelar. Nesse caso particular, estaremos mergulhados na realidade vivida pelo povo negro, com um olhar especial para a mulher negra.

Grande parte da escrita de Conceição Evaristo é classificada como memorialista. A partir de suas vivências, suas narrativas e poemas são construídos sem deixar de lado a ligação que a cultura negra tem em sua vida. Pode-se evidenciar isso no poema *Vozes-mulheres* (2020, p. 16). Com a memória que tem de sua bisavó, sua avó e mãe a escritora traça um perfil da história da mulher negra desde a sua viagem de África nos tempos da escravidão até meados do século XX.

A voz de minha bisavó

ecoou criança
nos porões do navio.
ecoou lamentos
de uma infância perdida.
A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.
A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.
A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

Pode-se dizer que nesse poema Evaristo trata de sentimentos, no entanto não o sentimentalismo puro apenas, sua fala reivindica que os problemas relacionados a população negra e, de modo particular, a mulher negra, sejam pensados e, sobretudo, colocados nas pautas dos diálogos contemporâneos, nas inúmeras situações que repetidas vezes a sociedade oprime essa parcela da população.

Quando fala das mulheres de sua vida, a autora mostra que para resistir é impossível não reviver profundamente as dores contidas na memória e dela potencializar o sentido de pertencimento. Ao mencionar o relato das vidas dessas mulheres, fica evidente na impressão dos fatos vividos, nas marcas deixadas no corpo, que não se trata apenas de uma memória individual, mas coletiva, porque ratifica que não passaram por essa situação apenas as mulheres que viveram no período da escravidão, mas o impacto desse acontecimento histórico continua se perpetuando na vida de outras mulheres negras ao longo do tempo.

Conceição Evaristo nos “alucina” no seu poema *Meu rosário* (2020, p. 12). Nele, mais uma vez faz uso da memória para falar do processo de sincretismo vivido no Brasil; da ligação com seus ancestrais e indo mais

adiante a autora aponta que a religião estava ligada ao processo de racismo presente na sociedade.

Meu rosário é feito de contas negras e mágicas.
Nas contas de meu rosário eu canto Mamãe Oxum e falo
padres-nossos e ave-marias.
Do meu rosário eu ouço os longínquos batuques
do meu povo
e encontro na memória mal adormecida
as rezas dos meses de maio de minha infância.
As coroações da Senhora, em que as meninas negras,
apesar do desejo de coroar a Rainha,
tinham de se contentar em ficar ao pé do altar
lançando flores.

Evaristo nos mostra que o sincretismo afro-brasileiro, além de ser visto como uma estratégia de sobrevivência, também era um ato de sabedoria de um povo que sabia da necessidade de recorrer aos seus ancestrais para continuar resistindo.

As contas do meu rosário fizeram calos
em minhas mãos,
pois são contas do trabalho na terra, nas fábricas,
nas casas, nas escolas, nas ruas, no mundo.
As contas do meu rosário são contas vivas.
(Alguém disse um dia que a vida é uma oração,
eu diria, porém, que há vidas-blasfemas).
Nas contas de meu rosário eu teço intumescidos
sonhos de esperanças.
Nas contas de meu rosário eu vejo rostos escondidos
por visíveis e invisíveis grades
e embalo a dor da luta perdida nas contas
de meu rosário.

Ainda nesse poema, há lugar para questionar a respeito das condições de trabalho, dos sonhos e, sobretudo, dos impedimentos que se coloca na vida dos seus irmãos e irmãs de cor. Pode-se dizer que é um poema-denúncia. A autora fala de si, mas aponta para o coletivo e questiona a partir da religião.

Podemos perceber que o projeto literário de Conceição Evaristo ganha forma porque longe de ser somente uma autora que ficcionaliza

histórias guardadas na memória, vem, construindo um modo de fazer literatura que vê nas narrativas criadas, a maior parte delas, embasadas por uma memória familiar, a tentativa de produzir outro texto literário. Nesse novo projeto, a subjetividade da mulher negra na sociedade brasileira aparece despida dos estereótipos que marcadamente endossa uma série de textos da literatura brasileira (SILVA, 2017).

Nesse sentido, percebemos que a escrita de Conceição Evaristo atua de forma forte no processo de resistência no que se refere a invisibilidade da mulher negra, tanto nos diversos espaços da vida social como no lugar de escritora.

CONCEIÇÃO EVARISTO E FABIANA LIMA – NEGAFYA, AS VOZES DE DUAS MULHERES PRETAS

A proposta de olhar alguns poemas dessas mulheres “pretas” nos faz perceber como as identidades raciais aproximam as pessoas mesmo que essas pertençam a “lugares⁴” diferentes. Essas mulheres usam sua poesia para falar de si, de suas angústias, de suas conquistas, mas sobretudo de suas pares: as mulheres pretas. No caso do poema *Meu rosário* (2020, p. 12) podemos perceber esse falar de si de Conceição:

Nas contas de meu rosário eu canto, eu grito, eu calo.
Do meu rosário eu sinto o borbulhar da fome
no estômago, no coração e nas cabeças vazias.
Quando debulho as contas do meu rosário,
eu falo de mim mesma um outro nome.
E sonho nas contas de meu rosário lugares, pessoas,
vidas que pouco a pouco descubro reais.
Vou e volto por entre as contas de meu rosário,
que são pedras marcando-me o corpo caminho.
E neste andar de contas-pedras,
o meu rosário se transmuta em tinta,
me guia o dedo,

⁴ A palavra “Lugares” aqui se refere a: espaços físicos, condições sociais, formação, dentre outros.

me insinua a poesia.

Nota-se que a melodia contida no poema se mistura com a denúncia das condições vividas pelos seus. Ela faz memória das realidades vividas, dos sofrimentos, mas no término desse trecho do poema ela aponta a escrita como forma de resistência como um caminho que não a imobiliza. Percebemos aí que a escritora vê a escrita como o local em que ela poderá continuar a luta.

Fabiana Lima – Negafya no seu poema *KKK uma desgraça* (2019) também fala de si.

Sou alguém periférica diretamente do gueto
Sempre na ativa cativa e que cativa
Mandiga ou baratino é nossa rotina
Se pego na aspirina ou na cocaína
Quer ser super herói
E vai acabar sendo coringa
Movimenta sua quebrada com ação comunitária
Autonomia do seu povo é o que te torna visionária
Me lembro de Ashita guerreira refugiada
Preta linha de frente, nossa guerra declarada
Militância esforço e disciplina
nesse movimento eu ainda sou menina
respeito os griôs e sua pedagoginga
preferir beber da fonte água cristalina
Vocês, vocês falam que a Negafya se acha demais, demais
Vocês, vocês falam que a Negafya se acha demais, escuta só
Babilônia salcity, onde poeta marginal vive no limite
Não teste
As pretas é pra frente na rima que escreve

Nesse falar de si de Negafya, a autora demonstra que sua identidade está ligada aos seus pares locais, mas ao mesmo tempo ressalta que bebeu da fonte “cristalina” dos seus ancestrais, ressaltando a importância de sua origem de África. Fala das lutas daquelas que a antecederam e vê que isso é estímulo para as novas lutas que se travam todos os dias. E como Conceição Evaristo, Negafya reforça a importância da escrita nesse processo de resistência.

Ainda observando os encontros entre as autoras vamos tomar o poema *Da menina a pipa* (2020, p. 3) de Conceição Evaristo:

Da menina, a pipa
Da menina a pipa
e a bola da vez
e quando a sua íntima
pele, macia seda, brincava
no céu descoberto da rua
um barbante áspero,
másculo cerol, cruel
rompeu a tênue linha
da pipa-borboleta da menina.
E quando o papel
seda esgarçada
da menina
estilhaçou-se entre
as pedras da calçada
a menina rolou
entre a dor e o abandono.
E depois, sempre dilacerada,
a menina expulsou de si
uma boneca ensangüentada
que afundou num banheiro
público qualquer.

Nesse poema, a autora faz uma narrativa de uma realidade vivida por várias mulheres negras e que a sociedade ignora totalmente, não colocando como pauta das políticas públicas em nossa sociedade. Mesmo utilizando de uma linguagem cheia de símbolos e figuras, não deixou de ser um texto chocante e que traz denúncias a essa sociedade que mascara os problemas que estão principalmente relacionados a mulher negra, como o estupro e o aborto.

Na mesma perspectiva, Negafya reproduz o sentimento de invisibilidade no poema *Brasil genocida* (2018):

Mulheres que abortam sob tortura psicológica,
lógica do Estado cristão.
Pretas, preteridas, feminicídio menos
uma na lista

Elen Moreira
Pretas, preteridas, feminicídio menos
uma na lista
Claudia arrastada...
Vocês, vocês não sabe de nada
Pornografia incentivada
Crianças parindo mão de obra barata
Necropolítica pra preto e pobre
Cuidado você pode ser o próximo da lista.

De forma mais agressiva no uso da linguagem, Negafya demonstra que a sociedade compactua com essa realidade do estupro pensando no ato e não no sujeito. A poetisa também trata da questão do feminicídio, que é algo que atinge maciçamente a mulher preta e, por essa razão, pouca relevância tem dado a sociedade. Negafya ainda denuncia a exploração da mão de obra advinda dessa geração formada por uma parcela da população, que nasce com “poucas expectativas de sobrevivência” uma vez que vive totalmente excluída das políticas públicas que deveriam ter acesso, as quais são garantidas na Constituição do País.

No entanto, embora percebamos inúmeros encontros entre as duas escritoras, notamos que a forma de falar é algo que as diferenciam. Voltamos a olhar o poema *Meu rosário* (2020 p. 12) de Conceição Evaristo

Nas contas de meu rosário eu canto, eu
grito, eu calo.
Do meu rosário eu sinto o borbulhar da
fome
no estômago, no coração e nas cabeças
vazias.
Quando debulho as contas do meu
rosário,
eu falo de mim mesma um outro nome.
E sonho nas contas de meu rosário
lugares, pessoas,
vidas que pouco a pouco descobro reais.
Vou e volto por entre as contas de meu
rosário,
que são pedras marcando-me o corpo
caminho.

E neste andar de contas-pedras,
o meu rosário se transmuta em tinta,
me guia o dedo,
me insinua a poesia.
E depois de macerar conta por conto do meu
rosário,
me acho aqui eu mesma
e descubro que ainda me chamo Maria.

Observamos que Evaristo quando diz no poema – *canto, grito e calo* – fala das suas dores e das dores dos seus, e mostra a dificuldade de luta simbolizada pela palavra calo. No entanto, deixa claro que essas andanças fizeram com que as suas dores a conduzisse a condição de poetisa. Percebemos que Evaristo usa a linguagem de forma leve, embora nos tragam questões que nos falam de coisas duras.

A poetisa Fabiana Lima - Negafya com um estilo de fala diferente, mas com uma temática semelhante a trazida por Evaristo nos apresenta o poema *KKK uma desgraça* (2019)

Me lembro de Ashita guerreira refugiada
Preta linha de frente, nossa guerra
declarada
Militância esforço e disciplina
nesse movimento eu ainda sou menina
respeito os griôs e sua pedagogia
preferir beber da fonte água cristalina
Vocês, vocês falam que a Negafya se acha
demais, demais
Vocês, vocês falam que a Negafya se acha
demais, escuta só
Babilônia salcity, onde poeta marginal vive no
limite
Não teste
As pretas é pra frente na rima que escreve
Nordeste descreditaram
Selva de pedra 2016
Mostrei que tava no fogo e fui pra jogar a
vera
Peça clemência 22 anos sendo resistência

De churrasquinho a picolé,
Vários venenos, eu já zé
Eu sou zé
Um zero a direita, levada venenose
violenta
Nós tem pra trocar com os racistas
Pisar na cabeça dos racistas, dos maristas
Pode ter certeza que de hoje em diante
Vocês vão ter medo de uma buceta preta
Mais que teoria, nós é prática
Poesia que arrebatada até sua alma
Kkkkk uma desgraça
Kkkkk uma desgraça
Eu quero ver vocês achar graça
Quando corpos brancos aparecerem
pendurados na barra.

Percebemos na escrita de Negafya uma força nas palavras, isso porque este é um poema para ser lido em voz alta. E nas declamações a autora coloca uma série de sentimentos: raiva, revolta, indignação, desespero por ver que você e os seus estão sendo violentados, massacrados e invisibilizados. Portanto, faz-se necessário gritar. Contudo, esse grito não é aqui sinal de violência, é uma forma de se mostrar de ser notada e fazer com que sua mensagem rompa o silêncio insistente da sociedade e possa ser ouvida em um espaço que por diversas vezes foi negado para as mulheres negras, em particular a mulher negra da periferia. É um grito de afirmação, de cobrança e de resistência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo sobre os poemas de Conceição Evaristo e Negafya nos permitem perceber que a literatura é um espaço importante para falar de demandas que muitas vezes são esquecidas pela sociedade, como é o caso das questões que envolvem as mulheres negras. Ou seja, além de falar dos seus sentimentos, essas autoras utilizam a literatura como espaço de reivindicação e de luta.

A análise dos poemas deixa evidente que falar das mulheres pretas, é falar de uma “minoría” que vivem marginalizada, mas que briga diariamente por demandas que estão enraizadas no processo de escravidão vivida no país. Além disso, luta para acabar com o processo de invisibilidades, com os mecanismos que as querem transformá-las em mercadoria. Nesse sentido, as escritoras nos mostram que essas mulheres vêm resignificando suas histórias e brigando por espaços como nos diz Mel Duarte (2019) *Se querem nos privar, ocuparemos espaços! Se querem nos apagar, escreveremos livros! Se querem nos calar, vamos falar mais alto!*⁵. Portanto, podemos afirmar que os poemas de Conceição Evaristo e de Fabiana Lima são também formas de resistência.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BRASIL, Ministério da Educação. *Diretrizes Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*. Brasília-DF outubro de 2004.
- CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- EVARISTO, Conceição. *"Gênero e Etnia: uma escre (vivência) de dupla face"*. In: BARROS, Nadilza Martins de; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Idéia, 2005, p. 202.
- EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009.
- EVARISTO, Conceição. Poemas. *Revista Prosa, verso e arte*. Disponível em: <<https://www.revistaprosaversoearte.com/conceicao-evaristo-poemas/>>. Acesso em 26 de abril de 2020.

⁵ Ver: Dizer poemas em voz alta se torna ferramenta na luta das mulheres. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/pensar/2019/06/28/noticias-pensar,248127/dizer-poemas-em-voz-alta-se-torna-ferramenta-na-luta-das-mulher>>.

EVARISTO, Conceição - Vivências e memórias poéticas *Templo Cultural Delfos* Ano X, 2020. <<http://www.elfikurten.com.br/2015/05/conceicao-evaristo.html>> Acesso em 26 de fevereiro de 2020.

FLORES, Rafael. *Slam das Minas Bahia: Poesia negra, Periférica e Feminina*. 2017 Disponível em: <<http://revistagambiarra.com.br/site/slam-das-minas-bahia-poesia-negra-periferica-e-feminina/>>. Acesso em 24 de abril de 2020.

GELEDES. Sojourner Truth. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/tag/sojourner-truth/>>. Acesso em 20 de março de 2020.

GELEDES. Maria Beatriz Nascimento. 2009. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/a-mulher-negra-e-o-amor/>> Acesso em 15 de março de 2020.

NEGAFYA. *Brasil Genocida*. 2018. (2m10s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XAnHbjt6xoM>>. Acesso em 10 fev. 2020.

NEGAFYA. *KKK uma desgraça*. 2019. (3m20s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uc56uydhWsA>>. Acesso em: 02 jan. 2020.

NEGAFYA. *Solidão da mulher preta*. 2018. (3m09s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0fiS9KTcVzA>>. Acesso em 02 jan. 2020.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura marginal: questionamentos à teoria literária. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.15, n.2 - Especial, p. 31-39, julho a dezembro 2011.

PAULA, Josi de. Slam: literatura e resistência! *Educação Pública*, v. 19, nº 30, 19 de novembro de 2019. Disponível em: <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos>. Acesso no dia 10 de abril de 2020.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: editora UFMG, 2010.

A SUBALTERNA PEDE LICENÇA PARA CANTAR: ELZA SOARES, SAMBA, IDENTIDADE NACIONAL E A OUTREMIZAÇÃO DA MULHER NEGRA NA FIGURA DA “MULATA ASSANHADA”

Rafael Lucas Santos da Silva

Esta solidão da América... Ermo e cidade grande se espreitando.

Vozes do tempo colonial irrompem nas modernas canções

Drummond (1945)

A crítica cultural pode ser um eficiente instrumento de descrição do funcionamento da sociedade.

Maria Elisa Cevasco (2003)

ELZA, ELZAS E A BUSCA DE UM PROJETO MUSICAL DE SUPERAÇÃO DA CONDIÇÃO DE SUBALTERNIDADE: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este artigo introduz resultados preliminares de uma pesquisa que possui a hipótese de ter ocorrido, ao longo dos 70 anos de carreira de Elza Soares, “uma reversão do colonizado-objeto em sujeito dono da sua história e da sua capacidade de reescrever sua história” (BONNICI, 2012, p. 27). Atualmente, é difícil pensar em Elza Soares sem ligá-la imediatamente a resistência ao racismo estrutural e ao patriarcado, tendo em vista seus últimos álbuns musicais como *Deus é mulher* (2018) e *Planeta fome* (2019). Contudo, a crítica não tem sublinhado que esse agenciamento de autonomia da cantora é algo recente, de modo que no início da sua carreira ela esteve submetida à opressão, silenciamento e outremização ocorridas devido a características ideológicas sobreviventes da colonização.

Para propor essa hipótese, partimos da base analítica do Materialismo Cultural, conforme sintetizado por Cevasco (2003, p. 148): “o

materialismo cultural não considera os produtos da cultura ‘objetos’, e sim práticas sociais: o objetivo da análise materialista é desvendar as condições dessa prática e não meramente elucidar os componentes de uma obra”. Desse modo, podemos apreender que a carreira artística de Elza Soares está vinculada a um complexo de relações/práticas sociais, que elucidam mecanismos ideológicos de dominação na formação social brasileira a partir do lócus específico de enunciação de um sujeito subalterno, bem como busca agenciamento de autonomia e resistência, dado que, afinal, embora os quatro últimos álbuns de Elza Soares visam ser uma “arte progressista”, os seus primeiros álbuns são uma estilização própria da formação ideológica da classe dominante brasileira.

A trajetória artística de Elza Soares, iniciada em 1960, ocorreu em um período de reorganização da indústria cultural e do cenário musical brasileiro, especialmente do samba, o qual é o estilo musical constante de seu repertório. O fato de a carreira artística de Elza Soares iniciar praticamente um século e meio após o processo da independência do Brasil da colonização de Portugal, não tornaria a teoria pós-colonial dispensável? Em nossa pesquisa consideramos de alta relevância não dispensá-la, pois parte de pressupostos teóricos de que a colonização pode ser concebida além do que um domínio político direto em países, dado que após o contato com a colonização a cultura segue impregnada das representações de discursos do poder colonial (HALL, 2005; BHABHA, 1998; ASHCROFT, 1998; 2001; SAID, 1990; SANTOS, 2004; BONNICI, 2012). Assim, ao concordarmos que “toda a literatura brasileira é marcada pelo colonialismo” (BONNICI, 2012, p. 333), somos levados a propor que também a música brasileira é marcada pelo colonialismo, — e evidenciar isso a partir das canções de Elza Soares é o objetivo geral em que se alicerça o presente artigo, reconhecendo que “Postcolonial popular music studies seeks to examine all uses of popular music for an understanding of the historical and ongoing process of decolonization, recognizing that flag raising in the postcolony alone does not consign the colonial legacy to the past” (LOVESEY, 2017, p. 1).

Ao cruzarmos as peculiaridades artísticas da obra e da biografia de Elza Soares, deparamo-nos com características marcantes da sociedade

brasileira que levantam indagações à teoria pós-colonial, no que se refere aos problemas da nacionalidade/identidade cultural e cidadania, da etnicidade e do racismo, de gênero, subalternidade e outremização, do binômio exclusão-inclusão e da resistência.

A oportunidade de nos debruçarmos sobre essas questões, para compreendê-las por meio das estratégias críticas do pós-colonialismo, nos possibilita contribuir para preencher uma lacuna insatisfatória de empreendimentos analíticos acerca das canções compostas e interpretadas por Elza Soares.

Dito isto, o próximo passo será expor brevemente a crítica pós-colonial, com ênfase nas questões de outremização e construção da identidade, tratadas por Bonnici (2012), Bhabha (1991), Aschcroft (1998) entre outros, para em seguida abordar cinco músicas interpretadas por Elza Soares “Samba em Copa”, “Teleco-Teco n. 2”, “Mulata assanhada”, “As polegadas da mulata” e “Mulata verdadeira”, retiradas de seus três primeiros álbuns: *Se acaso você chegasse* (1960), *A Bossa Negra* (1961) e *Sambossa* (1963).

OUTREMIZAÇÃO E IDENTIDADE: ESTRATÉGIAS CRÍTICAS DO PÓS-COLONIALISMO

Ao tratarmos da teoria pós-colonial, primeiramente não podemos confundir que o prefixo “pós” designe que a estrutura histórico-social contemporânea é desprovida de colonialismo. Na obra *Orientalismo*, publicada em 1978 e considerada por muitos teóricos o marco inicial da teoria pós-colonial, Said (1990) argumentou que o desmantelamento das estruturas coloniais não se resume apenas à desocupação territorial, mas também abrangem ideias, imagens e representações que continuam exercendo influência na ex-colônia. Em outras palavras, compreende-se que “o fim do colonialismo enquanto relação política não acarretou o fim do colonialismo enquanto relação social, enquanto mentalidade e forma de sociabilidade autoritária e discriminatória” (SANTOS, 2004, p. 18).

Em vista disso, a crítica pós-colonial abrange a cultura e as produções artísticas, ocupando-se de analisá-las durante e após a

dominação imperial europeia, de modo a desnudar seus efeitos sobre as literaturas contemporâneas (BONNICI, 2003, p. 232). Para cumprir esse objetivo, a teoria pós-colonial abrange uma complexa gama de temas e abordagens, surgidos a partir de uma episteme que visa desconstruir os “discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma normalidade hegemônica ao desenvolvimento das histórias diferenciais de nações, raças, comunidades, povos” (BHABHA, 1998, p. 239).

O poder colonial, com os seus discursos dominantes, produz o sujeito colonial, cuja “subjetividade será produzida pelo discurso que é dominante” (ASCHCROFT et al, 1998, p. 224). Desse modo, essa subjetividade é desprovida de qualquer alteridade, porque no momento em que o discurso colonial se “concentra em construir o colonizado como população do tipo degenerado, tendo como base uma origem racial para justificar a conquista e estabelecer sistemas administrativos e culturais” (BHABHA, 1991, p. 184), ocorre enfim uma dicotomia sujeito-objeto nas sociedades pós-coloniais, com a qual o sujeito e o objeto pertencem inexoravelmente a uma hierarquia em que o oprimido é fixado pela superioridade moral do dominador (BONNICI, 2012).

Nesse sentido, o termo *outremização* [othering] permite conhecer os meandros das posições hierárquicas constituídas pelas práticas discursivas do poder imperial. Aschcroft (1998) esclarece que esse termo foi criado pela teórica Gayatri Spivaki para compreender o processo pelo qual o discurso imperial cria seus “outros”, os quais são dominados por esse mesmo discurso: “a outremização descreve os vários modos pelos quais o discurso colonial produz seus sujeitos” (ASCHCROFT, 1998, p. 171). Essa diferenciação entre Outro/outro implica, pois, que o colonizador relega o colonizado à condição de outro, subalterno, inferior, primitivo, bestializado, por meio da criação de estereótipos que são perpetuados pelas ideologias dominantes, permitindo, como assinala Bonnici (2003), a demarcação de uma falsa superioridade europeia: “gerações de europeus se convenciam de sua superioridade cultural e intelectual diante da “nudez” dos ameríndios; gerações de homens, praticamente de qualquer origem, tomavam como fato indiscutível a inferioridade das mulheres. Nesses casos, estabeleceu-se uma

relação de poder entre o “sujeito” e o “objeto”, a qual não reflete a verdade” (BONNICI, 2003, p. 205).

Muitos são os exemplos que podem ilustrar as outremizações do subalterno, conforme expõe Said (1990) ao tratar do modo como os colonizadores concebiam os asiáticos e orientais, estabelecendo estereótipos a partir do poder colonial:

orientais ou árabes são simplórios, "desprovidos de energia e de iniciativa" e muito dados a "adulações de mau gosto", intriga, simulação e maus tratos aos animais; os orientais são incapazes de andar em urna estrada ou calcamento (suas mentes desordenadas não conseguem entender aquilo que o sagaz europeu apreende imediatamente, que estradas e calcamentos são feitos para andar); os orientais são mentirosos inveterados, são "letárgicos e desconfiados", e em tudo se opõem a clareza, integridade e nobreza da raça anglo-saxónica (SAID, 1990, p. 49).

Esse modo de outremizar o subalterno ocorrerá no Brasil com as mulheres negras, conforme veremos ao analisar algumas músicas que tratam da figura da mulata, o que implica a intersecção de classe, gênero e raça.

ELZA SOARES, 70 ANOS DE CARREIRA QUE PERMITEM IDENTIFICAR TRANSFORMAÇÕES HISTÓRICO-CULTURAIS NA SOCIEDADE BRASILEIRA

O estilo musical do início da carreira de Elza Soares, e constante de seu repertório, foi o samba, recebendo inclusive o diploma de Embaixatriz do Samba, em 1971. A morfologia do samba brasileiro é forjada no circuito do *Atlântico Negro* (GILROY, 2001), da trágica experiência da diáspora africana e do horrendo ambiente da escravidão. Justamente pelo samba surgir no Brasil como consequência de um desdobramento rítmico e musical forjado no Atlântico Negro, deparamo-nos “com a inevitável fragmentação e diferenciação da questão negra”, o que, por sua vez, “torna insustentável o essencialismo cômodo” (GILROY, 2001, p. 92-93).

Concordamos com Gilroy (2001) que a “música e seus gestos comunicativos não são expressivos de uma essência que existe fora” dos

processos histórico-culturais (GILROY, 2001, p. 221). Trata-se, assim, da necessidade de “encarmos a subjetividade racializada como produto das práticas sociais” (GILROY, 2001, p. 209), de modo que esse ponto de vista implica que não é possível conceber o “desenvolvimento musical negro [...] como expressão de um eu racial essencial, imutável e soberano” (GILROY, 2001, p. 93). Essas “práticas sociais” que afetam a subjetividade de Elza Soares no início de carreira consiste, por um lado, nas estratégias mercadológicas da recém consolidada indústria cultural brasileira, em que se efetou, para utilizar a expressão de Ana Maria Rodrigues (1984), uma “espoliação branca do samba negro”¹.

É no bojo dessa transformação do samba em queridinho do Brasil que surge Elza Soares no cenário musical, cuja inserção na mídia acreditamos ter ocorrido a partir do binômio exclusão-inclusão. Desse período inicial, levaremos em conta os seus três primeiros álbuns, *Se acaso você chegasse* (1960), *A Bossa Negra* (1961) e *Sambossa* (1963), que permitem identificar a formações ideológicas vinculadas à questão da identidade nacional, por meio do conflito representado entre morro e cidade, e à outremização da mulher negra na figura da mulata.

“FAZER SAMBA / NÃO É PRIVILÉGIO DE NINGUÉM”

A partir da década de 1930, o projeto político do governo Getúlio Vargas, marcado por nacionalismo autoritário, visa construir a expressão cultural da brasilidade e, para tanto, o samba é escolhido. Estudiosos sobre o tema apontam que isso gerou diversas implicações, devido à especificidade de origem desse estilo musical, isto é, de ser uma música da cultura negra.

¹ Em 1978, Nelson Sargento compõe a canção “Agoniza mais não morre”, com a qual denuncia a repressão que o samba sofreu e o processo de transformação desse gênero quando passou a penetrar a elite econômica: “Samba, / Agoniza mas não morre, / Alguém sempre te socorre, / Antes do suspiro derradeiro. / Samba, / Negro, forte, destemido, / Foi duramente perseguido, / Na esquina, no botequim, no terreiro. / Samba, / Inocente, pé-no-chão, / A fidalguia do salão, / Te abraçou, te envolveu, / Mudaram toda a sua estrutura, / Te impuseram outra cultura, / E você não percebeu, / Mudaram toda a sua estrutura, / Te impuseram outra cultura, / E você não percebeu”.

Conforme explica Napolitano (2010), isso gerou inúmeros conflitos, tendo em vista que o samba trazia fortes traços da cultura negra, como grupo social em boa parte constituída pela parcela da população egressa recentemente da escravidão.

A indústria cultural, por meio inclusive do apoio de política públicas do governo Vargas, foi grande aliado nessa intenção de “embranquecimento” desse estilo musical de origem negra. Rodrigues (1984), Sodré (1979), Guimarães (1998) e Napolitano (2010) concordam que houve uma incisiva postura de “embranquecimento” do samba, para torná-lo ícone do “ethos” brasileiro. Em conformidade com Sodré (1979), é possível observar que “a classe média” torna-se “produtora sistemática de sambas e começa a fazer passar, através do som e da letra, novas significações culturais”, aspecto este que consistia em “um movimento de expropriação paulatina do instrumento expressivo de um segmento populacional (pobre, negro) por outro (médio, branco)” (SODRÉ, 1979, p. 37).

Pode-se compreender esse “movimento de expropriação” como mais uma estratégia da burguesia nacional, herdeira da elite colonial, de impedir que o subalterno tenha seu lugar de fala. Por sua vez, Rodrigues (1984) defende o argumento de que o “branqueamento” e “usurpação” das festividades afro-brasileiras representou uma “estratégia ideológica” de afirmação da “democracia racial”. Pretendemos demonstrar essas questões a partir de duas canções do álbum *Se acaso você chegasse* (1960), que foi o primeiro álbum de Elza Soares, composto por treze músicas².

A formação discursiva de “Samba em Copa” e “Teleco-Teco Nº 2” nos parecem estarem vinculadas com a intenção do embranquecimento do samba, enquanto estilo musical de origem subalterna. Ambas as canções enfatizam que o “morro” não é privilégio do samba, conclamando o enunciário a perceber nesse estilo uma conotação nacional:

² Essas treze músicas são: “Se Acaso Você Chegasse”, “Casa De Turfista...”, “Cavalo De Pau”, “Mulata Assanhada”, “Era Bom”, “Samba em Copa”, “Dedo Duro”, “Teleco-Teco Nº 2”, “Contas”, “Sal e Pimenta”, “Cartão de Visita”, “Nêgo Tu...Nêgo Vós...Nêgo Você...”, “Não Quero Mais”.

Quem foi quem disse que o samba tem
Origem lá no morro meu bem
Samba nasce em qualquer lugar
Não dou exemplo pra não dar o que falar
Quando se tem ao lado um alguém
Com esse ritmo que é nosso também

Fazer samba
Não é privilégio de ninguém
(“Teleco-Teco nº 2”, Nelsinho e Oldemar Magalhães).

Tendo como preposição que “Samba nasce em qualquer lugar”, a letra possui uma posição contrária à ideia de que o samba nasceu no morro. Não se trata de observar nessa oposição entre o morro e a cidade uma questão de “pureza” de origem do gênero musical, como se um dos dois territórios fosse mais autêntico e menos contaminado para a prática do gênero, — e sim, em buscar compreender que há uma posição discursiva que relacionada à construção da identidade nacional brasileira, que quer se desvincular da origem negra e subalterna³. O ato de “fazer samba não é privilégio de ninguém”, isto é, não possui sua origem em uma cultura afro-brasileira.

De fato, a valorização da música de origem afro-brasileira não implicou em uma diminuição da discriminação, do racismo, e disso resulta a necessidade do embranquecimento, de afirmar que “esse ritmo é nosso também”. Esse “nosso” teve como aliado a indústria cultural, que fizeram

³ A questão torna-se instigante também devido ao fato de que mesmo com a produção de sambas por uma classe média branca, o samba manteve-se ligado à cultura negra através da sua gênese rítmica. Não conseguiremos, infelizmente, abranger a questão rítmica. Por exemplo, Sodré argumenta que “nas táticas de preservação de culturas negras nas Américas, a forma rítmica desempenhou papel importante. É sábio que, na música negra, a riqueza rítmica relega a segundo plano a melodia [...]. No contato das culturas da Europa e da África, provocado pela diáspora escravizada, a música negra cedeu em parte à supremacia melódica européia, mas preservando a sua matriz rítmica através da deslocação dos acentos presentes na sincopação. [...] A sincopa brasileira é rítmico-melódica. Através dela o escravo - não podendo manter integralmente a música africana - infiltrou a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas” (SODRÉ, 1979, p. 24).

Noel Rosa, Carmem Miranda e outros brancos passaram a ter mais destaque, do que os diversos compositores e cantores(as) negros(as).

Bhabha (1998) nos ajuda a pensar nessa situação como uma construção narrativa a partir do “tempo disjuntivo da modernidade da nação”, no sentido em que “ a força narrativa e psicológica que a nacionalidade apresenta na produção cultural e na projeção política é o efeito da ambivalência da ‘nação’ como estratégia narrativa” (BHABHA, 1998, p. 2000-2002).

É nesse sentido, pois, que a composição “Samba em Copa” se vincula estreitamente com “Teleco-Teco nº 2”. Nela também há uma formação discursiva contrária à ideia de que o samba não nasceu no morro, conclamando o enunciatório a também perceber que “fazer samba / não é privilégio de ninguém”:

Você diz que o samba do morro é de
Verdade
Você diz que não há samba na cidade
Vou levar você ainda esta semana
Pra você assistir uma roda de samba em Copacabana

A rapaziada é pesada, batuca maluca
com animação
Porque tem o samba no sangue e esse sangue é que mexe com seu coração
Vou levar, levar você se Deus quiser, ainda esta semana
Pra você assistir uma roda de samba em Copacabana.

Conforme podemos perceber na composição de “Samba em Copa”, existe um convite para que se desça o morro e veja na cidade “a rapaziada”, no caso a classe média mencionada por Sodré (1979), que “tem o samba no coração”. A formação discursiva é que basta “uma roda de samba em Copacabana”, para que se desista da concepção de “que o samba do morro é de verdade”, “que não há samba na cidade”⁴.

⁴ Muitos compositores utilizavam as próprias músicas para realizar esse embate. A título de exemplo, trazemos a composição “Gente do Morro”, de Getúlio Macedo, Manuel Santana e Bené Alexandre, sucesso na voz de Marlene em 1953, a qual é uma exemplar formação

Propomos, portanto, que no bojo dessa formação discursiva dessas duas composições está uma formação discursiva/ideológica que visa assegurar que a dominação política também se expresse no campo cultural. Nesse sentido, Maria Guimarães (1998) argumenta que embora “os negros são admitidos”, com a sua cultura rítmica, “persiste a diferença de cidadania, com uma cidadania de segunda classe relegada a esse grupo social” (GUIMARÃES, 1998, p. 59).

Acreditamos que isto já fica claro na oposição entre morro e cidade nas composições “Samba em Copa” e “Teleco-Teco nº 2”, porque se opor ao morro é, na realidade, se opor a esse lugar que nas primeiras canções de samba representava simbolicamente a liberdade das opressões cotidianas⁵.

Concordamos com Hall (2005) que “as culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a *nação*, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades”, cujos significados estão incorporados “nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (HALL, 2005, p. 51). Em vista disso, podemos aquilatar que a construção do samba como identidade nacional, por mais que fez a classe média se identificar com esse estilo musical afro-brasileiro, ainda perpetuou o seu passado discriminatório e racista. Essa “conexão entre presente com o passado” traz à baila, acreditamos que de forma ainda mais explícita, a outremização da

discursiva em defesa da autenticidade do samba do morro: “Vai, vai lá no morro ver / A diferença do samba do morro / Para o da cidade / Vai depois venha me dizer / Se não é lá no morro / Que se faz um samba de verdade / A criança lá do morro / Nasce com pinta de bamba / Tem o ritmo na alma / Meu Deus como tem / A cadência do samba / Se você não acredita / Vai lá em cima apreciar / Veja que coisa bonita / A gente do morro sambar”.

⁵ Sodré (1979) argumenta que essa representação do morro no surgimento do samba consiste em uma ação de afirmação perante o processo de segregação da identidade negra no espaço urbano e na estrutura econômica vigente na sociedade: “o morro, no contraste com a planície, significa um espaço mítico de liberdade. No samba tradicional carioca, a frequente louvação (por muitos considerada alienante) de aspectos da vida no morro pode ser entendida como a referência a um dispositivo simbólico capaz de minar o sistema de valor da cultura dominante. O morro [...] é a utopia do samba. Utopia não é mero sonho ou devaneio nostálgico, mas a instauração “filosófica” de uma ordem alternativa, onde se contestam os termos vigentes no real-histórico. É essa utopia que outorga transitividade à promessa, ao sonho, à poesia da letra” (SODRÉ, 1979, p. 64-65).

mulher negra na figura da *mulata*, a qual possui arraigadas noções coloniais da identidade feminina “mestiça”.

“AI, MULATA ASSANHADA / FINGINDO INOCENTE”

O título dessa seção foi retirado da canção “Mulata assanhada”, lançada em 1956 por Ataulfo Alves e interpretada por Elza Soares no álbum *Se acaso você chegasse* (1960). A canção é paradigmática da outremização da identidade da mulher negra presente em canções do repertório artístico de Elza Soares, que leva em seu bojo a temática da mestiçagem e da democracia racial. Os álbuns *A Bossa Negra* (1961) e *Sambossa* (1963) também possuem canções que tratam da figura da mulata, respectivamente “As polegadas da mulata” e “Mulata de verdade”.

A figura da mulata (termo cuja origem remonta à mula, animal híbrido) permite compreender a interseccionalidade entre raça e gênero. A título de exemplo, citamos Corrêa (1996) em cujo estudo demonstra que nos romances enquanto o mulato “carrega o peso da ascensão social, ou do desafio à ordem social, nas suas costas espadaúdas, com sua cintura fina as mulatas, no máximo, provocam descenso social e, no mínimo, desordem na ordem constituída do cotidiano” (CORRÊA, 1996, p. 40). Ainda em conformidade com a autora, a dominação patriarcal está relacionada com o racismo, de modo que

Acredito que a mulata construída em nosso imaginário social contribui, no âmbito das classificações raciais, para expor a contradição entre a afirmação de nossa democracia racial e a flagrante desigualdade social entre brancos e não brancos em nosso país: como “mulato” é uma categoria extremamente ambígua e fluida, ao destacar dela a mulata que é a tal, parece resolver-se esta contradição, como se se criasse um terceiro termo entre os termos polares Branco e Negro. Mas, no âmbito das classificações de gênero, ao encarnar de maneira tão explícita o desejo do Masculino Branco, a mulata também revela a rejeição que essa encarnação esconde: a rejeição à negra preta (CORRÊA, 1996, p. 50).

Assim, na representação da mulata é enfatizada a sua sexualidade exótica, o caráter pecaminoso⁶. Esse aspecto da sexualidade exótica, na realidade, já é uma outremização que ocorre desde o período colonial, se perpetuando como imaginário social até os dias atuais, conforme esclarece Carneiro (2003): “o que poderia ser considerado histórias ou lembranças do período colonial permanecem vivos no imaginário social e adquirem novas roupagens e funções em uma ordem social supostamente democrática que mantém intactas as relações de gênero, segundo a cor e a raça instituídas no período escravista” (CARNEIRO, 2003, p. 60).

Em busca de desvelar essas “novas roupagens” do preconceito/objetificação de gênero, não podemos obviamente conceber “Mulata assanhada”, “As polegadas da mulata” e “Mulata de verdade” apenas como canções de temática do amor/paixão representada pela figura de uma mulher que os narradores desejam e querem conquistar.

A formação discursiva de “Mulata assanhada” representa a mulata como uma mulher que “tem feitiço no olhar”, enfeitando os homens, lhes “tirando o sossego”:

Ai, mulata assanhada
Que passa com graça
Fazendo pirraça
Fingindo inocente
Tirando o sossego da gente

Ai, mulata se eu pudesse
E se meu dinheiro desse
Eu te dava sem pensar
Essa terra, este céu, este mar
E ela finge que não sabe

⁶ Um trecho em *O Guarani*, de Alencar, é exemplar de uma representação em que a elevação e espiritualidade é apenas agregado à mulher branca, que são os “anjos louros”, enquanto a mulher negra possui um encantamento pecaminoso: “Vendo aquela *menina loura*, tão graciosa e gentil, *o pensamento elevava-se naturalmente ao céu*, despia-se do invólucro material e lembrava-se dos anjinhos de Deus. Admirando aquela *moça morena*, lânguida e *voluptuosa*, o *espírito apegava-se à terra*; esquecia o anjo pela mulher; em vez do paraíso, lembrava-se de algum retiro encantador, onde a vida fosse um breve sonho” (ALENCAR, 1979, p. 106, grifos nossos).

Que tem feitiço no olhar

Ai, mulata assanhada

Ai, meu Deus, que bom seria

Se voltasse a escravidão

Eu pegava a escurinha

Prendia no meu coração

E depois a pretoria

É quem resolvia a questão

Ai, mulata assanhada

A mulata “finge ser inocente” em relação ao seu encantamento sexual, mas na realidade é assanhada. O narrador se diz disposto a tudo para conquistar a mulata, conforme a segunda estrofe da canção. Vê-se que o dinheiro poderia comprar o amor da mulata, mas como este narrador não possui o suficiente, a mulata “finge que não sabe” sobre a paixão dele por ela. A última estrofe é decisiva, indica que narrador está, de fato, disposto a tudo para obter o prazer sexual, inclusive apelando à força, pela obrigação de corpo/objeto comprado e, por isso, clama à “Deus, que bom seria / Se voltasse a escravidão”. Deparamo-nos aqui com o desejo de tratar as mulheres negras apenas como uma mercadoria: “Eu pegava a escurinha / prendia no meu coração”.

Talvez possa haver quem veja nessa composição um recurso irônico, que enfatize a liberdade da mulher negra em face do desejo do homem branco, levando em consideração, também, o fato de que o compositor, Ataulfo Alves, seja um homem negro. Contudo, à luz das análises do feminismo negro, que propõe um olhar interseccional, acreditamos que os versos carregam sentidos patriarcais. hooks (2017) nos ajuda a esclarecer esse aspecto problemático, em que também os homens negros não se isentam da lógica patriarcal:

Em todas as instituições os homens negros tinham mais poder e autoridade que as mulheres negras. Foi só quando entrei na faculdade que aprendi que os homens negros teriam sido “castrados”, que o principal trauma da escravidão era o de ter privado os homens negros do direito aos privilégios e poderes masculinos, de tê-los impedido de atualizar plenamente a “masculinidade” [...]. No mundo real onde cresci, eu tinha visto homens

negros ocupando as posições de autoridade patriarcal, exercendo formas de poder masculino a apoiando o sexismo institucionalizado (hooks, 2017, p. 161-162).

Com isso, parece-nos que Astulfo Alves com a sua composição busca ocupar uma “posição de autoridade patriarcal” ao fazer a alusão à escravidão ao falar da paixão do narrador, apoiando o “sexismo institucionalizado” no imaginário social da figura da mulata. Apreende-se, conseqüentemente, que a outremização da figura da “mulata assanhada” implica que “corpo está sempre simultaneamente (mesmo que de modo conflituoso) inscrito tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder” (BHABHA, 1998, p. 107).

Em “As polegadas da mulata”, concebe-se que a “mulata é só quem tem aquela graça natural / de quem nasceu pro rebolado” e, por isso,

Samba sem mulata não é samba não
senhor!
É samba triste
Samba só feito pra doutor
Sem a moreneza da mulata rebolando
A gente vai aos poucos
Até desanimando

Mulata é só quem tem aquela graça
natural
De quem nasceu pro rebolado
Pois a cor dessa figura quem pintou foi
Mãe
Natura
Pra deixar o branco todo assanhado
No concurso de beleza
A mulata tá roubada
Porque sempre tá sobrando polegada

Como podemos perceber, a formação discursiva da primeira estrofe indica que o samba e a mulata são indissociáveis. Essa noção de samba, como buscamos esclarecer na seção anterior deste artigo, está vinculado ao ideal de identidade nacional. Daí, parece-nos lícito concluir que a

outremização/objetificação da mulher negra está fortemente vinculada à noção de identidade nacional.

Os versos “Pra deixar o branco todo assanhado / no concurso de beleza” são sintomáticos desse aspecto, pois vinculam-se ao contexto da passagem da mulata para uma categoria ocupacional, que vai ganhar destaque nas casas noturnas, espetáculos, Shows turísticos, concursos de beleza, Globeleza etc. Novamente aparece a imagem de homens enfeitados, tirados de seus sossego (para remeter à composição “Mulata assanhada”), que contribui na representação da mulata sedutora, conduzindo os homens para onde bem ela entender, isto é, escamoteando a lógica patriarcal ao produzir a imagem de que o homem é vítima passiva dos feitiços irresistíveis da mulata. Hooks (1995) contribui nessa questão, ao esclarecer que

para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve de produzir uma iconografia de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas do sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado. Essas representações incutiram na consciência de todos a ideia de que as negras eram só corpo, sem mente. A aceitação cultural dessas representações continua a informar a maneira como as negras são encaradas. Vistas como “símbolos sexuais”, os corpos femininos negros são postos numa categoria, em termos culturais, tida como bastante distante da vida mental” (hooks, 1995, p. 469).

De fato, é possível apreender a omissão da exploração masculina branca e o estupro das negras nos versos “Pois a cor dessa figura quem pintou foi Mãe / Natura”, a violação colonial dos brancos contra mulheres negras e indígenas e a decorrente miscigenação está na origem da construção da identidade nacional. Também podemos intuir, em relação à composição “As polegadas da mulata”, que “distante da vida mental” está “que nasceu pro rebolado”. Vai de encontro a esses dois significados a composição de Sergio Malta:

Vê se mora no balanço
Desse meu jeitinho manso
Nessa falta, nesse avanço
Que é samba de verdade pra se ver
Vê se mora no desenho

Dessas curvas que eu tenho
Nesse fogo que eu retenho
Pois se pega, faz elouquecer
E é por isso que a mulata de verdade
É melhor que a liberdade
Pra se ter, pra se usar

Em “Mulata de Verdade” vê-se, assim, descrições do corpo e comportamento que promove a sedimentação do estereótipo “de que as negras [são] só corpo, sem mente”, conforme expressa hooks (1995). Essa outremização também afetou a própria Elza Soares, conforme depoimentos de músicos, produtores musicais entre outros, contidos na sua biografia, escrita por José Louzeiro: “Passei a gostar muito de Elza e a respeitá-la. Sem sombra de dúvida é a mulher pela qual um homem se apaixona fácil: bonita, gostosa, supertalenta, interiormente rica. Sua sensualidade deixou muito branco assanhado por aí, inclusive eu. Por Billy Blanco” (LOUZEIRO, 1997, p. 345). Embora os depoimentos comecem por nomear os talentos de Elza Soares, sobressai a figura da mulata, a sensualidade do seu corpo.

A artista Elza Soares, nesse caso, uma mulher negra, é objetivizada e hipersexualizada em vários depoimentos em sua biografia, inclusive endossados pelo seu biógrafo Louzeiro (1997). Vale dizer, tanto em canções quanto na biografia de Elza, nos deparamos com uma posição discursiva masculina sempre voltada para a sexualidade da mulher negra, descaracterizando-a como sujeito (“só corpo, sem mente”).

UMA POSSÍVEL CONCLUSÃO, E OS PRÓXIMOS PASSOS DA PESQUISA

Elza Soares obteve certo sucesso no mercado fonográfico em um período em que as(os) negras(os) eram ainda mais silenciadas do que contemporaneamente. Sendo uma mulher negra, favelada e fraturada pela fome e pela miséria, ao tornar-se cantora, não foi exatamente este o local de enunciação das canções de seus primeiros álbuns.

Os seus três primeiros álbuns são uma estilização própria da formação ideológica da classe dominante brasileira. Afinal, como esclarece Bonnici (2012) o sujeito é produzido na linguagem e submetido às leis

preexistentes do simbólico. Os três primeiros álbuns de Elza Soares nos fizeram depreender a experiência incompleta da descolonização, no que se refere à perpetuação da outremização da mulher negra, da discriminação racial e da lógica patriarcal. A representação temática de canções como “Samba em Copa” e “Teleco-Teco n. 2”, e interpretadas por Elza em seu primeiro álbum, desprestigiam o “samba do morro”, devido estarem vinculadas a práticas sociais que visam tornar o samba o símbolo da identidade nacional, o que de fato aconteceu por meio de uma incisiva postura de embranquecimento desse estilo musical forjado no Atlântico Negro. No mesmo bojo, identificamos a questão da outremização da mulher negra na figura da mulata feiteiceira/assanhada em canções como “Mulata assanhada”, “As polegadas da mulata” e “Mulata verdadeira”, que perpetuam estereótipos produzidos no período colonial brasileiro para esconder a exploração masculina branca efetuada contra as mulheres negras, de modo que a interseccionalidade de gênero e raça foi uma abordagem imprescindível.

Levar em consideração a condição subalterna de Elza permite abrir um novo modo de compreensão, reconhecendo as marcas de tensão entre o “fim da colonização oficial” e sua presença reiterada (em “novas roupagens” conforme a expressão de Carneiro [2003]), por meio de formações discursivas/ideológicas. O subalterno, cujo termo é criado por Gramsci (1981-1937), indica o “sujeito inferior”, referindo-se à pessoa na sociedade que é objeto da hegemonia das classes dominantes (BHABHA, 1998, p. 97; 103).

Situado nesse contexto, Elza, enquanto mulher duplamente subalterna, não adquire de imediato a liberdade de expressão e a voz. Ao longo de sua carreira, é possível observar a identificação étnico-racial da cantora em títulos de álbuns, como *A Bossa Negra* (1960), *Sangue, suor e raça* (1972), *Pilão + Raça = Elza* (1977), *Elza negra, negra Elza* (1980), *Somos todos iguais* (1985) e a coletânea *Deixa a nega gingar – 50 anos de carreira* (2009). Compreendemos que apesar desses títulos de álbuns manifestarem um desejo de autoafirmação, somente a partir dos anos 2000 é que suas canções rompem a silenciosa posição de objeto, para construir um discurso politicamente engajado.

O álbum *Do cóccix ao pescoço*, lançado em 2002, possui o grande destaque que é a composição “A Carne”⁷:

A carne mais barata do mercado é a carne
negra (4x)

Que vai de graça pro presídio
E para debaixo do plástico
Que vai de graça pro subemprego
E pros hospitais psiquiátricos

A carne mais barata do mercado é a carne
negra (4x)

Que fez e faz história
Segurando esse país no braço

A formação discursiva da canção é o combate ao racismo e às desigualdades brasileiras, visando resgatar a cidadania negada aos afro-brasileiros pela burguesia nacional. Os versos “Que vai de graça pro presídio / E para debaixo do plástico / Que vai de graça pro subemprego” denunciam a violência policial, a negligência das políticas públicas que não oferecerem melhores oportunidades de empregos e educação para a população negra. Ao defender a necessidade de “brigar bravamente por respeito / brigar por justiça”, podemos depreender também uma crítica ao mito da democracia racial.

A partir da interpretação dessa composição, acreditamos ter havido, na carreira de Elza Soares, uma guinada estético-discursiva, que culmina em “Negão Negra”, sua mais recente música, lançada em 24 de julho de 2020, em parceria com o rapper Flávio Renegado. As interações narrativas e discursivas que sustentam a composição apontam, assim como os versos finais de “A Carne”, na importância de resistência de negras e negros para superar a sistemática discriminação de uma sociedade estruturalmente racista. As duas primeiras estrofes demarcam a difícil sobrevivência em uma

⁷ Composição de Seu Jorge, Marcelo Yuca, Wilson Capellette.

dinâmica de desigualdade estruturalmente erigida para subalternizar a população negra:

Nunca foi fácil e nunca será
Para o povo preto do preconceito se libertar
Sempre foi luta, sempre foi porrada
Contra o racismo estrutural, barra pesada

Sem gênero ou preceito, humanos em nova
fase
Wakanda é o meu mundo, Palmares setor a
base
Quem topa esse rolê dá asas à liberdade
No feat filho do rei e a deusa Elza Soares

Todos os dias me levanto
Olho no espelho, sempre me encanto
Com o meu cabelo e a cor da pele dos meu
ancestrais

Todas as noites no quarto escuro
Peço a Deus e aos orixás
Que a escravidão não volte nunca, nunca,
nunca mais

O preconceito do racismo estrutural, que fornecem a reprodução da desigualdade e violência, é barra pesada, porque já é algo normalizado nas formas institucional e cultural. Mesmo sendo “barra pesada” essa sistêmica discriminação, Elza canta nas próximas estrofes que esse racismo estrutural “nunca calarão as nossas vozes milenares”. Ao contrário do enunciado de “Mulata assanhada”, em que o narrador clama à “Deus, que bom seria / Se voltasse a escravidão” para comprar como uma mercadoria o corpo da mulata, Elza canta em “Negão Negra” que “todas as noites no quarto escuro / peço a Deus e aos orixás / que a escravidão não volte nunca, nunca, nunca mais”.

Como explicar essa transformação discursiva? Uma transformação discursiva que permite Elza Soares se tornar uma figura de resistência, que é ao mesmo tempo uma transformação de identidade e um empoderamento

como mulher negra. Como, afinal, surge esse engajamento com uma “arte progressista” de uma cantora que reproduzia padrões e se limitava a interpretar grandes sucessos já consagrados do samba?

Embora nossa exposição dessas composições não seja detalhada, já conseguimos depreender que elas buscam “empoderar homens e mulheres com as armas educacionais e econômicas que lhe permitiram se tornarem sujeitos de sua própria história e construir seu futuro de tal forma que reflita suas necessidades coletivas como nação” (DAVIS, 2017, p. 126).

O próximo passo da nossa pesquisa consiste em analisar os quatros últimos álbuns de Elza Soares, observando paralelamente o amplo conjunto de mudanças no panorama das relações raciais brasileiras que ocorreram a partir de 2003, devido a ascensão do Partido dos Trabalhadores ao poder presidencial, que promoveu, por exemplo, a expansão das políticas de ação afirmativa para acesso ao ensino superior público de negras(os)⁸.

Por consequência, acreditamos que a “descolonização da mente” que permitiu o engajamento de Elza Soares a uma “arte progressista” ocorreu a partir desse processo histórico-social. Particularmente o período de 2003-2010 é identificado por Braga (2012) como “hegemonia lulista”, o qual (apesar de suas diversas contradições) permitiu a “autoatividade dos subalternos”, isto é, um aumento de mobilização das “classes subalternas” e dos “movimentos sociais” (BRAGA, 2012, p. 27). Consistiu, portanto, de um período de esperança que permitiu uma guinada estético-discursiva na carreira de Elza Soares, permitindo conquistar seu *locus* autônomo de enunciação, enquanto mulher negra e subalterna, após 42 anos de trajetória artística, — conquista de voz porque “se transformou num ser politicamente consciente que enfrenta o opressor com antagonismo sem cessar” (BONNICI, 2012, p. 26).

⁸ Em conformidade com Baptista Silva e Rosemberg (2012, p. 79), “foi em 1995 que o governo brasileiro reconheceu, pela primeira vez, que o país é estruturalmente racista, tendo assumido sua dívida histórica para com os negros. A partir dos anos 1990, articulou-se um forte movimento de reivindicação por políticas de ação afirmativa para negros (e indígenas). [...] Em outras palavras, novos temas e novas imagens estão circulando no imaginário brasileiro nesses últimos dez anos”.

REFERÊNCIA

- ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo: Ática, 1979.
- ASCROFT, B. et al. *Key concepts in post-colonial studies*. London: Routledge, 1998.
- ASCROFT, B. *Postcolonial transformation*. London: Routledge, 2001.
- BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2012.
- BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialista. In: BONNICI, T. ZOLIN, L.O. (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003. p. 223-229.
- BAPTISTA DA SILVA, Paulo; ROSEMBERG, Fúlvia. Brasil: lugares de negros e brancos na mídia. In: DIJK, Teun A. van (Org.). *Racismo e discurso na América*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 73-117.
- BHABHA, Homi. *O Local da Cultural*. Belo Horizonte: EdUFMG, 1998.
- BHABHA, Homi. A questão do “outro”: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 177-203.
- BRAGA, Ruy. A transformação do avesso. In: *A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista*. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 103-162.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: ASHOKA (Org.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano, 2003, pp. 59-68.
- CEVASCO, Maria Elisa. Estudos literários x estudos culturais. In: *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 138-154.
- CORRÊA, Mariza. *Sobre a invenção da mulata*. Cadernos Pagu. nº 6-7, 1996. p. 35-50.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 15-24.
- GILROY, Paul. "Joias trazidas da servidão": música negra e a política da autenticidade. In: *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: UCM, CEEA, 2001, p. 157-222.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. *Do Samba ao Rap: a música negra no Brasil*. 227 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - UNICAMP, Campinas, 1998.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOOKS, BELL. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

HOOKS, BELL. Intelectuais negras. *Revista Estudos Feministas*, v. 3, n. 2, p. 454-478, 1995.

LOUZEIRO, José. *Elza Soares: cantando para não enlouquecer*. São Paulo: Editora Globo, 1997.

LOVESEY, Oliver. Decolonizing the Ear: Introduction to “Popular Music and the Postcolonial”. *Revista Popular Music and Society*, v. 40, n 1, p. 1-4, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. “Sambistas ou arianos? A crítica racista e a higienização poética do samba nos anos 1930 e 1940”. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; CROCI, Frederico. *Tempos de fascismos: Ideologia – Intolerância – Imaginário*. São Paulo: EdUSP, 2010, p.421-432.

RODRIGUES, Ana Maria. *Samba Negro, Espoliação Branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.

SAID, Edward. O âmbito do orientarismo. In: *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 41-119.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Do Pós-moderno ao Pós-colonial*. E para além de um e de outro. Centro de Estudos Sociais, Universidade do Minho, 2004.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1979.

DISCOGRAFIA ELZA SOARES

SAMBOSSA. Rio de Janeiro: Gravadora Odeon, 1963. Disponível em: <https://immub.org/album/sambossa>.

A BOSSA NEGRA. Rio de Janeiro: Gravadora Odeon, 1961. Disponível em: <https://immub.org/album/a-bossa-negra>.

SE ACASO VOCÊ CHEGASSE. Rio de Janeiro: Gravadora Odeon, 1960. Disponível em: <https://immub.org/album/se-acaso-voce-chegasse>.

Negão Negra. Single. Rio de Janeiro: Estúdio Tambor. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=E087HGB7EU8&ab_channel=ElzaSoares.

A Carne. In: *DO CÓCCIX ATÉ O PESCOÇO*. Rio de Janeiro: Gravadora Maianga Discos, 2002. Disponível em: <<https://immub.org/album/do-coccix-ate-o-pescoco>>.

NÃO PARAREI DE GRITAR/ PROTESTO: A POÉTICA MILITANTE DE CARLOS DE ASSUMPÇÃO

Sandro Adriano da Silva

São gritos de rebeldia.
(Carlos de Assumpção)

Literatura e memória relacionam-se visceralmente como instâncias que interrogam o tempo, a experiência, a realidade, a imaginação, em um jogo complexo e dialógico. Como propõe Le Goff (2003), o conceito de memória é crucial por sua relevância singular e incontornável nas formas de organização e agenciamento das representações que os sujeitos elaboram do passado, na imbricação entre as suas manifestações individual e coletiva (ASSMANN, 2011).

Nesse sentido, a poesia elegíaca arvora-se como interrogação sobre o tempo, a experiência subjetiva e sua finitude, o luto, a perda, o exílio, as catástrofes da História, recorrendo a um discurso evocativo e memorialista. A poesia elegíaca é uma poesia sobre a dor, a perda, o luto, e que na experiência afrocêntrica refere-se, essencialmente, à proposta epistemológica do lugar (REBELO, 1997; POTTS, 1967; SACKS, 1987). Tendo sido os africanos deslocados em termos culturais, psicológicos, econômicos e históricos, é importante que qualquer avaliação de suas condições em qualquer país seja feita com base em uma localização centrada na África e sua diáspora. Nesse sentido, a afrocentricidade figura-se um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural, de acordo com seus próprios interesses humanos (ASANTE, 2009, p. 39).

Toda alteridade é antes uma relação, pois não se conjuga alteridade no singular. “O Outro é sempre alguém com o qual me confronto ou estabelecimento de contato” (OLIVEIRA, 2007, p. 25). A ancestralidade é, portanto, um território sobre o qual se dão as trocas de experiências: sígnicas,

materiais, linguísticas etc. O fundamento dessa sociabilidade, aponta Reis (2018),

é a ética, daí a ancestralidade ser também uma categoria de inclusão “por que ela, por definição, é receptadora. Fruto do agora, a ancestralidade ressignifica o tempo do ontem. Experiência do passado ela atualiza o presente e desdenha do futuro, pois não há futuro no mundo da experiência. A cosmovisão africana é, então, a *epistemologia* dessa *ontologia* que é a ancestralidade. De uma epistemologia marcadamente antirracista para uma ontologia da diversidade (p. 105).

O libelo contra esse cenário de postura antirracista é um dos vínculo da poesia de Carlos de Assumpção com a poesia feita hoje no Brasil. Pucheu (2020) destaca uma espécie de pioneirismo da poesia falada e, portanto, pública, dos múltiplos *slams* provindos das comunidades negras e a força da poesia política de nosso tempo (p. 171). O crítico arremata sua breve exposição da obra de Assumpção afirmando que

A poesia de Carlos de Assumpção é das poucas [...] funcionado como verdadeiro antídoto par ao que vivemos no país. Assumpção é um país que deveria ser o nosso país. Um poeta, uma pessoa, com uma capacidade imensa de gerar admiração e amor em torno de si. Tudo nele é generosidade, carinho, afeto, inteligência, alegria e vitalidade (PUCHEU, 2020, p. 172).

A lírica de Carlos de Assumpção, como “encantamento”, reverbera uma experiência identitária que sensibiliza, que mobiliza seus interlocutores, sobretudo negros e negras, para a ideia da busca ética e estéticas, da conquista, manutenção e ampliação da liberdade e a presença da “ancestralidade para muito além de relações consanguíneas ou de parentesco simbólico. A ancestralidade, aqui, é uma categoria analítica que contribuiu para a produção de sentidos e para a experiência ética” (OLIVEIRA, 2012, p. 30).

“QUERO ENTRAR EM TODA PARTE”¹: O SILÊNCIO E O ERRO DA CRÍTICA DE POESIA²

Mesmo com toda a carga de poeticidade e o engajamento em poetizar a história a partir do testemunho de sua pele, portanto, de um eu “simultaneamente pessoal, histórico e político, do corpo e da memória de vidas escravizadas, torturadas e assassinadas, submetidas a um negrocídio” (PUCHEU, 2020, p. 159), o que incluiria a obra de Carlos de Assumpção entre os poetas mais relevantes de “nossa tradição, do século XX e do cenário contemporâneo” (PUCHEU, 2020, p. 158), a condição da poesia de Carlos sinaliza “a uma de nossas faltas fundadoras e revela a exclusão como estratégia de domínio colonizador” (PUCHEU, 2020, p. 159), que se forja como um dos matizes do racismo estrutural - o *racismo literário*. Por outro lado, o resgate dessa obra aponta para uma aposta ética e política num outro ângulo de interpretação da experiência história dos negros, do revisionismo tardio do cânone literário e da visibilidade da poesia de autoria negra, especialmente, em seus aspectos temáticos e estéticos, uma vez que “atrever-se a falar, [...] é reverter a história escravocrata na qual, como um modo

¹ Referência ao poema “Protesto” (ASSUMPCÃO, 2020, p. 39).

² São obras do autor: Protesto; poemas, de 1982, financiado pelo próprio poeta, e que só terá uma segunda edição em 1988, alavancada oportunamente pela comemoração ao Centenário da Abolição, contando com a apresentação de Henrique L. Alves e o prefácio de Aristides Barbosa. Quilombo, o segundo livro, será publicado num intervalo de dezoito anos, em parceria com a Editora da Unesp; já Tambores da noite esperará mais nove anos para sair pela Coletivo Cultural Poesia na Brasa; uma nova edição do primeiro livro sairá com o título redefinido Protesto e outros poemas, em 2015, pela Ribeirão Gráfica e Editora; Poemas escolhidos, de 2017, também sairá por uma editora menor, a Artefato Edições. Somente com a redescoberta do poeta feita por Alberto Pucheu e a consequente divulgação de sua obra, cujo marco foi a produção do documentário-entrevista Carlos de Assumpção: Protesto, o mercado editorial de grande circulação se abriu à poesia de Carlos, através da Companhia das Letras. Carlos de Assumpção ainda participou das seguintes antologias: Veredas, 1º Livro, e Veredas, 2º Livro, publicados pelo Grupo Veredas, em 1980 e 1981, respectivamente; Cadernos negros 7 (Poesia), em 1984; A razão da chama (1986). Cadernos negros 9. (Poesia), de 1987; Cadernos negros 15. (Poesia), de 1992; O negro escrito (1987); Quilombo de palavras: a literatura dos afrodescendentes (2000) e Cadernos Negros, três décadas: ensaios, poemas, contos, de 2008; Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica. Volume 1, Precursores, em 2011.

extremamente eficaz de dominação colonial, os silêncios dos oprimidos foi naturalizado e a manifestação dos negros impedida por meio da violência tanto física como simbólica (PUCHEU, 2020, p. 159).

Tal ocupação da dicção poética configura-se como “lugar de fala”, no sentido que esse conceito figura na filosofia feminina e negra de Ribeiro (2017), como espaços concretos a serem ocupados para o exercício da cidadania, e cuja ocupação não se dá isenta das intrincadas relações de poder que incidem sobre os grupos subalternizados:

As experiências desses grupos localizados socialmente de forma hierarquizada e não humanizada faz com que as produções intelectuais, saberes e vozes sejam tratadas de modo igualmente subalternizado, além das condições sociais os manterem num lugar silenciado estruturalmente (RIBEIRO, 2017, p. 35).

A crítica da poesia brasileira permaneceu muito tempo com ouvidos moucos ao ressoar dessa lírica de expressão negra, quando não caiu na falta de sensibilidade e no *racismo literário*. Basta uma consulta rápida às principais obras de historiografia do gênero para constatar o óbvio excludente: muitos dos autores e autoras negros e negras que já marcavam presença nos *Cadernos Negros*, entre as décadas de 1980 e 1990, não figuram nos capítulos dedicados à poesia contemporânea. Especialmente sobre a poesia de Carlos de Assumpção, é paradoxalmente contundente a crítica de Bernd (1998), ao analisar o poema “Indignação”, publicado no *Cadernos negros - 15*, de 1992, e que viria a compor a obra *Tambores da noite*, em 2009:

Como se vê, há neste poema uma repetição de fórmulas exauridas pela constância com que se retomam, ao longo dos anos, as mesmas temáticas, reivindicando seus autores o estatuto de *vítimas*, o que contribui para circunscrever a poesia negra, reservando-lhe um reduzido alcance. Voltar-se eternamente para o passado, para relembrar as agruras do período da escravidão, constitui-se em outra constante desta poesia que pretende, com esta fórmula, exorcizar este passado conclamando o leitor a unir-se ao poeta em seu desejo de *revanche*. O discurso do negro - que custou a emergir no panorama da literatura brasileira, onde só se registrava um discurso sobre o negro - vai tomando forma *como se fosse sempre necessário dar uma resposta ao branco*. Constrói-se assim a poesia como *revide, caindo o poeta numa perversa armadilha que é a de encerrar-se num círculo vicioso* que o

impede de inovar, de ir em busca das enormes riquezas contidas na oralidade africana que poderiam vir a oxigenar esta poesia, imprimindo-lhe um novo vigor (BERND, 1998, p. 95, grifos nossos).

A composição dos primeiros parâmetros para a formulação de um conceito de *literatura negra*³, a saber, a “conscientização, comunicação em particular com o sentimento negro, reencontro da verdadeira imagem, visão do negro livre de estereótipos e evidência de uma intencional atitude de resistência” (BERND, 1998, p. 81), coadunam-se com a concepção de poesia negra proposta pela autora. Para Bernd (1992),

A poesia negra viabiliza o trânsito de uma condição de alienação, caracterizada por uma situação em que as bases do mundo e do ser se desvanecem, para uma condição em que a consciência se reconstrói e na qual o poeta se institui pela linguagem. Pela poesia o poeta desvenda sua autoimagem, buscando transcendê-la através da reconquista de sua fala (p. 274).

O dissenso entre a teorização e o exercício hermenêutico sobre a poesia de autores como Assumpção e Cuti fundamenta-se numa concepção de poesia (e de literatura) de base exclusivamente esteticista, uma vez que a crítica entende que a reiteração de certos temas, faria com que a poesia perdesse sua força poética: “ao erguer esta bandeira de defesa dos direitos humanos e ao tecer a trama narrativa ou poética com os fios da revolta e da denúncia, esta literatura tende a *perder sua literariedade*, tornando-se o lugar da recondução do lugar-comum onde até as metáforas são estereotipadas” (BERND, 1998, p. 96). Bernd não considerou, na emergência dessa reiteração, um arquivo de memória traumática que, como tal, opera por complexos processos metonímicos e sublimatórios.

³ Consultem-se: BERND, Z. Introdução à literatura negra. São Paulo: Brasiliense, 1988; BERND, Z. Literatura e negritude na América Latina. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

“MÃOS DE ÉBANO”⁴: POESIA, IMAGINÁRIO, ANCESTRALIDADE

Um breve panorama da obra *Não pararei de gritar* (2020), considerando-se que ela reúne os cinco livros do autor e um conjunto de nove poemas inéditos, e o elenco de alguns poemas nucleares pode ser rentável para se evidenciar as linhas de força temática da poesia de Carlos de Assumpção. O primeiro livro, *Protesto*, foi redefinido, compõe-se de vinte e seis poemas, incluindo o poema-título homônimo, “Protesto”. Desse conjunto, um total de dez poemas explicitam uma dicção poética que reivindica uma consciência identitária e um sentimento de negritude, através de dois paradigmas intercambiáveis: a *memória* e a *ancestralidade*.

O poema que abre a seção-livro, intitulado “Tambor”, corrobora essa intencionalidade poética, destacando-se pela densidade e variedade de procedimentos que se colocam como um eco dos vários processos que podem ser ouvidos em outros poemas da obra:

Tambor
Dá asas a nosso grito contido há séculos
Grita
Nada de pequenos lamentos inúteis
Nada de pranto
Grita tambor
Grita
Estamos do lado de fora
Com as mãos vazias e as portas fechadas
Com chaves de desamor
Grita tambor
Grita
Temos sede de vida e estamos cansados de tanta dor
(ASSUMPÇÃO, 2020, p. 11).

Um título é sempre a primeira chave interpretativa para um poema. Neste caso, que o faz ecoar. Nota-se um investimento na construção ecfrásica, composta por duas dimensões descritivas imagéticas, uma visual e outra sonora, ambas concentradas na figura do *tambor*. O ritmo do poema é

⁴ Referência ao poema “Resistência” (ASSUMPÇÃO, 2020, p. 34).

construído, em parte, pela presença de figuras de harmonia, como a *assonância*, reiterada (*an, on, am, em, an, am, an, em, am, an, an*), bem como pela *aliteração* (*t*). Considerando-se a relação de sentidos promovida pelo eixo paradigma-sintagma, tem-se que o lexema *tambor* produz uma *metáfora* de liberdade e resistência em “dá asas ao nosso grito” (v.2); e cria, simultaneamente, uma *personificação* e uma *sinédoque* em “grita” (v. 3,6, 7,12, 14 – o verbo comparece 31 vezes, ao longo do livro), como uma fusão entre sujeito e objeto, em que a escuta do eu poemático ecoa uma memória localizável no imaginário intertextual e histórico de vestígios endogâmicos (os gritos nos porões dos navio-negreiros, os gritos dos pelourinhos e senzalas, os gritos nos becos e vielas das favelas em dia de operação policial...).

Produz-se, então, um eco estilizado, através do qual o poema se dispõe a reverberar um discurso sonoro, mas também um percurso corporal, *corpoético*, marcado pelo ritmo afetivo e ritualístico das mãos, em tempo binário para as duas palavras que enucleiam o poema: *tam-bo/gri-ta* – instrumentos indispensáveis para obtenção do som do instrumento milenar.

Como se nota, o poema, eufrático por excelência, investe no aspecto sinestésico, dada a relação das diferentes percepções sensoriais metaforizadas e reiteradas nos campos semânticos: *visualidade* (tambor, mãos, portas fechadas, chaves, tambro); *audição* (tambor – por *metonímia* – , grito, grita, lamento, pranto, tambor, grita, silêncio – por *sinédoque* de “portas fechadas” -, grita, grita) *tato* (mãos vazias, portas fechadas, chave, cansados, dor), *paladar* (sede). O eu lírico reitera seu discurso por meio *anáfora*, como nos versos em que ocorrem o verbo *gritar* no presente do indicativo, na forma antropomorficamente simbolizada.

O imaginário do “tambor na África⁵ remete a um símbolo de soberania” (LURKER, p. 351), de “energia cósmica [...], meio de

⁵ De acordo Béhague (1999), a música com tambores é usada principalmente em danças ritualísticas, sobretudo de caráter sagrado, como forma de evocação das divindades, induzindo ao transe e possessões de espíritos. Nos ritos de religiões afro-brasileiras, os tambores, denominados de atabaques são geralmente tocados em grupos de três, cada um

comunicação mais primitivo, [...] sugere a capacidade de comunicação com as forças sobrenaturais [...] O uso antigo do tambor para inspirar guerreiros é trazido do simbolismo do trovão de força destrutiva” (TRESIDDER, 2003, p. 326). Para Cirlot (2005), o tambor simboliza o “som primordial, veículo da palavra, da tradição e da magia. [...] Não só o ritmo e timbre têm importância no simbolismo do tambor primitivo, mas também por ser feito da madeira da “árvore do mundo” (p. 574). O tambor corresponde ao simbolismo do elemento terra, por causa do vaso e da pele, e, nesse sentido, apontam Chevalier e Gheerbrant (2012), o tambor é “instrumento africano por excelência, [...] que se identifica com a condição humana da qual é uma expressão; o mesmo tempo rei, artesão, guerreiro, caçador, jovem em idade de iniciação, a sua voz múltipla traz em si a voz do homem, como ritmo vital de sua alma (p. 862). Nesse sentido, o eu lírico, na condição de instrumentista, opera uma reatualização da memória coletiva e individual, através da imagem *personalizada* e imemorial do tambor, naquilo que ela guarda de valor simbólico, de vivência dos rituais arcaicos e sua liturgia musical; ou como celebração de invocação à resistência pela violência bélica, e, ao mesmo tempo, de um signo de libelo das pautas mais significativas dos movimentos negros contemporâneos, além de uma metáfora da consciência poética que enforma o legado de sua negritude e o desafio ao cânone excludente.⁶

Nesse exercício, “Tambor” reivindica a imagem de “milenarios atabaques acompanharam os povos negros não só como objeto cultural, mas também no sangue, na ginga, na mente e no coração” (BINA, 2006, p. 32). Ao estudar os *cantopoemas* dos devotos do Congado como herança cultural

com um tamanho diferente. Nos rituais do candomblé baiano e em outras partes do Nordeste, eles são conhecidos como rum (maior), rumpi, e lê, o menor.

⁶ BINA (2006, p. 16-17) aponta que “a música africana apresenta uma pureza original e é expressão de uma cultura coletiva profundamente ligada à vida social. É uma maneira de ser e agir em harmonia com a natureza. [...] A música africana é chamada a substituir a linguagem falada. É possível compreendê-la porque os instrumentos falam. Na maioria das línguas africanas, especialmente nas línguas do grupo banto, a altura relativa dos sons é significativa. A música é capaz de imitar os ritmos e os “tons” do discurso, permitindo que os instrumentos falem”.

dos negros, Pereira (2017) lembra que a expressão conhecida como “fazer chorar o tambor” significa “fazê-lo tocar muito bem, “chora na *ingoma*” é rezar, cantar e dançar com devoção”. (p. 9, grifos do autor). Daí o tambor integrar, na poesia de Carlos de Assumpção, uma visão simbólica do mundo, arquétipo de expressão cultural e identitária coletiva, que opera para “compreendermos os processos de preservação, modificação e projeção de herança do passado no presente” (PEREIRA, 2017, p. 12), e em vista da qual, a linguagem – do instrumento e do poema – podem ser tomadas como um “meio para sustentar a formulação de argumentos históricos, antropológicos e sociológicos em torno da vigência de uma memória africana reconfigurada no contexto brasileiro e da resistência à opressão que negros e mestiços manifestaram através de suas heranças culturais, em particular a religião” (PEREIRA, 2017, p. 12-13).

A imagem e o registro valorativo que gera poeticidade ao objeto de culto e resistência reaparece em “Tambor II”:

Tambor
são inúteis nossos gritos
silêncio
tambor
neste mundo branco
somos considerados incômodas
manchas negras
apenas
silêncio
tambor de nostalgia
tambor de angústia
tambor de desesperança
silêncio
tambor
ninguém compreende nossa mensagem de dor
(ASSUMPÇÃO, 2020, p. 28).

Tal como em “Tambor”, aqui o sujeito da enunciação lírica, também em primeira pessoa, identifica-se com o que Hamburger (1975) designa como “eu congregacional”, um sujeito impessoal, pragmático e orientado por uma voz comunitária, representando-a. Essa voz amalgamada pelo som do tambor e, ao mesmo tempo, metaforizando-a pelo eco, opera como uma

denúncia a uma realidade reificante. Todavia, essa voz corporifica-se num eu poético negro e o contexto que o desenha – um poema em um livro de poesia de autoria negra; e a intencionalidade do poeta negro situa-o num sistema de enunciação da linguagem como manipulador dos objetos – tambor e poema -, como ser individual, pessoa e não como pode parecer, portador de um discurso anônimo. Tal intenção é expressa sobretudo pelo registro valorativo, que marca a posição subjetiva e crítica, assumida pelo eu poético, ao iconizar o tambor, incorporando uma perspectiva poética crítica e melancólica.

A lírica de Carlos de Assumpção ecoa seu grito indelevelmente militante para com sua condição de afrocentricidade, como se vê em outro poema da mesma seção, “Eclipse”, em que o legado da afrodescendência emoldura o engajamento do eu lírico:

Olho no espelho
E não me vejo
Não sou eu
Quem lá está

Senhores
Onde estão meus orixás
Onde Olorum
Onde o meu modo de viver
Onde as minhas asas negras e belas
Com que costumava voar

Olho no espelho
E não me vejo
Não sou eu
Quem lá está

Senhores
Quero de volta
Os meus tambores
Quero de volta
Os meus orixás
Quero de volta
Meu pai Olorum
Em seu esplendor sem par

Quero de volta
O meu modo de viver
Quero de volta
As minhas asas negras e belas
Com que costumava voar

Olho no espelho
E não me vejo
Não sou eu
Quem está lá

Séculos de destruição
Sobre os ombros cansados
Estou eu a carregar
Confuso sem norte sem rumo
Perdido de mim mesmo
Aqui neste lado do mar
Um dia entanto senhores
Eu hei de me reencontrar
(ASSUMPÇÃO, 2020, p. 14).

Com uma dicção mais próxima do prosaico e com menos ênfase metafórica, o poema reclama uma relação entre passado e presente históricos em que o eu lírico se coletiviza aos ancestrais pela memória, o que remete às consequências da diáspora africana no Brasil (HALL, 2003). A consciência da perda identitária e um sentimento que transita entre a resiliência e a resistência recuperam imagens arquetípicas e históricas, explicitadas no campo semântico valorado de aspectos da afrocentricidade: *orixás, Olorum, tambores, mar, Senhores*. Poema da perda, nota-se a recorrência de verbos que apontam para um sentido de negação literal (*não me vejo; não sou eu; perdido de mim*) e indireta (*Onde estão, onde [está]; quero de volta; costumava voar; estou confuso; [estou] perdido; eu hei de reencontrar*), formando estruturas paralelísticas que remetem a um sentido negativo. O efeito de sentido se obtém, portanto, pela permuta do valor (literal e metafórico) das palavras – ou seja, o paradigma constrói-se pela possibilidade de troca entre as mesmas formas que dele fazem parte. Assim, “olho no espelho/e não me vejo” reitera a negação do espelhamento que propiciaria a identificação com todo um complexo de imagens valoradas

pela ancestralidade, o que imprime no eu lírico as marcas de uma solidão existencial e cultural.

Metapoético, “Meu quilombo”, revela um sujeito que se assume como poeta negro e vate: “[...] Não vou jogar contra mim mesmo [...]” E a poesia se mostra libelo contra as injustiças sociais e a exploração do sistema neoliberal: “Sou apenas um homem/lutando em seu quilombo de palavras/Apenas um homem/Tentando interpretar anseios e esperanças/De todo um povo desprezado explorado/Que um dia há de se levantar” (ASSUMPÇÃO, 2020, p. 15). No mesmo tom de revide histórico, o poema “Fênix” opera, já na disposição em que se apresenta disposto na página, em três marcos temporais que encenam a voz do sujeito: o presente da enunciação lírica, o passado, com sua imagem de destruição e silenciamento (corporal, histórico, estético) e, finalmente, o futuro, com a ênfase no posicionamento político e poético matizado de expectativas diante de um possível revisionismo.

Riram de nossos valores
Apagaram os nossos sonhos
Pisaram a nossa dignidade
Sufocaram a nossa voz
Nos transformaram em uma ilha
Cercada de mentiras por todos os lados
Nos dividiram
Nos puseram à margem de tudo

Irmãos

Precisamos reconstruir a nossa vida
Precisamos conquistar nosso lugar
Na cada que um dia nós edificamos
E onde não conseguimos entrar
Precisamos reacender os nossos sonhos
Precisamos levantar a nossa voz
Precisamos derrubar
A muralha de rocha e cal
Que ergueram em torno de nós
(ASSUMPÇÃO, 2020, p. 19).

O poema acima carrega em suas palavras um símbolo de força e libelo, na medida em que reconta a história do negro a partir de um ponto de vista afrocêntrico superando, dessa maneira, a ótica da leitura historiografia oficial, mormente atenuadora, quando não silenciadora das narrativas negras. Em “Poema verídico”, o poeta põe na berlinda o mito da democracia racial e polemiza a noção de uma cultura igualitária com a qual seria possível uma identificação plena daqueles que a compõem:

Se eu gritasse se eu gritasse
Que este país é “a maior
Democracia racial
Do mundo” como muita gente
Faz questão de proclamar
Que adiantaria gritar

Se eu gritasse se eu gritasse
Que existe em nosso código Penal
Uma lei (aqui entre nós ineficaz)
Que pune a discriminação
De raça ou de cor
Que adiantaria gritar

Se eu gritasse se eu gritasse
Que tem a nação para comigo
Uma dívida de quatro séculos
De quatro séculos de sacrifício
Que precisa ser saldada
Que adiantaria gritar
(ASSUMPÇÃO, 2020, p. 27).

O eu lírico reflete sobre uma determinada forma de discurso que ratifica a noção de cultura igualitária que partilha reconhecimento e identificação. Tal discurso nutre todo de um imaginário coletivo em torno da ideia de *nação* que, conforme propõe Hall (1992), “não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. [...] Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu ‘poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade’ (p. 49). Daí a poesia operar, como afirma Paz (2012), ser “revolucionária por natureza [...], expressão históricas de nações, raças, classes. Nega a história:

em seu seio todos os conflitos objetivos se resolvem e o homem finalmente toma consciência de ser mais que passagem” (p. 21).

O poema acima é representativo de outra voz, a que interroga a história oficial acerca das atrocidades da escravidão, ao mesmo tempo que “articula-se a visão que ressalta o princípio dialético da memória escrava, considerando-a como um *topos* sujeito a transformações” (PEREIRA, 2017, p. 86). Carlos de Assumpção assume-se como poeta herdeiro de uma violência contra seus ancestrais e reivindica uma reinterpretação da história, ao mesmo tempo que deixa entrever um alerta contra uma “história única”, que “cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história” (ADICHIE, 2019, p. 15). Incontornavelmente sobrepujadas pelas relações de poder, posto que “não há produção cultural que não empregue materiais impostos pela tradição, pela autoridade ou pelo mercado e que não esteja submetida às vigilâncias e às censuras de quem tem poder sobre as palavras ou os gestos” (CHARTIER, 1990, p. 137), as narrativas sempre 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. 18).

Dessa forma, as representações simbólicas, as crenças, os valores afrocêntricos expressos na lírica de Carlos de Assumpção, e, não seria ousado aventar, em parte significativa da lírica negra, não encontram acomodação compatível com o sentido hegemônico de nação e cultura. Sobretudo quando a memória dos ancestrais escravizados, a princípio, tomada como legado dos negros e seus descendentes, “passa a identificar todos os oprimidos contemporâneos. A revolta contra os senhores do passado é reelaborada para contestar os senhores do presente, que restringem os direitos dos menos favorecidos e exploram sua força de trabalho (PEREIRA, 2017, p. 87). Dessa forma, como afirmou Barbosa (1982), Carlos de Assumpção “mantém na sua poesia, estreita relação entre arte e vida social tendo portanto o cuidado de não fazer arte pela arte, mas uma arte rigorosamente engajada na luta pelo respeito e dignidade da sua raça” (p. 12).

“UM PUNHADO DE ESTRELAS EM CADA MÃO” OU À GUIZA DE CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho pretendeu uma primeira aproximação à poesia de Carlos de Assumpção, poeta negro, nonagenário, autor de cinco obras publicadas até o momento, conhecido, sobretudo, por seu poema “Protesto”, a fim de sondar alguns aspectos temáticos e estéticos do poema “Tambor” e sua simbolicidade, arrolado na obra *Protesto*, de 1982 e aqui reunido em *Não parei de gritar* (2020). A poesia de Carlos de Assumpção investe nessas relações, na medida em que evoca simbologias ancestrais, como no caso do poema em análise, o símbolo do tambor, atualizando, portanto, um aspecto sógnico importante para a cultura negra. Como os outros vinte e seis poemas que figuram na obra inicial de Carlos Assumpção, “Tambor” aponta para a metaforização da experiência subjetiva de um eu lírico negro, que evoca a memória como elemento da constituição da identidade. Para a literatura negra, aqui delimitada ao gênero lírico, a ancestralidade aponta para um sentido antropológico, constituindo patrimônio material e simbólico incontornável na discussão da literatura como memória social.

A poesia de Carlos Assumpção constitui-se, assim, como lugar de fala e de escuta dessa experiência ancestral, com matizes elegíacos, bem como pela consciência do fazer poético como libelo militante, contra o preconceito étnico-racial tão indelevelmente enraizado na sociedade e cultura brasileiras. Suas imagens líricas fazem ecoar esse som primitivo de luta, de uma luta mística e sagrada, mas também de uma luta política, uma verve contra o racismo e a favor da afirmação de um discurso poético e ético da negritude e uma intencional postura de resistência pela memória que grita. Como um tambor africano.

⁷ Referência ao poema “Autorretrato” (ASSUMPCÃO, 2020, p. 56).

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, C. N. *O perigo de uma história única*. Trad. Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ASANTE, M. K. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, E. L. (Org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. SP: Selo Negro, 2009.
- ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2011.
- ASSUMPÇÃO, C. de. *Não pararei de gritar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- BARBOSA, A. Prefácio. In: ASSUMPÇÃO, C. De. *Protesto, poemas*. Franca: edição do autor, 1982, p. 9-12.
- BERND, Z. Literatura negra. In: JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p. 267-276.
- BINA, G. G. *A contribuição do atabaque para uma liturgia mais inculturada em meios afro-brasileiros*. Dissertação. (Teologia). Centro Universitário Assunção - Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção. São Paulo, 107p. 2006.
- CHARTIER, R. A. *História Cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- CIRLOT, J-E. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Manic. São Paulo, 1975.

- LE GOLFF, J. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira; Bernardo Leitão; Suzana Ferreira Borges. 5.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- LURKER, M. *Dicionário de simbologia*. Trad. Mário Krauss; Vera Barkow. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- OLIVEIRA, E. D. de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: educação e cultura afro-brasileira. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação – RESAFE*, n.18: maio-outubro/2012, p. 29-47.
- PEREIRA, E. de A. *A saliva da fala*. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.
- POTTS, A. F. *The elegiac mode: poetic form in Wordsworth and other elegist*. New York, Cornell University Press, 1967.
- PUCHEU, A. Posfácio. Carlos Assumpção, uma história que grita. In: ASSUMPÇÃO, Carlos de. *Não pararei de gritar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 157-173.
- REBELO, A. M. R. Elegia. In: *Biblos. Enciclopedia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol. 2. Lisboa; São Paulo: Editora Verbo, 1997, p. 325-246.
- REIS, M. de N. Afrocentricidade: Identidade e centralidade africana. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade – UESB*. Ano 2018, Volume 3, número 6, Julho – Dezembro de 2018.
- RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- SACKS, P. *The english elegy*. Studies in the genre from Spenser to Yeats. Baltimore, Maryland: The Johns Paperbacks edition, 1987.
- TRESIDDER, J. *O grande livro dos símbolos*. Trad. Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS

Ana Maria Soares Zukoski é doutoranda e mestra em Letras: Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá – UEM. Especialista em Estudos Literários pela Universidade Estadual do Paraná – Unespar – Campus de Campo Mourão. Graduada em Letras Português/Inglês pela mesma instituição. Possui publicações científicas em periódicos e capítulos de livros na área de literatura contemporânea.

Alba Krishna Topan Feldman possui graduação em Letras Inglês/Português pela Faculdade Estadual de Ciências e Letras de Campo Mourão (1992) e mestrado em Letras - Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (2006). Doutorado em Letras na UNESP, de São José do Rio Preto (2010), e complementação na *Louisville University* (2009), nos Estados Unidos. Pós-Doutorado em Letras na Universidade Estadual de Londrina e em SFU - *Simon Fraser University* (Canadá). Atualmente é docente da Universidade Estadual de Maringá (PR). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: pós-colonialismo, literatura indígena, escrita de autoria feminina, multiculturalismo.

André Eduardo Tardivo é doutorando e mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Especialista em Literatura Contemporânea pelo Centro Universitário Cidade Verde (UniFCV). Graduado em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, *campus* de Campo Mourão. Possui publicações científicas em periódicos e capítulos de livros na área de literatura contemporânea.

Emilly Nayra Soares Albuquerque é Mestra em Letras: Linguagem & Identidade – Ufac, Bacharela em História – Ufac e acadêmica de Licenciatura em História – Ufac.

Érica Alessandra Paiva Rosa é Graduada em Letras e mestra em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá, além de especialista em História, Arte e Cultura pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. É professora de línguas e literatura, além de pesquisadora sobre a literatura de autoria feminina, com interesse pelas representações identitárias. Também atua como produtora cultural desenvolvendo projetos multiartísticos e de formação artístico-cultural.

Ernani Hermes é graduado em Letras – Inglês pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. Sua experiência de pesquisa configura-se na área dos Estudos Literários, focalizando as Literaturas de Língua Inglesa e Língua Portuguesa, contemplando temas como memória, identidade e história.

Gisela Maria de Lima Braga Penha é Pós- Doutora em Letras - Unesp, Docente da Universidade Federal do Acre das disciplinas de Teoria da literatura e literaturas de língua portuguesa.

Gabriela Fonseca Tofanelo é graduada em Letras Português e Literaturas correspondentes pela Universidade Estadual de Maringá (2013). Mestra, pela mesma universidade, em Estudos Literários, na linha de pesquisa Literatura e Construção de Identidades. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá. É pesquisadora do projeto de pesquisa "Literatura de Autoria Feminina Contemporânea: Escolhas Inclusivas?" e integra os grupos de pesquisa LAFEB - Literatura de Autoria Feminina Brasileira (UEM) e Grupo de Estudos sobre Literatura Contemporânea - GELBC (UnB/CNPq). É mediadora do projeto Leia mulheres na cidade de Maringá - PR. Atua, principalmente, com os temas: Literatura de Autoria Feminina, Crítica Feminista, Estudos de Gênero e Violência contra a Mulher.

Jeissyane Furtado da Silva é Mestra em Letras: Linguagem & Identidade – Ufac, Licenciada em Letras Português – Ufac e acadêmica de Direito – Ufac.

Lucas da Silva Teixeira é professor de ciências das linguagens. Graduado em Letras, português-inglês pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cursando Letras – francês na mesma instituição e aluno do curso Técnico em Instrumento Musical no Instituto Federal do Rio Grande do Sul. Já fez parte do grupo de capoeira Oxossi, de Mestre Índio. Atualmente está vinculado ao Movimento Cultural de Capoeira Angola Guayamuns, de Mestre Jaburu.

Lucy Cristina Ostetto é Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC/2020), na linha de pesquisa História da Historiografia, Arte, Memória e Patrimônio. Atualmente é Professora na Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC. Pesquisadora com coordenação partilhada do grupo de pesquisa NEGRA (Núcleo de estudos de gênero e raça, feminismos e decolonialidade) certificado pela UNESC e CNPq e integrante do grupo de Pesquisa História e Arte, Teorias da História-UFSC.

Luzia Martins dos Santos Silva possui especialização em Currículo, Formação do professor e Relações Étnico-Raciais e Especialização em Estudos Linguísticos e Literários. Graduação em Letras pela Universidade do Estado da Bahia (2007). É professora do ensino básico atuando na área de Letras, com experiência principalmente nos seguintes temas: educação, cultura, identidade e língua.

Maria Eduarda Delfino das Chagas é graduanda em Psicologia pela Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC, e bolsista de Iniciação Científica por ela. Membro e pesquisadora do Núcleo de Estudos em Gênero e Raça - NEGRA/UNESC.

Mirian Cristina dos Santos é Professora Adjunta da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), Campus São Félix do Xingu. Autora do livro "Intelectuais Negras: prosa negro-brasileira contemporânea", publicado pela editora Malê (2018); Doutora em Letras,

Estudos Literários (UFJF); Especialista em Políticas de Promoção da Igualdade Racial (UFOP); Mestra em Letras, Teoria Literária e Crítica da Cultura (UFSJ); Bacharela e Licenciada em Letras (Língua Portuguesa e suas Literaturas) pela mesma instituição. Pesquisadora Associada à Associação Brasileira de Pesquisadoras/es Negras/es - ABPN.

Natacha dos Santos Esteves é mestranda em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), atuando na Linha de pesquisa: Literatura e Construção de Identidades. Graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)/*Campus* de Campo Mourão. Desenvolveu projetos de Iniciação Científica (2017-2018; 2018-2019, bolsista CNPq; 2019-2020, bolsista Fundação Araucária) acerca da ficção de autoria feminina contemporânea. Também participou do projeto Residência Pedagógica (2020-2021), ofertado pela Universidade Estadual do Paraná. Desde o ano de 2019, vem realizando publicações em periódicos na área de literatura contemporânea. Além disso, integra o Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura – GEPEDIC, da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)/*Campus* de Campo Mourão.

Pedro Henrique Braz é graduado em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) *Campus* de Campo Mourão; professor de Língua Portuguesa na rede pública de ensino do Estado do Paraná e mestrando em Estudos Literários na Universidade Estadual de Maringá (UEM). Foi bolsista da Fundação Araucária (PIC 2019-2020), com o projeto intitulado "Para assim versejar o âmago das coisas": corporeidade expressiva na obra *Poemas da Recordação e Outros Movimentos*, de Conceição Evaristo. Ademais, foi participante do projeto Residência Pedagógica, ofertado pela Universidade Estadual do Paraná, além de integrar o Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura (GEPEDIC/CNPq), da UNESPAR. Áreas de interesse: literatura negro-brasileira; corpo; memória.

Rafael Lucas Santos da Silva realiza doutoramento na área de Estudos Literários, na Linha de Pesquisa Literatura e Historicidade, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM). É Mestre em Letras, na área de Estudos Literários (UEM). Desenvolve pesquisa sobre o pensamento de Slavoj Žižek e suas aplicações aos Estudos Literários e participa do Projeto de Pesquisa “Lacaniano, Literatura e Cultura”, coordenado pela professora Dr.^a Marisa Corrêa Silva

Sandro Adriano da Silva é professor do Curso de Letras Português/Inglês da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR/ campus de Campo Mourão, onde desenvolve pesquisa na área de estudos da poesia brasileira. Autor em coautoria de *Agripa Vasconcelos: do poeta ao romancista das Gerais*.

Tatiane Beretta é graduada em História pela Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC. Membro e pesquisadora do Núcleo de Estudos em Gênero e Raça - NEGRA/ UNESC.

Wilma dos Santos Coqueiro é doutora em Letras/área de concentração em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Docente adjunta do colegiado de Letras e do Programa de Pós Graduação em Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD) da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – *campus* de Campo Mourão. Coordena o Núcleo de Educação em Relações de Gênero (NERG), que compõe o Centro de Educação em Direitos Humanos (CEDH) do *campus* de Campo Mourão. Autora dos livros: *De mulheres e casas: o espaço romanesco e patriarcal em Rachel de Queiroz* e *Poéticas do deslocamento: o Bildungsroman de autoria feminina contemporânea*, ambos de 2021. Integra como pesquisadora o Grupo de Pesquisa Diálogos Literários e o Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura - GEPEDIC, ambos da UNESPAR.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Ana Maria Soares Zukoski é doutoranda e mestra em Letras: Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá – UEM. Especialista em Estudos Literários pela Universidade Estadual do Paraná – Unespar – Campus de Campo Mourão. Graduada em Letras Português/Inglês pela mesma instituição. Possui publicações científicas em periódicos e capítulos de livros na área de literatura contemporânea.

André Eduardo Tardivo é doutorando e mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Especialista em Literatura Contemporânea pelo Centro Universitário Cidade Verde (UniFCV). Graduado em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, *campus* de Campo Mourão. Possui publicações científicas em periódicos e capítulos de livros na área de literatura contemporânea.

Wilma dos Santos Coqueiro é Doutora em Letras/área de concentração em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá. Docente adjunta do colegiado de Letras e do Programa de Pós Graduação em Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD) da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – *campus* de Campo Mourão. Coordena o Núcleo de Educação em Relações de Gênero (NERG), que compõe o Centro de Educação em Direitos Humanos (CEDH) do *campus* de Campo Mourão. Autora dos livros: *De mulheres e casas: o espaço romanesco e patriarcal em Rachel de Queiroz e Poéticas do deslocamento: o Bildungsroman de autoria feminina contemporânea*, ambos de 2021. Integra como pesquisadora o Grupo de Pesquisa Diálogos Literários e o Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura - GEPEDIC, ambos da UNESPAR.

NOTA SOBRE A CAPA

As imagens de capa e contracapa, cedidas pela fotógrafa Iasmin Daher Miranda Lima, a quem agradecemos a generosidade, captam dois momentos do solo de dança contemporânea *corpo-alvo*, desenvolvido por Jordana Reis da Silva e Pedro Henrique Braz. O solo foi apresentado no espetáculo de dança contemporânea *Luz e Sombra*, sob direção de Jordana Reis da Silva, em 20 de julho de 2019, no Teatro Municipal de Campo Mourão, Paraná. Na performance registrada, destaca-se o bailarino de dança contemporânea Pedro Henrique Braz. *Corpo-alvo* resultou de um trabalho artístico que envolveu poesia (o poema “Certidão de óbito”, da escritora Conceição Evaristo), música (Garimpo, de Naná Vasconcelos) e identidade, apresentando sobre a história de luta e dores do povo negro pela linguagem artística, em denúncia ao genocídio do negro brasileiro. Quanto a estilização na foto de Iasmin Daher Miranda Lima, Natacha dos Santos Esteves foi a responsável pela criação da capa e contracapa partindo das imagens cedidas. Para mais informações: <https://www.instagram.com/ciadedancaceju/>.

