Organização
Adriana Cristina Aguiar Rodrigues
Elen Karla Sousa da Silva
Liliam Ramos
Nicia Petreceli Zucolo

DIÁLOGOS LITERÁRIOS SUL-SUL

Escritoras africanas, afro-latino-americanas e afro-brasileiras

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues
Elen Karla Sousa da Silva
Liliam Ramos
Nicia Petreceli Zucolo
Organização

DIÁLOGOS LITERÁRIOS SUL-SUL

ESCRITORAS AFRICANAS, AFRO-LATINO-AMERICANAS E AFRO-BRASILEIRAS

Nepan Editora
Rio Branco - Acre
2024



Editora do Núcleo de Estudos das Culturas Amazônicas e Pan-Amazônicas
www.nepaneditora.com.br | editoranepan@gmail.com

Diretor administrativo: Marcelo Alves Ishii
Conselho Editorial: Agenor Sarraf Pacheco (UFPA), Ana Pizarro (Universidade de Santiago do Chile), Carlos André Alexandre de Melo (Ufac), Elder Andrade de Paula – (Ufac), Francemilda Lopes do Nascimento (Ufac), Francielle Maria Modesto Mendes (Ufac), Francisco Bento da Silva (Ufac), Francisco de Moura Pinheiro (Ufac), Gerson Rodrigues de Albuquerque (Ufac), Hélio Rodrigues da Rocha (Unir), Hideraldo Lima da Costa (Ufam), João Carlos de Souza Ribeiro (Ufac), Jones Dari Goettert (UFGD), Leopoldo Bernucci (Universidade da Califórnia), Livia Reis (UFF), Luís Balkar Sá Peixoto Pinheiro (Ufam), Marcela Orellana (Universidade de Santiago do Chile), Marcello Messina (UFPB/Ufac), Marcia Paraquett (UFBA), Marcos Vinicius de Freitas Reis (Unifap), Maria Antonieta Antonacci (PUC-SP), Maria Chavarria (Universidade Nacional Maior de São Marcos, Peru), Maria Cristina Lobregat (Ifac), Maria Nazaré Cavalcante de Souza (Ufac), Miguel Nenevé (Unir), Raquel Alves Ishii (Ufac), Sérgio Roberto Gomes Souza (Ufac), Sidney da Silva Lobato (Unifap), Tânia Mara Rezende Machado (Ufac).

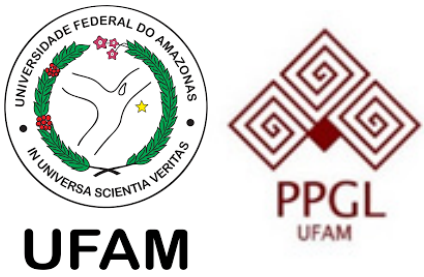
Wilson Miranda Lima
Governador do Estado do Amazonas

Secretaria de
Desenvolvimento
Econômico, Ciência,
Tecnologia e Inovação

Serafim Corrêa
Secretário de Estado de Desenvolvimento Econômico, Ciência, Tecnologia e Inovação - SEDECTI

Márcia Perales Mendes Silva
Diretora-Presidente da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas

Esta obra foi financiada pelo governo do Estado do Amazonas com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

D537

Diálogos literários sul-sul: escritoras africanas, afro-latino-americanas e afro-brasileiras / Adriana Cristina Aguiar Rodrigues [et. al.]. – Rio Branco: Nepan Editora, 2024.

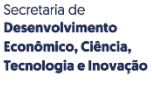
313 p.
Inclui referências bibliográficas.
E-book no formato PDF.
ISBN: 978-85-68914-89-2

1. Literatura africana. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura latino americana. I. Rodrigues, Adriana Cristina Aguiar. II. Título.

CDD 22. ed. 809

Bibliotecária Maria do Socorro de O. Cordeiro – CRB 11/667







Esta obra foi financiada pelo governo do Estado do Amazonas com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas - Fapeam

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues
Elen Karla Sousa da Silva
Liliam Ramos
Nicia Petreceli Zucolo
Organização

DIÁLOGOS LITERÁRIOS SUL-SUL

ESCRITORAS AFRICANAS, AFRO-LATINO-AMERICANAS E AFRO-BRASILEIRAS

SUMÁRIO

PREFÁCIO **9**
As organizadoras

ESCRITORAS AFRICANAS

"É BOM EXPLORARMOS TEMAS DIFERENTES DOS QUAIS ESTAMOS HABITUADOS A TRABALHAR": ENTREVISTA COM A ESCRITORA MOÇAMBICANA VIRGÍLIA FERRÃO **14**
Fernanda Gallo

PALABRAS, SENTIDOS Y PAPILAS GUSTATIVAS EN *SEIOS E VENTRES*, DE KANGUIMBU ANANAZ **24**
Daiana Nascimento dos Santos (Universidad de Playa Ancha)
Patricia Péndola (Universidad de Playa Ancha)

***ESSA DAMA BATE BUÉ!*, DE YARA NAKAHANDA MONTEIRO: INSCREVER ANGOLA NO FEMININO, DESARQUIVAR E A(NAR)QUIVAR O PRESENTE-PASSADO** **34**
Adriana Cristina Aguiar Rodrigues (PPGL/UFAM)
Emily Lima Matos (UFAM/FAPEAM)
Isabela Taís de Oliveira Cerqueira (UFAM/FAPEAM)

CORPOS FEMININOS INVADIDOS POR TRADIÇÕES CULTURAIS: *MUTILADA*, DE KHADY KOITA **55**
Providence Bampoky

A LITERATURA ESCRITA POR MULHERES NA ARGÉLIA: ASSIA DJEBAR E LEÏLA SEBBAR EM QUESTÃO **74**
Maria Luiza Menani (PPGTHL/UNICAMP)
Elena Brugioni (PPGTHL/UNICAMP)

ESCREVER ENTRE VOZES E ALGOZES: ASSIA DJEBAR **85**
Jessica da Silva Monteiro (FLET/UFAM)
Fernando Scheibe (FLET/UFAM)

DIALOGANDO SOBRE *O CAMINHO DE CASA*, DE YAA GYASI: ANCESTRALIDADE, IDENTIDADE E MEMÓRIA MARCADAS NA PELE NEGRA **97**
Maristela Silva (UEA)
Bianca Vieira (PPGL/UFAM)

UMA LEITURA INTERSECCIONAL DAS MATERNIDADES EM *STAY WITH ME*, DE AYỌ̀BÁMI ADÉBÁYỌ̀, E *LA PERRA*, DE PILAR QUINTANA **108**
Isabelle Coutinho Ramos Benicio (UFPB/CCHLA)
Cíntia Acosta Kütter (UFRA/UFPB)

A MATERNIDADE COMO MODELO DE SUCESSO FEMININO EM *FIQUE COMIGO*, DE AYÒBÁMI ADÉBÁYÒ ... **119**
Danielle Fabrício dos Santos (PPGL/UFAM)
Sara Almieira da Rocha (PPGL/UFAM)
Elis Regina Fernandes Alves (PPGL/UFAM)

ESCRITORAS AFRO-LATINO-AMERICANAS

A POESIA NEGRA DO SUL DA AMÉRICA DO SUL: VIRGINIA BRINDIS DE SALAS **132**
Liliam Ramos (PPGL/UFRGS)

Voz e a subjetividade negras na obra *Piedra Pulida* da poeta afrocubana Nancy Morejón... 145
Giselle Maria Santos de Araujo (IFRS/Campus Alvorada)

A história que sempre quis contar Lucía Charún-Illescas e o cotidiano afro-peruano no período colonial 159
Rosane Maria Cardoso (UCS/PPGL-UNISC)

El poder de la narrativa de Adelaida Fernández Ochoa: estrategias cimarronas en la agencia del personaje femenino afrodiaspórico 171
Yoiseth Patricia Cabarcas Morales (UTP/Colômbia)

Percursos literários: reflexões sobre contos de Mayra Santos Febres 184
Fátima de Barros Plein (PPGL/UFRGS)

"A todos que perderam seu nome": memória ancestral e cimarronagem em *Awon Baba*, de Teresa Cárdenas 195
Liliam Ramos (PPGL/UFRGS)
Fabiana Vencezlau (UFRGS/PPGLET/Quilombo Conceição das Crioulas/PE)

Georgina Herrera e Yolanda Arroyo Pizarro: literaturas, epistemologias e outras insurgências negras latino-americanas 207
Cristian Sales (UNEB – Campus Juazeiro III)

ESCRITORAS AFRO-BRASILEIRAS

Roberta Tavares: por uma estética afro-amazônica 229
Elen Karla Sousa da Silva (FLET/UFAM)
Silvana Maria Pantoja dos Santos (UESPI/UEMA)

Literatura Periférica: uma perspectiva decolonial em *Perifobia*, de Lilia Guerra 241
Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (PPGLET /UFRGS)
Liana Depieri Amorim (PPGLET /UFRGS)

Cristiane Sobral: escritas insubmissas em solo fértil 252
Mirian Cristina dos Santos (FALED/UNIFESSPA)

Sob ecos de uma cultura patriarcal: corpos femininos em "Telhado quebrado com gente morando dentro", de Jarid Arraes 259
Linda Maria de Jesus Bertolino (UEMA)
Olga Beatriz Saraiva Silva (UEMA)

A literatura brasileira e a construção de um imaginário coletivo: reflexões a partir da produção literária de Eliana Alves Cruz 269
Adria Gabriella Costa da Silva (PPGL/UFAM)

No princípio, era a mãe: apontamentos sobre uma poética prenhe 279
Heleine Fernandes de Souza (UFRJ)

Sentimentalismo, nacionalismo, crítica social e melancolia: traços românticos na poesia de Carolina Maria de Jesus 290
Amanda Crispim Ferreira (UTFPR)

SOBRE AS ORGANIZADORAS 305

SOBRE AS AUTORAS 307

PREFÁCIO

Que literatura têm produzido as escritoras africanas, afro-latino-americanas e afro-brasileiras no presente século? De que temas e projetos estéticos essa literatura se tece? Além do surgimento (ou da insurgência?) de jovens mulheres escritoras no Sul Global, que outras vozes precedentes, de mais-velhas, reverberam desde o século XX, mas que somente agora têm sido paulatinamente acolhidas por pesquisadoras? É a partir desse diálogo entre as vozes autorais e as vozes de pesquisadoras neste contexto político, econômico e geográfico Sul-Sul que nasce este livro. Reunindo pesquisadoras brasileiras, latino-americanas e africanas, a obra estrutura-se em três partes.

A primeira, intitulada "Escritoras africanas!", reúne nove capítulos. Na abertura da seção, encontra-se uma entrevista realizada por Fernanda Gallo com a escritora moçambicana Virgília Ferrão (1986). Os outros capítulos se voltam para as obras das autoras Kanguimbu Ananaz (1956) e Yara Nakahanda Monteiro (1979), nascidas em Angola; Kadhy Koita (1959), senegalesa; Assia Djebar (1936) e Leila Sebbar (1941), oriundas da Argélia; Ayòbámi Adébáyò (1988), nigeriana; e de Yaa Gyasi (1989), ganense com residência nos Estados Unidos. Os textos abrangem, portanto, obras de autoras vivendo em países africanos ou na diáspora, e contemplam as literaturas africanas de países de língua portuguesa, francesa, árabe e inglesa, dando conta de nomes recém surgidos no mercado editorial, seja o brasileiro, seja o estrangeiro. Além disso, os capítulos também se voltam para obras como as de Djebar (falecida em 2015) e Sebbar, ambas publicadas desde a segunda metade do século XX (inclusive com uma obra de Djebar publicada em 1958 no Brasil), mas que somente nos últimos anos passaram a ser acolhidas por pesquisadoras brasileiras, restando, ainda, que o mercado editorial nacional também proceda a esse despertar para vozes autorais em diferentes contextos geográficos, linguísticos e culturais africanos.

Ainda no que diz respeito aos gêneros literários contemplados nesta primeira parte do livro, a grande maioria dos capítulos, exceto o que versa sobre a poesia de Ananaz, toma como objeto de análise a produção literária em prosa para tratar de temas que vão desde o erótico; à memória; ao imperialismo/colonialismo, guerras, cenário pós-independência e conflitos em diferentes contextos africanos; tradição, patriarcalismo, poligamia, maternidade, violência de gênero e mutilação genital; modernidade, emancipação feminina frente a contextos de interdição; ancestralidade, diáspora, exílio, entre-lugar identitário, hibridismo cultural. Colaboram na construção coletiva destes textos, além de Gallo, as pesquisadoras[1] Daiana Nascimento dos Santos (Universidad de Playa An-

1 Incluindo desde jovens graduandas de programas de iniciação científica a professoras atuantes em programas de pós-graduação.

cha), Patricia Péndola (Universidad de Playa Ancha), Adriana Cristina Aguiar Rodrigues (PPGL/UFAM), Emily Lima Matos (UFAM/FAPEAM), Isabela Taís de Oliveira Cerqueira (UFAM/FAPEAM), Providence Bampoky, Maria Luiza Menani (PPGTHL/UNICAMP), Elena Brugioni (PPGTHL/UNICAMP), Jessica da Silva Monteiro (FLET/UFAM), Fernando Scheibe (FLET/UFAM), Maristela Silva (UEA) e Bianca Vieira (PPGL/UFAM), Isabelle Coutinho Ramos Benicio (UFPB/CCHLA), Cíntia Acosta Kütter (UFRA/UFPB), Danielle Fabrício dos Santos (PPGL/UFAM), Sara Almieira da Rocha (PPGL/UFAM) e Elis Regina Fernandes Alves (PPGL/UFAM).

A segunda parte da obra procurou contemplar as escritas de mulheres afro-latino-americanas situadas em três regiões: Caribe, Andes e Pampa. Nesta seção, partimos do conceito de amefricanidade pensado pela intelectual brasileira Lelia González (1935-1994) que, ao contemplar as manifestações culturais negras de diferentes países do continente, observara semelhanças linguísticas, sociais e culturais resultantes dos efeitos da alienação que a eficácia da dominação colonial exerceu sobre os povos colonizados. Dessa forma, ao analisar a produção literária dessas escritoras, é possível compreender que, embora localizadas em diferentes regiões geográficas e culturais, as temáticas desenvolvidas estabelecem diálogos e, conforme Santos, Ramos e Alves[2], as autorias negras latino-americanas constituem redes a partir de uma noção de inter ou transdisciplinaridade, validando o pensamento amefricano ao construir modos de compreender e agir no mundo a partir de uma origem e de um princípio comum. As reflexões propostas, portanto, consideram o lugar da mulher negra/afro-descendente na história e na memória das sociedades latino-americanas.

Assim, os capítulos da seção "Escritoras afro-latino-americanas" destacam, em ordem cronológica de nascimento, as seguintes escritoras que publicaram a partir da metade do século XX: Virginia Brindis de Salas (Uruguai, 1908-1958); Nancy Morejón (Cuba, 1944); Lucía Charún-Illescas (Peru, 1950); Adelaida Fernández Ochoa (Colômbia, 1957); Mayra Santos-Febres (Porto Rico, 1966), Teresa Cárdenas (Cuba, 1970) e, por fim, uma abordagem comparativa entre as obras de Georgina Herrera (Cuba, 1936-2021) e Yolanda Arroyo-Pizarro (Porto Rico, 1970). Algumas delas já foram traduzidas ao português – Virginia Brindis de Salas e Georgina Herrera tiveram seus poemas traduzidos por Eliane Marques e publicados por duas editoras da cidade de Porto Alegre: Figura de Linguagem e Escola de Poesia, respectivamente. Já Teresa Cárdenas tem uma circulação relevante no país, com várias obras traduzidas por editoras reconhecidas nacionalmente como a Pallas e, inclusive, com dois de seus livros – *Cartas para minha mãe* e *Cachorro Velho* – recomendados pelo PNLD (Plano Nacional do Livro Didático e Literário) às escolas brasileiras de educação básica. As demais escritoras circulam pelos grupos de pesquisa que se dedicam à análise da produção literária de mulheres afro-latinas; no entanto, infelizmente, são pouco conhecidas fora desses círculos. Entendemos que o processo de

2 2023.

tradução das obras é um primeiro passo para que as autoras possam ter o seu devido reconhecimento no único país latino-americano cuja língua oficial é o português.

Os sete capítulos desta seção foram elaborados pelas pesquisadoras Liliam Ramos (UFRGS), Giselle Maria Santos de Araujo (IFSUL/Campus Alvorada), Rosane Cardoso (UCS/PPGL-UNISC), Yoiseth Patricia Cabarcas Morales (UTP – Universidad Tecnológica de Pereira/Colômbia), Fátima de Barros Plein (PPGLET/UFRGS), Fabiana Vencezlau (PPGLET/UFRGS) e Cristian Sales (UNEB - Campus Juazeiro III). Os textos abordam as obras das escritoras supracitadas através da utilização de conceitos como amefricanidade, radicalização, memória ancestral, pós-memória, mestiçagem, romance histórico, afrorrealismo, afrocentricidade, mulherismo africano, cimarronagem, insurgência, decolonialidade. O destaque à voz da mulher negra latino-americana e à sua forma de (re)contar a história do continente, seja na forma ficcional, seja na forma poética, proporciona a nós, leitoras e leitoras, uma possibilidade outra de interpretação da América Latina a partir da enunciação daquelas que conseguiram, mesmo com todas as violências e expropriações, transformar os traumas em produção literária de excelente qualidade mas que, por conta do racismo estrutural ainda vigente nos países latino-americanos, ainda as coloca em uma posição de invisibilidade.

Na terceira parte, intitulada *Escritoras Afro-Brasileiras*, somos agraciados com sete capítulos dedicados a escritoras que representam as regiões Norte, Nordeste, Centro-Oeste e Sudeste do Brasil, apresentando seus distintos estilos literários, tanto em prosa quanto em verso. Esses capítulos foram organizados com base na premissa de que existem autoras negras que ainda lutam por visibilidade, bem como escritoras negras que alcançaram certo reconhecimento.

Os capítulos desta seção se dedicam às obras das seguintes autoras: Roberta Tavares (1984), Lilia Guerra (1976), Cristiane Sobral (1974), Jarid Arraes (1991), Eliana Alves Cruz (1966), Conceição Evaristo (1946) e Carolina Maria de Jesus (1914). Cada capítulo destaca as contribuições literárias dessas escritoras como uma forma de resistência e criação de novos caminhos de dissidência, oferecendo uma visão abrangente de seus estilos e temas. Nesse sentido, ressalta-se um ponto comum entre elas: a insurgência.

Essas escritoras negras erguem suas vozes contra o patriarcado, o racismo e o apagamento de suas origens étnico-raciais, com uma escrita que reivindica espaços de humanidade para os negros. Ademais, abordam a representação do corpo feminino negro e os efeitos da cultura patriarcal, a partir dos marcadores de gênero, raça e classe. Os textos dessas autoras são impregnados de uma voz que desafia um discurso hegemônico que desvaloriza a intelectualidade do corpo negro. Aqui, reúnem-se diversas vozes que demonstram como a escrita flui nas mãos dessas autoras de diferentes gerações e regiões do país, que se recusaram, e se recusam, a serem excluídas da cena literária, reivindicando seu direito de expressão, de protesto e de denúncia.

Ressalta-se a importância da visibilidade de escritoras negras como Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus no que tange aos seus papéis inspirador e catalisador para

o surgimento de novas autoras. Ao destacar suas obras e suas vozes, abre-se caminho para novas escritoras negras, mostrando a elas que suas histórias, perspectivas e experiências são valorizadas e merecem ser compartilhadas. Isso não apenas diversifica a cena literária, mas também desafia e enriquece a narrativa dominante, promovendo uma representação mais autêntica e inclusiva na literatura. Além disso, a visibilidade dessas autoras serve como um exemplo de notório empoderamento para outras mulheres negras, encorajando-as a perseguir seus próprios talentos e aspirações literárias.

Os capítulos que compõem esta seção foram elaborados em colaboração pelas pesquisadoras Elen Karla Sousa da Silva (UFAM), Silvana Maria Pantoja dos Santos (UESPI/UEMA), Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (UFRGS/PPGLET), Liana Depieri Amorim (UFRGS / PPGLET), Mirian Cristina dos Santos (UNIFESSPA/ FALED), Linda Maria de Jesus Bertolino (UEMA), Olga Beatriz Saraiva Silva (UEMA), Adria Gabriella Costa da Silva (PPGL/UFAM), Heleine Fernandes de Souza (UFRJ/Ciência da Literatura), Amanda Crispim Ferreira (UTFPR).

As organizadoras

ESCRITORAS AFRICANAS

"É BOM EXPLORARMOS TEMAS DIFERENTES DOS QUAIS ESTAMOS HABITUADOS A TRABALHAR": ENTREVISTA COM A ESCRITORA MOÇAMBICANA VIRGÍLIA FERRÃO

Fernanda Gallo

Virgília Leonilde Tembo Ferrão nasceu em 3 de outubro de 1986, na cidade de Maputo, embora seus pais e parte dos avós sejam originários da província central de Tete, que faz divisa com outros três países africanos: Malawi (de onde vem seu avô materno), Zimbábue e Zâmbia, e é cortada pelo grandioso rio Zambeze, cujas formações históricas resultaram no que ficou conhecido como complexo zambeziano[1]. Vale mencionar que seu pai, Virgílio Ferrão, possui uma breve experiência na literatura moçambicana, tendo publicado em 1975 o romance *Norte*, que versa sobre o tema do recrutamento militar africano no exército português durante a guerra de libertação[2]. Aos 8 anos de idade, Virgília acompanhou o retorno da família a Tete, até se mudar novamente para a capital moçambicana, a fim de concluir seus estudos secundários e universitários, tendo se licenciado em direito. Na Austrália, realizou um mestrado em direito e atualmente advogada nesta área – atividade que realiza juntamente com a produção e edição literária.

Desde a adolescência, Virgília, carinhosamente chamada de Gigi no circuito moçambicano, cultiva o hábito da escrita. Em 2005, aos 19 anos, estreou com o livro *Romeu é Xingondo e a Julieta Machangana*, sob o pseudónimo Awaji Malunga, publicado pela Imprensa Universitária da Universidade Eduardo Mondlane.

Em 2015, publicou sua segunda obra, *O Inspector de Xindzimila*, editado pela editora brasileira Selo Jovem, apostando no gênero policial. Em 2018, Virgília criou o blog "Diário de Uma Qawwi: Resenhas Literárias & Histórias em Ficção Especulativa"[3], cuja atuação resultou, em 2022, na publicação do primeiro volume da antologia *Espíritos Quânticos: Uma jornada por histórias de África em ficção especulativa*, organizada por ela, que reuniu 28 escritores de diferentes países africanos. A iniciativa já conta com o segundo volume, cujo lançamento está previsto para 2024, assim como o *Qawwi-fanzine de Ficção Especulativa*.

1 O vale do Zambeze ocupa uma área de 225.000 km2 (cerca de 27,7% da superfície do país) e abrange as quatro províncias do centro do país: Zambézia, Tete, Manica e Sofala. Já os povos que o compõem possuem uma rica história de interação, disputa ou reconhecimento, formando um cenário bastante vasto cuja densidade foi intitulada como Complexo Zambeziano (Pélissier, 1987).

2 Sobre o livro *Norte*, conferir Sousa (2021).

3 https://diariodeqawwi.com/. Acesso em: 09 jan. 2024.

Em 2019, Virgília tornou-se a primeira mulher a receber o Prêmio Literário 10 de Novembro, atribuído pelo Município de Maputo e pela Associação dos Escritores Moçambicanos, pelo romance *Corais e Rosas* (posteriormente intitulado *Sina de Aruanda*). Em 2021, *Sina de Aruanda* foi publicado pela Fundação Fernando Leite Couto. E em 2022, a escritora lançou o romance *Os nossos feitiços*, pela brasileira Katuka edições. A obra recebeu o segundo lugar no Prêmio Bunkyo de Literatura 2023, que teve como tema "A mulher como personagem principal"[4].

Conheci Virgília Ferrão em outubro de 2023, durante minha estadia em Moçambique para a realização de uma pesquisa de campo. Na ocasião, visitei a Fundação Fernando Leite Couto em um evento em que Virgília comentava o livro *Choriro*, de Ba Ka Khosa. Assim como em sua obra *Sina de Aruanda*, esse livro aborda o vale do Zambeze, os sistemas dos Prazos da Coroa e a figura das "donas"[5]. Durante essa minha quinta viagem a Moçambique, um dos aspectos que mais chamou minha atenção foi o dinamismo na cena literária do país, que posteriormente registrei no texto "O recente cenário literário de Maputo: Notas de Campo"[6]. Portanto, as perguntas elaboradas abaixo versam sobre a trajetória da escritora e sobre a recente produção literária em Moçambique. A entrevista foi realizada pelo Google Meet, em 23 de janeiro de 2024, transcrita, editada e posteriormente aprovada pela entrevistada.

***

F: Sua obra de estreia, o romance *O Romeu é Xingondo e a Julieta Machangana*[7] discorre sobre as desavenças familiares enfrentadas pelo casal de protagonistas Dalitso e Quássia, que pertencem a povos ou etnias diferentes. Poderia nos falar um pouco sobre a obra e em que medida o tema abordado tem ressonância na atual sociedade moçambicana?

V: Obrigada, Fernanda. É uma honra fazer parte desse projeto. Sobre este primeiro livro, foi realmente o primeiríssimo, um livro de estreia. Lembro-me de que, na época, a ideia surgiu quando esbarrei pela primeira vez com o termo "xingondo", com o qual não estava familiarizada. O termo refere-se a um "estrangeiro" que vem da região centro ou norte do país, e carrega certa conotação pejorativa. Ao compreender o significado, como ele é utilizado e como algumas pessoas encaram essa designação, decidi que queria escrever uma história que abordasse o tema, fazendo uma provocação que discutisse se, de fato, somos assim tão diferentes e como isso influencia nossas vidas.
Mas, claro, com uma mente romântica! Eu era muito jovem na época em que escrevi o livro! No entanto, penso que ainda há muito disso [questões ligadas a diferenças étnicas], não apenas nas relações familiares, mas também em termos de discussão sobre o que

4 https://www.bunkyo.org.br/br/2023/10/resultado-premio-bunkyo-literatura-23/

5 Os prazos foram concessões de terras feitas por Portugal em fins do século XVIII-XIX às mulheres no prazo de três gerações. A fim de garantir a suposta hereditariedade portuguesa de seus domínios, os prazos deveriam ser concedidos às mulheres europeias; mas as "Donas" eram, na sua maioria, goesas ou mestiças que adquiriram relevante poder no complexo zambeziano. Uma das mais conhecidas Donas da Zambézia foi, justamente, D. Luiza Michaela da Cruz, acusada de envenenar seus antigos maridos. No "Relatório da guerra da Zambézia", escrito em 1888 por Augusto de Castilho e publicado em 1891, o autor responsável por prender D. Luiza descreve que: "havia por de traz da sua aringa do Goengue uma pequena lagoa infestada de enormes crocodilos, e onde ella mandava lançar, amarradas de pés e mãos, as suas victimas accusadas de roubo, adultério, feiticeria, etc!" (Castilho, 1891)

6 Gallo, "O recente cenário literário de Maputo", 2023.

7 2005.

acontece no país em vários sentidos. Embora hoje estejamos mais conscientes, pois atribuímos muito mais importância às nossas culturas e compreendemos que é bom termos essa diversidade. Existe um grande sentido de união nacional, não obstante as diversidades que temos. Como pessoas, temos uma maior consciência, apesar de haver grupos que têm certas posições em relação às diferenças étnicas. Mesmo nas relações familiares, sempre se ouve falar de preferências – devido às diferenças nas culturas – por casamentos, por exemplo, dentro de um certo grupo. Eu costumo notar isso, mas pessoalmente entendo que essas diferenças nos enriquecem como seres humanos.

F: E o livro gerou debates no seu meio, entre amigos, na família e com outros jovens? Afinal, você tinha apenas 19 anos quando o publicou, não é?

V: Eu acredito que foi bem recebido, porque a ideia era transmitir um conceito de força e união entre as pessoas, já que, no final, é isso que prevalece. Os valores da família, do amor e da amizade foram destacados. Não uma coisa muito dramática (risos). Nesse sentido, teve um bom impacto, e até hoje recebo feedbacks positivos. Isso significa que as pessoas se veem refletidas na obra, não é? Talvez eu tenha sido inspirada pela minha própria vivência e observações no meu meio, na sociedade e na família. Como os personagens são moçambicanos, as pessoas acabaram por se identificar com a história e os personagens. Lembro-me que o título causou alguma preocupação. Discuti com meu pai, já que [xingondo] também tem uma conotação política, mas o livro em si é apenas uma história de amor. O público acabou por entender, embora algumas pessoas ainda tenham sentimentos fortes em relação a essa questão.

F: Em um artigo publicado no Jornal *O País*, em 2020, ao relembrar os 5 anos da publicação do seu segundo livro, *O Inspector de Xindzimila*[8], Agnaldo Bata afirma que você desafia o campo literário moçambicano da prosa, ainda dominado por homens. Como avalia o espaço das escritoras no cenário moçambicano e como foi a recepção de um livro do gênero policial, escrito por uma jovem mulher?

V: Eu gostei muito de ter escrito esse livro, que é mais ou menos do gênero policial. Foi um bom desafio e é sempre um processo de aprendizagem. Tem havido muita discussão aqui no nosso meio sobre se o que se produz é ou não romance policial, e se esse gênero de fato é produzido por aqui. Eu acho que sim, temos produzido, embora não tanto quanto em outras literaturas. E eu gosto disso, por ser diferente e por ser um gênero ainda pouco explorado no nosso país.

Quanto à participação da mulher na literatura, neste momento o cenário é um pouco diferente, e fico contente de poder dizer que há muitas mulheres fazendo literatura, principalmente no que se refere à prosa, onde se diz que há poucas mulheres. Eu tenho a opinião contrária [ao artigo jornalístico mencionado na pergunta], pois têm surgido, principalmente, muitas jovens escritoras. Elas estão se tornando mais ousadas em suas produções. Claro que, se formos comparar com o número de escritores, é ainda é redu-

8 2015.

zido, mas já não são tão poucas. O importante agora, talvez, seja colaborarmos mais entre nós, autoras. E este é um esforço que estamos buscando fazer. Inclusive, estamos envolvidas em um projeto em que nos desafiamos a produzir uma coletânea do gênero policial escrita só por mulheres, para mostrar o surgimento de novas vozes femininas no meio literário de Moçambique.

F: No perfil sobre Virgília Ferrão disponibilizado na "Catálogus – portal de autores moçambicanos", consta que sua genealogia está interligada a: "chefes tradicionais de reinados locais de Angónia e capitães-mor de Tete e Chicoa, descendentes de militares provenientes de Goa, Índia"[9]. Considera que sua trajetória familiar teria, de alguma forma, estimulado a escrita do romance *Sina de Aruanda*[10], que aborda a dinâmica histórica do Vale do Zambeze através de personagens e representações de experiências deste passado?

V: Eu acho que sim, ainda que indiretamente eu acredito que acabou influenciando. Cresci e passei minha infância em Tete dos 8 anos de idade até a faculdade, aos 17 anos, e meus pais também são de Tete, de Angônia, e vieram para cá para estudar, e eu acabei nascendo em Maputo. Esta questão da origem da família é algo que nós mais novos temos estudado e tentado registrar, porque há muita história por trás. Tive acesso a pesquisas feitas e ao acervo de um tio já falecido, que fazia questão de guardar a árvore genealógica da família e traçar nossa trajetória. Também temos outros escritores na família que fazem ficção e não ficção abordando figuras da história da linhagem familiar[11]. Então, foi analisando a história do Vale e os dados que meu tio tinha que despertei para fazer uma história de ficção. E acho que esta experiência me fez querer saber mais sobre as origens da própria família. Então, foi de forma indireta que a trajetória familiar me fez enveredar por esse caminho.
A Missão de Boroma, por exemplo, acabou inspirando o tema do patrimônio que faz parte do enredo de 'Sina de Aruanda'. Então, respondendo à pergunta, a obra trata mais sobre a história de Moçambique, do Vale do Zambeze, das 'Donas' e dos prazos, sem ter relação direta com a minha família, mas foram os registros [do tio] que acabaram me fazendo ter vontade de incorporar isso na história.

F: *Sina de Aruanda* também problematiza a questão do meio ambiente, sobretudo através da atuação do consultor ambiental Daniel de Barros. Vemos que a perspectiva voltada a questões ambientais vem ganhando espaço em diferentes países africanos como, por exemplo, a petroficção em Angola e Nigéria. Ao mesclar o presente ao passado, Sina parece alertar sobre os desafios ambientais do futuro próximo. Nesse caso, é possível afirmar que sua perspectiva enquanto escritora e sua atuação como advogada da área ambiental se mesclaram na criação da trama?

V: Em primeiro lugar, obrigada pela referência ao termo petroficcção, que eu não conhecia. Sei que se tem trabalhado na literatura com esses temas, mas não conhecia o género

9 https://catalogus.co.mz/autor/virgilia-ferrao/ Acesso em: 20 jan.2024

10 2021.

11 A exemplo das obras: *Kaliza M'Mimba, apeadeiros do tempo*, de Isabel Ferrão e *Nhangume – A Lenda*, de António Urbano Ricardo José.

e achei muito interessante. Não imaginei que estivesse trabalhando ou que pudesse estar contribuindo para um gênero específico, mas acho que a ideia foi abordar a questão ambiental que pessoalmente me preocupa. Eu me especializei na área do ambiente e é um tópico pelo qual tenho certa paixão e queria explorar propositadamente. Acho que temos que ter esta consciência, e acredito que aqui em Moçambique, particularmente, há muitos autores que têm trabalhado, ainda que não diretamente, com a relação entre o homem com a natureza, o homem com o mar, o homem com a água. Autores como Mia Couto e Borges Coelho, com o romance *Água*, por exemplo, além de Lucílio Manjate que também escreve um pouco sobre isso. Há outros exemplos literários que analisam ou conjugam com a natureza e discutem o modo pelo qual nós lidamos com ela, ressaltando a importância que há em protegermos o meio ambiente. Então, penso que teve uma relação direta [entre a escrita literária e o trabalho na área do meio ambiente] e sinto que continuo a ter esta preocupação em outros textos que tenho criado sobre a proteção climática (ficção climática), como por exemplo, a gestão da água. Se calhar, está no meu subconsciente essa chamada de atenção para o futuro, para as questões que temos de lidar.

F: Especialmente se pensarmos que Moçambique é muito afetado por fenômenos climáticos, não é? Inclusive a Editora Fundza organizou o livro chamado *Memórias do Idai* (2021)[12] sobre o ciclone que impactou a província de Sofala em 2019.

V: Exatamente. O Bento Baloi também reuniu contos específicos sobre o Idai [livro *Arca de não é*[13]]. Então, é por causa dessas questões que nos afetam diretamente que acabamos refletindo sobre esses temas na literatura.

F: Ainda sobre a questão ambiental, em que medida sua produção literária ou a literatura produzida em Moçambique – esse território banhado pelo oceano índico de norte a sul e atravessado pelo rio Zambeze de leste a oeste – vem (ou não) estimulando reflexões numa perspectiva ecocrítica nesta relação do homem e natureza[14]? Ou seja, você considera que a literatura, de alguma maneira, incita esse debate na sociedade?

V: Eu acho que sim, porque são temas que estão mais próximos dos leitores e, por refletirem questões atuais e reais, são facilmente acessíveis. Então, acredito que a literatura acaba contribuindo e desempenhando o papel de alertar e fazer-nos refletir sobre o que está acontecendo e sobre como queremos lidar com essas questões. Concordo, portanto, que a literatura tem um impacto, e mesmo sendo textos temáticos, eles são bem recebidos pelos leitores. No entanto, é necessário considerar como os leitores têm acesso aos livros, independentemente do tema, o que é uma questão à parte. Também é preciso pensar em como estimular um maior número de leitores, porque o que temos ainda está aquém do desejável. Acredito que os livros precisam circular mais.

12 2021.

13 2021.

14 Sobre a perspectiva literária da ecocrítica enquanto "campo de estudos que analisa as representações literárias do ambiente e das relações entre os seres humanos e a biosfera" (Falconi, 2023) ver: https://www.comciencia.br/a-ecocritica-e-as-literaturas-africanas-de-lingua-portuguesa/. Acesso em: 10 jan.2023.

F: Poderia nos contar como surgiu a ideia de criar e como funciona o blog **"**Diário de Uma Qawwi", conduzido por uma personagem extraterrena?

V: O blog surgiu como uma espécie de Spin-Off. Eu acabara de escrever um romance, ainda inédito, que é meio distópico, fantástico e envolve outros planetas e seres. E quando terminei, queria fazer algo diferente e focar na partilha de análises do trabalho de outros escritores. Então, minha irmã deu a ideia de criar um blog que fosse para contar histórias, e esse tal Spin-Off seria uma espécie de promoção do romance quando ele fosse lançado. No entanto, o blog acabou se tornando um espaço de partilha de textos de outros autores, análise de livros, filmes e música. Em paralelo, eu produzi as histórias desta personagem do tal romance que até hoje não foi publicado! Eu acabei me empolgando, e no blog foram surgindo outras oportunidades, como a interação com outros leitores e a ideia de fazer uma coletânea. A história do blog é essa, e qualquer pessoa pode acessar. Portanto, há uma série de histórias contadas pela Qawwi, a Linan, que é uma série completa, e eu já não me lembro de quantos capítulos estão lá, mas qualquer pessoa pode ler. Além disso, outros escritores são bem-vindos para contribuir com análises e opiniões.

F: Assim como a perspectiva ecocrítica, também a ficção especulativa e científica vem ganhando espaço no continente africano, e a antologia organizada por você, *Espíritos Quânticos: Uma jornada por história de África em ficção especulativa*[15], através do **"**Diário de Uma Qawwi", é um exemplo disso. Poderia nos falar como foi a organização desta obra e como tem sido apostar na produção e edição deste gênero literário em Moçambique?

V: Tem sido muito interessante e, ao mesmo tempo, uma descoberta e um aprendizado. Eu sempre gostei de temas relacionados à fantasia e à ficção científica, mas até então não sabia que tinha esta designação de ficção especulativa e escritores africanos dedicados especificamente a esse gênero. Foi uma linda constatação descobrir que há mais escritores (uma espécie de "tribo") e, principalmente, leitores interessados nessa área. Na época, constatei que enquanto havia muitos escritores de países da África anglófona e francófona dedicados à ficção especulativa, na África lusófona não havia tantos, embora isso tenha começado a mudar. No ano em que pensei em organizar essa antologia, pesquisei e percebi que não havia quase nada de produção por aqui e decidi desafiar os escritores a explorarem um pouco esse tema. Até porque o gênero fantástico não é algo novo para nós, pois é algo que já trabalhamos há muito tempo em nossa tradição literária, mas a ficção científica é uma novidade. Outro desafio foi juntar escritores mais experientes com escritores emergentes que estão começando a escrever. Não sabia muito bem como os escritores iriam receber o convite, mas, felizmente, todos aceitaram prontamente. Foi um projeto bem acolhido, e gostei muito de trabalhar nele, apesar de que os leitores ainda estranham e se perguntam: Mas por quê? (risos); Por que este tema? Alguns gostam e acham diferente, e outros questionam. Mas acho que é bom explorarmos temas diferentes dos quais estamos habituados a trabalhar. Então, nesse sentido, tem sido muito bom.

15 2022.

F: Novas abordagens, a princípio, causam certa estranheza. Mas um segundo volume está em processo de organização, certo?

V: Exato. Estamos preparando um segundo volume com novos autores. São poucos desta vez, porém com textos mais longos e mais países envolvidos. Também optamos por trazer um pouco mais da ficção científica e, assim, diversificar os textos. Espero que o novo volume continue a ser lido por todos os leitores.

F: O livro *Os nossos feitiços*[16] é sua segunda obra publicada por uma editora brasileira. O livro em questão, por uma editora independente de Salvador. Como descreveria essa aproximação com o Brasil e como definiria o mercado editorial em Moçambique, hoje?

V: De fato, é uma época muito interessante em que estamos, inclusive por haver este intercâmbio com o Brasil, não só no meio editorial, mas, também, de troca de experiências e de leituras. Eu acho que entre as literaturas com que mais estamos familiarizados, a literatura brasileira com certeza é uma delas. E entendo que a literatura moçambicana é consumida no Brasil. E com muito gosto vejo esse intercâmbio, também em termos de conferências e de festivais, essa abertura da nossa participação aí e da vossa participação cá. E acho que a língua e a cultura ajudam. Inclusive o fato de existirem editoras como a Kapulana, que é dedicada a autores africanos e afro-brasileiros, pelo que percebo. Esse diálogo é extremamente importante e enriquece ambos os países e ambas as literaturas. Temos muito que aprender, porque acho que no Brasil há uma cultura da leitura e mais leitores. Em termos de produção de livros, é mais abrangente do que cá. No que se refere aos desafios que nós temos, a nossa realidade é diferente do Brasil. Nós precisamos de uma política do livro que ainda não há e precisamos de apoio público. Essas faltas dificultam o acesso dos leitores ao livro. No Brasil, os custos devem ser diferentes e há muitas editoras. Então, penso que é mais fácil o livro chegar aos leitores, enquanto aqui, de fato, o círculo é limitado. Se importarmos livros, o custo fica elevado e o livro se torna caro. Entretanto, hoje já temos mais opções, incluindo autores que fazem a autopublicação. Se compararmos ao que era há dez anos, por exemplo, hoje é diferente, pois todos os dias há livros que vão surgindo. Mas depois, como é que o livro é posto em circulação? Como o escritor da autopublicação coloca sua obra na livraria? O autor ainda tem que custear as taxas. E quando falo de autores, também falo de editoras pequenas, que já são muitas e contribuem para o lançamento de novos autores que aparecem. De fato, os custos para a distribuição dos livros em bibliotecas, escolas e livrarias são muito altos e, sem o apoio público do Estado, é difícil colocar em circulação os muitos livros que estão sendo produzidos. O lado bom é que temos, cada vez mais autores, e temos trabalhado para além do livro impresso, com livros digitais. Enfim, hoje temos mais opções para partilhar o nosso trabalho. E há muitos jovens empreendedores, muitas editoras novas que inclusive têm levado o trabalho para fora do país. A Fundza está fazendo um trabalho espetacular, e a Ethale Publishing, por exemplo, tem se focado na literatura africana. Também temos a Kulera, a editora da Sandra Tamele, a Trinta Zero Nove, que traduz outros autores e

16 2022.

a Gala Gala Edições. A tradução é um ponto importante, pois se na literatura brasileira nós temos acesso por causa da língua, em relação a outros autores, inclusive outros autores africanos não publicados em português, é mais difícil termos acesso, e a editora Trinta Zero Nove contribui nesse sentido, nesse intercâmbio. Então, há também outras iniciativas importantes, como a Catálogus, que ajuda a mapear os autores e a dar a conhecer o trabalho. Acho que isso faz parte de um novo cenário na nossa literatura.

F: A obra *Os nossos feitiços* foi premiada em um concurso cujo tema foi "A mulher como personagem principal". Nesse caso, poderia nos falar sobre a construção da personagem Laila Lubrino Sitole?

V: É curioso que neste fim de semana eu perguntei a minha irmã quais eram as personagens que ela mais gostava, entre as femininas e masculinas, e chegamos à conclusão de que gostamos mais da Laila. E de fato, é uma personagem que me deu muito gosto de trabalhar. O livro foi pensado durante a pandemia, e por muito tempo eu fiquei sem conseguir escrever, até que me veio a ideia de fazer este romance. Como gosto muito da história de Harry Potter e da Sabrina, eu queria escrever algo que envolvesse algo semelhante à ideia de bruxos e bruxas - que é um conceito muito ocidental – mas queria que fosse algo dentro do meu contexto, da minha realidade. Uma ficção que refletisse o nosso meio [moçambicano]. Então, a história acabou sendo construída através de uma jovem personagem que tem o sonho de estudar medicina e descobre que tem dons de curandeira e alguns poderes mágicos, por assim dizer.
No início da história, ela é muito ambiciosa, tem valores duvidáveis, pois quer progredir depressa. Mas depois ela evolui como pessoa, como ser humano, muda e entende o que é importante. E ela enfrenta uma batalha à medida que vai fazendo a formação para ser curandeira. Ela entra neste mundo místico em que é tudo uma novidade. Eu conversei com algumas pessoas e com uma amiga que é curandeira para me dar algumas dicas, mas o livro em si é totalmente ficcional, apesar da história acontecer em Maputo. É um romance com alguma história de amor, pois eu gosto muito de acrescentar nos meus livros esse tema. Ele acaba sendo bastante atual, é uma história dos dias de hoje, escrita com uma linguagem mais simples e com personagens que refletem os nossos hábitos e os nossos valores. Esse foi o feedback que eu recebi. Teve leitores que acharam que eu fosse curandeira! (risos) Mas não, é só fruto da imaginação! Concluindo, de facto adorei escrever esta história e, em particular, de construir esta personagem e já estou a trabalhar na continuação (parte 2), uma vez que se trata de uma trilogia.

F: O livro foi publicado em Moçambique também?

V: Não, eu consegui algumas cópias para vender aqui. Mas, infelizmente, fazer chegar o livro aqui não é muito fácil. Os nossos correios são complicados e este mecanismo de partilha de livros é difícil, mas eu produzi uma versão em áudio que está sendo comercializada.

F: Desde sua estreia em 2005 até hoje já se passaram quase 20 anos. Frente a esta trajetória, como você definiria os avanços e as dificuldades da produção literária em Moçambique no século XXI?

V: Acho que antes era totalmente diferente, começando pela forma como encarávamos esta coisa de entrar no mercado literário, de publicar. Eu acho que hoje há muito mais desenvolvimento nesse sentido, pois não havia tantos livros na época e hoje temos muitas opções. Há lançamentos quase todos os dias, eventos literários todos os dias e, por vezes, o público até acaba sendo o mesmo, e não sabemos para onde ir. São três lançamentos no mesmo dia, então acho que é um desenvolvimento muito positivo e que há quase 20 anos não acontecia. Nesse sentido nós já avançamos e é um bom sinal, pois significa que há muito mais pessoas a escrever e, consequentemente, também leitores, embora não tantos ainda quanto podiam ser.

O outro lado da moeda é que temos que continuar a estimular leitores a partir de casa, dos pais, porque existem outros adventos que prejudicaram um bocadinho e roubaram a atenção da leitura, como as redes sociais. Temos mais acesso a livros, mas temos a atenção bastante dispersa. Também temos falado em rever o currículo para tornar a leitura para os estudantes mais apetecível, mais atraente. Porque se é para cultivar o gosto pela leitura, então temos que ver o que estamos oferecendo nos primeiros anos aos estudantes para que queiram mesmo explorar e que não seja apenas uma obrigação e que eles não encarem isso como uma coisa chata. É muito importante conhecer os nomes de escritores e textos importantes, mas temos sempre que incentivar os estudantes.

No que se refere à política do livro, se houver mais financiamento, mais intervenção do Estado para a circulação de livros, com certeza facilitará o grande encargo, principalmente dos jovens, que buscam contribuir e produzir no sentido de apoiar a literatura, mas que o fazem por risco e conta própria. A maioria das editoras que existem neste momento fazem o trabalho por gosto, pela literatura, pela paixão. Mas é importante que haja apoio para que estas iniciativas não morram.

Outra coisa que é muito importante é o movimento que tem surgido das várias casas que contribuem para a divulgação da literatura e para o intercâmbio como a Casa do Professor, a Fundação Fernando Leite Couto, a Associação dos Escritores, assim como os clubes de leitura que é uma coisa nova e acho fantástica pois acaba contribuindo para o gosto pela leitura.

Obras de Virgília Ferrão

MALUNGA, Awaji. **Romeo é Xingondo e a Julieta Machangana**. Maputo: Imprensa Universitária, 2005.

FERRÃO, Virgília. **O Inspector de Xindzimila**. Ribeirão Preto: Editora Selo Jovem, 2015.

_____. **Sina de Aruanda**. Maputo: Fundação Fernando Leite Couto, 2021.

_____ (org.) **Espíritos Quânticos:** Uma jornada por histórias de África em ficção especulativa. Maputo: Qawii,2022

_____. **Nossos Feitiços**. Salvador: Katuka edições, 2022.

Referências

BATA, Agnaldo. O realismo literário de Virgília Ferrão em "O Inspector de Xindzimila". Maputo, **Jornal O País**, 6 de nov. 2020. Disponível em: https://opais.co.mz/o-realismo-literario-de-virgilia-ferrao-em-o-inspector-de-xindzimila/#_ftn2. Acesso em: 20 jan. 2024

CASTILHO, Augusto de. **Relatório da guerra da Zambézia em 1888**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1891. Disponível em: https://archive.org/stream/relatoriodaguerr00cast/relatoriodaguerr00cast_djvu.txt.

Acesso em: 20 mar. 2023

FALCONI, Jéssica. A Ecocrítica e as literaturas africanas de língua portuguesa. *In*: **ComCiência**: Revista Eletrônica de Jornalismo Científico, Unicamp, Dossiê 246 "literaturas Africanas", set. de 2023. Disponível em: https://www.comciencia.br/a-ecocritica-e-as-literaturas-africanas-de-lingua-portuguesaAcesso em: 10 jan. 2024.

GALLO, Fernanda. O recente cenário literário de Maputo: notas de campo. *In*: **Caderno Seminal**, [S. l.], n. 45, 2023. DOI: 10.12957/seminal.2023.79835. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/cadernoseminal/article/view/79835. Acesso em: 24 jan. 2024.

PÉLISSIER. (René). **História de Moçambique**. Formação e oposição. (1854-1918). Editorial Estampa. Lisboa. 1987.

SOUSA, Ubiratã. Incertos vetores de violência: Norte (1975), de Virgílio Chide Ferrão, e a estética do combate. *In*: PINHEIRO, Vanessa Riambau; FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de (orgs.). **Do colonialismo ao patriarcado**: representações de violência nas literaturas africanas. João Pessoa: Editora UFPB, 2020, p.76-97.

Palabras, sentidos y papilas gustativas en *Seios e ventres*, de Kanguimbu Ananaz[1]

Daiana Nascimento dos Santos (Universidad de Playa Ancha)
Patricia Péndola (Universidad de Playa Ancha)

> *Se dijeron las palabras más esenciales, las más importantes.*
> *Las palabras del comienzo, las palabras del final, las palabras de la vida, las palabras de la muerte, las palabras del amor, las palabras de la cábala, las palabras de los dioses, las palabras de las diosas, las palabras desnudas, las palabras ocultas, las palabras desveladas, las palabras del más allá, las palabras de la ilusión, las palabras de la alusión, las palabras de la desilusión*[2].

Antecedentes

Desde tiempos inmemoriales la palabra ha tenido un rol importante en la creación del mundo, sus alcances y conquistas también han sido permeados por medio de ella, lo que de cierto modo salta a la vista con la escena descrita en el fragmento arriba. La cita muestra el encuentro de amor entre los protagonistas de la novela *La locura y la muerte*, de la escritora senegalesa Ken Bugul, de donde se despliega una performance que se construye, nutre y se fusiona mediante la evocación de la palabra. En la huella de Hampate ba[3], Ki-zerbo[4] y Padilha[5] entendemos que la palabra esculpe el alma africana mediante el legado de la oralidad, por lo que Kanguimbu Ananaz se nutre de la herencia de la 'voz y letra', eslabones fundamentales de la literatura angoleña[6] para posicionarse en la escena literaria:

> a oralidade é um dos traços distintivos do discurso narrativo angolano, também a força vital constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam de visão negro-africana do mundo. Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa [...][7].

Este es el contexto enfatizado en la obra de la escritora, poeta y psicóloga Maria Manuela Cristina Ananaz[8], más conocida por el seudónimo de Kanguimbu, quien for-

1 El presente capítulo corresponde a una versión actualizada del artículo previamente publicado en la revista *Margens*, 2021.
2 Bugul, 2003, p. 250.
3 1982.
4 1982.
5 2007.
6 Padilha, 2007.
7 Padilha, 2007, p. 26.
8 1959.

ma parte de un fecundo grupo de escritores angoleños de los 80 que impulsó la Brigada Joven de la Literatura de Angola, cuyo afán idealista trajo nuevos aires a la literatura angoleña con el fin de romper con el estilo neorrealista del aquel entonces e instalar el simbolismo como estilo poético que la autora conserva hasta hoy. El conjunto de su multifacética obra abarca poesía, narrativa, cuentos infantiles que se nutren de una literatura con matices culturales donde la tradición, las costumbres y los símbolos de la tierra moldean su escenificación estética y literaria como gesta importante para el rescate y la preservación del legado tradicional[9]. Una circunstancia característica de su producción literaria son las imágenes culturales y simbólicas de su infancia que se hallan plasmada en la valorización de su identidad más allá de la colonización. La independencia forjó dentro de este contexto nuevos escritores y Ananaz es parte de esta generación que se nutrió del pasado, de los precursores de la Literatura de Angola, tales como: Cremilda de Lima, Agostinho Neto, Maria Eugênia Neto, Celestina Fernandes y otros cuyo legado literario son indelebles para su trayectoria literaria.

Ebullición de las palabras y de los sentidos

La obra de Ananaz ha empezado a llamar la atención de la crítica literaria y de la prensa, especialmente por traer a colación temas acordes a la identidad cultural y empoderamiento femenino, lo que le ha otorgado también el reconocimiento mediante premiaciones importantes en Angola y la participación en eventos literarios internacionales. Coincidimos con Macedo[10] al considerar los desafíos enfrentados por muchas escritoras femeninas en los países africanos de lengua portuguesa y, a la vez, la menguada recepción de la crítica literaria, lo que de cierto modo contribuye a un silenciamiento estratégico y patriarcal.

Uno de los méritos de la obra de Ananaz son los modos de concepción del asunto de las complejidades de la colonización, del comercio triangular y el devenir femenino que se reverbera con el poscolonialismo, además de explorar las ambigüedades del rol que cumplen las mujeres en la sociedad africana, particularmente angoleña y, al mismo tiempo, insistir en modos de empoderamiento de ellas. Esta situación tampoco es diferente en la escena literaria, pues se nota todavía que hay pocas voces femeninas en este espacio, así enfatiza Macedo[11] en el artículo "Da voz quase silenciada à consciência da subalternidade: a literatura de autoria feminina em países africanos de língua oficial portuguesa". Aunque nos recuerda Macedo, hubo una significativa participación femenina en los procesos de lucha por la independencia de las jóvenes naciones africanas, en especial en Angola. Para Macedo, esta poca presencia de voces femeninas en el espacio literario se asocia a motivos de varias índoles, principalmente en lo que refiere al rol secundario que se les relega a las mujeres en las sociedades africanas y al escaso acceso a la educación.

9 Neto, 2015, p. 13.

10 2010, p. 3.

11 2010.

Coincidimos con la intelectual brasileña en estos aspectos y consideramos que el afán literario que se despliega desde Seios e ventres propone vías para impugnar esta coyuntura y lo hace al concebirse como una evocación a la vida que salta a la vista desde el título de la obra.

En este artículo analizamos el poemario *Seios e ventres*[12], indagando en cómo esta obra representa literariamente los modos de irrupción del patriarcado en el contexto de la literatura de Angola. Por lo que se considera que la obra utiliza un conjunto de estrategias estéticas, literarias y culturales para explorar las complejidades de la identidad femenina que sobresalen con el poscolonialismo, así como a la necesidad de repolitizar y reposicionar a las mujeres dentro de este contexto. Por ello, la obra puede ser entendida como la gesta de la voz femenina que alberga la fuerza, la vitalidad y la rebeldía mediante una serie de recursos lingüísticos, sensoriales y creativos. De esta manera, *Seios e ventres* asigna un significado de resistencia a la palabra y entrega una nueva ubicación necesaria a las mujeres dentro del discurso literario y de la sociedad angoleña. Desde una perspectiva diferente pero que se articula muy bien con lo anterior, Grada Kilomba en el libro *Memórias da plantação* corrobora con esta agenda que asigna voz, reposiciona el lugar y las subjetividades femeninas en las discursividades[13]. De manera enfática, Kilomba dice: "Não sou o objeto, mas o sujeito. Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político"[14]. Sobre esta base, consideramos que Ananaz concibe la palabra como un acto de resistencia desde donde emerge una rebelión de los vocablos, de los sentidos y de las pupilas gustativas que se halla plasmado en cada verso de *Seios e ventres*.

Ebullición de los sentidos

Desde el sugerente título *Seios e ventres*, los versos de Kanguimbu Ananaz conducen al lector en una travesía por espacios que alcanzan un estatuto simbólico: el lenguaje y el cuerpo femenino como territorios que la hablante reivindica. Los poemas son un tránsito por distintos ámbitos del amor y el erotismo, líneas desde las que emanan sonrisas, aromas, sabores, texturas, sonidos armónicos; en suma, sensaciones placenteras. En contraposición con las posturas de la tradición literaria occidental, que vincula a Eros con Tánatos, el sexo con la culpa, la desnudez con la vergüenza y el acto sexual con la violencia, la voz lírica se expresa libre, gozosa, risueña. En estos versos, las señales opuestas a dichas sensaciones son, a lo sumo, nostalgia del amado, saudades. En tal sentido, el trabajo poético de Ananaz viene a subvertir un orden racional, patriarcal, culposo y violento.

Respecto de lo anterior, vale recordar que las voces de mujeres poetas entran a disputar un campo literario en una situación de desventajas. ¿Cuántas mujeres escritoras se

12 2020.

13 Esta situación se evidencia también en: Cabrera, Patricia Muñoz. "Narrativas emancipatorias en la literatura afroestadounidense contemporánea: el caso de Gayl Jones". La diáspora africana: un legado de resistencia y emancipación. Ed. Martha Luz Machado Caicedo. Santiago de Cali: Fucla, 2012, p. 133.

14 Kilomba, 2019, p. 28.

puede nombrar antes del siglo XX? ¿Cuántas escribieron bajo seudónimos masculinos? Surge, entre medio de los siglos, la fértil producción de Sor Juana Inés de la Cruz, la que se levanta, rebelde, en contra de las imposiciones de sus directores espirituales. La monja mexicana debate, en el terreno de las letras, el derecho de las mujeres a estudiar. La suya es una poesía que contraviene la escritura tradicional de las que han tomado el hábito. Estas, guiadas, controladas y censuradas por sus directores espirituales, son conminadas a escribir de sus experiencias de "éxtasis" místicos. Sor Juana opta por el conocimiento, la reflexión sobre el saber, incursionando en el ámbito de la razón, privilegio del pensamiento masculino. Kanguimbu Ananaz nos ofrece otra forma de rebeldía, una que elige un campo alternativo para resistir el lenguaje patriarcal y sus imposiciones. La poeta escoge otros saberes, otros conocimientos, antes ignorados o menospreciados y "tenta um camino próprio, ao procurar revitalizar, na escrita, formas populares de narrar o texto"[15].

Senos y vientre, los atributos propios de las mujeres, son recuperados para el propio placer de ellas. Como ya se señaló, las palabras evocan texturas, sonidos, rumores, aromas, olores y paisajes que agudizan nuestros sentidos y nuestras papilas gustativas. Son los sentidos, no el intelecto, los que alcanzan protagonismo en sus versos. La resistencia rebelde blande sus armas: la ternura, la caricia, la nostalgia, el deseo; el cuerpo, la piel, los labios. Mar, cielo, nubes, arena se transforman en sensaciones corporales que anuncian la presencia del amante, al que se extraña: "esperança somente desejos sabor/sexual à porta da relva"[16]. Son, entonces, múltiples las vías de acceso para interpretar la lírica de este poemario. Podemos entrar por todos los sentidos: texturas, aromas, sabores, colores y sonidos, como atender a las analogías entre la sensualidad amorosa y los sabores propios de la cocina angoleña, así también atender a la evocación del terruño propio – Angola – que se derrama en los versos. En este abordaje hemos privilegiado analizar los poemas que tocan los temas del erotismo, la relación de este con las artes culinarias y las alusiones a la tierra natal, lo que no deja de ser un acto de rebeldía literaria.

El libro inicia con el poema "Nubes robustas", que son los senos del cielo, en asedio del mar y la espera. El agua que cargan las nubes son la analogía del pecho materno que alimenta, idea que se completa en el poema "Seios empaturrados", cuando la hablante lírica exhorta:

> Alimentai-vos de mim!
> Sou vida
> dou vida
> alimentai-vos
> boca do mundo[17].

La invitación es clara, el cuerpo de la mujer da vida y también la alimenta. No hay sombra que atemorice al hablante o al lector. Así, los versos citados difieren de la concepción propuesta por Bataille[18]:

15 Padilha, 2007, p. 22.

16 Ananaz, 2020, p. 25.

17 Ananaz, 2020, p. 62.

18 1957, p. 12.

> El terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación. Pero reflexionemos acerca de los pasos que hay entre la discontinuidad y la continuidad de los seres ínfimos. Si nos remitimos a la significación que tienen para nosotros esos estados, comprenderemos que el arrancamiento del ser respecto de la discontinuidad es siempre de lo más violento. Lo más violento para nosotros es la muerte; la cual, precisamente, nos arranca de la obstinación que tenemos por ver durar el ser discontinuo que somos.

No leemos ni en los versos citados, ni en todo el poemario, la violencia a la que se refiere Bataille, ni menos la muerte. La mujer, el erotismo, el encuentro sexual son un canto a la vida. En tal sentido, citamos a Bengoa quien reflexiona en torno al poder de la mujer, al explicar el rol de la machi[19] para las comunidades mapuche:

> La mujer es la reproducción, es la que da vida; la mujer es la que alimenta, amamanta y hace los alimentos, esto es, nutre, da vida, reproduce cotidianamente la vida; la mujer es la que mantiene encendido el fuego, da calor, protege, permite la vida […]. Lo concreto es que la mujer en el hogar, en la vida cotidiana, maneja y controla los mecanismos de la vida, la salud, la enfermedad y la muerte[20].

La voz lírica que levanta Ananaz reclama ese poder, pues cada mujer potencialmente nace con él. Sus versos cantan a la vida y la fertilidad, al amor y a la sensualidad. Es una voz lírica gozosa, que habla de sonrisas: "Céu aberto/esvazia encanto/soltam sorrisos/fazem fogueira"[21], ternura y pasión: "[E]ntre cálices linguados aromáticos/renasce o amor/havia perdido!"[22]. Por ello creemos que los poemas de Ananaz restituyen al amor y al erotismo su carácter sagrado, en el sentido propuesto por Reine Eisler en *El placer sagrado*[23]:

> Velas, música, flores y vino – la materia prima del romance, sexo y amor. Pero velas, música, flores y vino son también la materia prima de rituales religiosos, de nuestros ritos más sagrados.
>
> […] El anhelo sexual de tantas mujeres y hombres, como algo hermoso y mágico, ¿será acaso un impulso reprimido durante largo tiempo para expresar sexo y amor de una manera más espiritual y al mismo tiempo más apasionada?

Además, la voz lírica exclama: "meu ventre/minha alma"[24]. Un concepto junto al otro, en una suerte de espejo, su vientre es también su alma. Colegimos, entonces, que los versos citados invierten la tradicional manera de interpretar el sentido de la vida humana, pues no aspira a una trascendencia abstracta e inmaterial, sino que se ubica en el vientre de la mujer capaz de alojar la vida pronta a nacer.

La poesía de Kanguimbu invierte las normas patriarcales al reivindicar el poder de dar la vida – el vientre y los senos de la mujer – restituyendo así el lugar de la antigua divinidad femenina. Sus versos nos recuerdan otra de las propuestas de Reiner Eisler, desa-

19 Machi: persona que, dentro del pueblo mapuche, tiene poderes para sanar enfermedades del cuerpo y psíquica. Aunque existen machis hombres, generalmente el oficio lo ejercen las mujeres.

20 Bengoa, 2019, p. 116-17.

21 Ananaz, 2020, p. 41.

22 Ananaz, 2020, p. 33.

23 1999, p. 34.

24 Ananaz, 2020, p. 48.

rrollada en *El cáliz y la espada*[25]. La antropóloga argumenta en torno a la idea de que antes del modelo dominador y jerárquico que caracteriza a la cultura de occidente, existió una cosmovisión asentada en la solidaridad y en la veneración de quien tiene la facultad de dar la vida, es decir, en la mujer. En consecuencia, las primeras divinidades son femeninas, pues del vientre de la mujer, al igual que de la tierra, surge la vida. Dicha forma de convivencia, en que el poder femenino no implicó dominación, jerarquías y sometimiento, sino colaboración, fue violentamente sustituida por quienes tienen el poder de dar la muerte, la espada. El libro indaga en las causas para arribar a una conclusión. Nosotros nos quedamos con la interpretación que establece un lugar primordial al poder de dar vida, alimentarla y cuidarla, propia de las mujeres y de las comunidades matriarcales. Y conjeturamos que en torno a esos principios dialoga con nosotros Kanguimbu Ananaz[26]:

> Meus seios
> abrasadores
> desvendam segredos
> atraem borboletas
> fecundam néctar estação do amor.

Los poemas de *Seios e ventres* restauran el carácter sagrado de la vida, enaltecen la fecundidad, metaforizada en esas borboletas, – mariposas – atraídas por los senos abrasadores de la hablante. Al respecto, citamos nuevamente a Bengoa, que propone:

> La mujer debe preocuparse de la vida por orden y disposición de los hombres. Su papel puede ser fundamental, pero subordinado. Pues bien, allí reside la posibilidad de reversión del sistema de poder. Pueden transformar el poder de la vida y de muerte en "poder independiente", no sujeto a las reglas de los hombres y la sociedad". (2019, p. 117).

La voz lírica comunica sus experiencias eróticas en que la atmósfera erótica es evocada a través de los sentidos del oído y del olfato:

> Os suores dialogam
> brandam suspiros
> no cazebre
> seios apaixonados
> soltam beijos
> cravo e orquídea
> no galho das emoções[27].

Como se aprecia, estos y otros poemas contradicen las propuestas de Bataille, para quien:

> El erotismo es al menos aquello de lo que es difícil de hablar. Por razones que no son únicamente convencionales, el erotismo se define por el secreto. No puede ser público. […] En el conjunto de nuestra experiencia, permanece esencialmente al margen de la comunicación normal de las emociones. Se trata de un tema prohibido[28].

25 1997.

26 2020, p. 32.

27 Ananaz, 2020, p. 35.

28 Bataille, 1957, p. 186.

Muy por el contrario, Ananaz nombra lo acallado, sin tapujos, sin vergüenza y sin culpa, pues son "mensagens/espermatozóidicas da saudade"[29].

La desnudez es enaltecida en muchos poemas. No implica el riesgo que anuncia Bataille[30]: "El desnudarse, si lo examinamos en las civilizaciones en las que tiene un sentido pleno, es, si no ya un simulacro en sí, al menos una equivalencia leve del dar la muerte". En los versos de Ananaz, la ausencia de ropaje es "sabor do nudismo/à espera desejos dilatados"[31]. En la misma línea, el ombligo, inequívoca sugerencia de desnudez, reclama amor: "meu umbigo quer poesia"[32].

Asimismo, la propuesta poética viene a dar relevancia a áreas cotidianas de las que se ha ocupado la mujer a lo largo de la historia, en distintas culturas, como lo es la cocina y el arte de la gastronomía, las que vincula con el erotismo. Los poemas establecen nexos entre el encuentro amoroso y los sabores y aromas de la comida angolana: "Sexo adormece/lábios meus seios Kitaba[33] aroma entre apertos/saboreia gonguenha[34]" y le proporciona a la hablante un "coito gastronómico"[35].

Las voces de los pueblos angolanos que nombran los alimentos propios de su cultura surgen multiplicados: massarocas, loncagos, minguelekas, pirão, mbolo, como una invitación a probar tales sabores: "Adormeço degustando sabor da mingueleka[36]". El cuerpo femenino se ofrece para ser saboreado, pues también se degusta la piel del amante: "[N]oites de núpcias exala cânticos eróticos/saciando forno do corpo". La hablante confiesa: "Ando as cambalhotas"[37], es decir, dando volteretas, quizás en espera del amante. Sus "seios enrolados/massuika do amor"[38]: la palabra massuika designa las tres piedras usadas para poner una olla sobre el fuego de leña. En el poema, los senos cumplen esa función. El cuerpo, entonces, es horno en que se cocinan los manjares para exaltar los sentidos y prepararlos para el encuentro erótico.

Junto con ello, cabe resaltar la diglosia como una forma de poner en relieve no solo tales saberes culinarios, sino también como un medio para visibilizar esas otras voces acalladas por el imperialismo. En la misma línea, leemos en los poemas los nombres que la cultura angoleña le da a la naturaleza y los espacios geográficos, los que se encuentran en conexión con el amor y el erotismo. Las "águas kuanzáticas"[39] aluden tanto al mayor río de Angola, llamado Kuanzas, como al acto amoroso, ebullición líquida que se encuentra sumergida en el "útero rosas de espinhos"[40]. Como en esos versos, varios otros

29 Ananaz, 2020, p. 24.

30 1957, p. 13.

31 2020, p. 55.

32 2020, p. 52.

33 Kitaba: pasta moída de amendoim, na língua kimbumdo. (Traducción de Ananaz).

34 Ananaz, 2020, p. 27. Gonguenha: farinha derivado de mandioca, com leite e açúcar, um pouco de água morna, alimento para almoço. (Traducción de Ananaz).

35 2020, p. 28.

36 Ananaz, 2020, p. 37. Mingueleka: folhas de abóbora, é comestíveis nas refeições comida. (Traducción de Ananaz).

37 Ananaz, 2020, p. 53.

38 Ananaz, 2020, p. 53.

39 Ananaz, 2020, p. 30.

40 Ananaz, 2020, p. 30.

poemas incluyen la toponimia propia de Angola y los modos de nombrar los fenómenos climáticos: "Nbungo[41] aquece erosões/anuncia/renúncia impossível/sensações ao amanhecer/cria nvula[42] d´amor"[43]. Las arenas multicolores: "areia o arco-íris/espanta lukala[44]/desliza/sobre o amor"[45] pueden aludir a la piel de la hablante que asombra (espanta) al río Lukala, como analogía del amante.

El poemario desafía las convenciones milenarias y tensiona el estrecho canon de los elegidos. Recoge una visión de mundo que no es nueva, sino antigua y la convierte en lenguaje y ritmo, cadencias que nos traen el palpitar de los territorios conquistados por quienes siempre han sido sus dueñas, en la voz y las palabras de Kanguimbu Ananaz. En tal sentido, cabe resaltar también las diversas expresiones que emplea la hablante lírica para nombrar a la mujer. No es mulher simplemente en portugués. Por el contrario, es nombrada con diversas voces en lenguas angolanas, tales como: mukai, muatus, mboas, además de la mujer malangina. De esta manera, *Seios e ventres* ubica en un lugar señero a la mujer angoleña, como símbolo de emancipación poética y corporal en la que se pueden encontrar representadas las mujeres del mundo. Pues, como apunta la reseña de Huarley Mateus do Vale Monteiro[46]: "*Seios e Ventre*, não é o corpo de uma única mulher, pois ressoa as muitas que encontram nele sua verbalização".

Consideraciones finales

A modo de conclusión, consideramos que *Seios e ventres* es un poemario cuyo trasfondo descortina la imposición de la mujer en la sociedad africana, fundamentalmente angoleña. Entretejidos en sus poemas, subyace el rol de la mujer y las luchas sociales que se han confrontado para su integración en la sociedad. Esta sujeto se encuentra asociada a una serie de conflictos iniciados por mujeres guerreras, tales como Ginga Nbandi, que en el periodo colonial logró conquistar su lugar de reina derrotando al colono portugués en varias batallas, pero también se asocia a otras como Lucrecia Paim, Inerene Coehn y tantas más que trazaron los primeros pasos en la lucha por la inserción de la mujer en lugares históricamente ocupados por hombres. Es en este sentido que surge *Seios e ventres,* en la emergencia de enmarcar la importancia de la mujer dentro de un contexto patriarcal, revelando el rol que desarrolla en la sociedad no solo como el ser que genera otro ser, sino también como aquella que se busca integrar, expresando su potencial, ocupando y mostrando que es capaz de irrumpir lugares otrora destinados a los hombres y a la vez, levantando las voces por tanto tiempo silenciadas. Por estas razones, cabe concluir con este planteamiento de Grada Kilomba[47]: "Somos eu, somos sujeito, somos quem descreve, somos quem narra, somos autoras/es e autoridade da nossa própria realidade". Esta es la invitación que hace Kanguimbu Ananaz en *Seios e ventres* a las mujeres africanas y

41 Nbungo - areia da praia na língua kimbumdo. (Traducción de Ananaz).

42 Nvula: chuva na língua nacional kimbumdo. (Traducción de Ananaz).

43 Ananaz, 2020, p. 26.

44 Lukala: Rio situado na província do Kuanzas Norte-Angola. (Traducción de Ananaz).

45 Ananaz, 2020, p. 24.

46 2021, p. 6-7.

47 2019, p. 238.

afrodescendientes, pero que también puede venir a ser la ruta para ser abrazada por todas las mujeres.

Referencias

ANANAZ, Kanguimbu. **Seios e ventres**. Luanda: Tchingapy Editora, 2020.

BATAILLE, George. **El erotismo**. Madrid: Tusquets editores, 1957.

BENGOA, José. **Crónicas de la Araucanía. Relatos, memorias y viajes**. Santiago: Catalonia, 2019.

BUGUL, Ken. **La locura y la muerte**. Madrid: El Cobre Ediciones, 2003.

EISLER, Riane. **Placer Sagrado**. Santiago: Editorial Cuatro Vientos, 1999. (Vol. 1)

_____. **El cáliz y la Espada**. Santiago: Editorial Cuatro Vientos, 1997.

GUEDES DE SOUZA, Elis Regina. "Seios e ventres" de Kamguimbu Ananaz.: uma leitura do universo feminino, a partir de uma voz de resistência. *In*: **Communitas**, [S. l.], v. 5, n. 10, p. 321–323, 2021. Disponible en: https://periodicos.ufac.br/index.php/COMMUNITAS/article/view/5064. Acceso en: 5 jul. 2021.

HAMPATÉ BA, Amadou**.** *La tradición viva. In*: **Historia general de África***: Metodología y prehistoria de África*. Paris: UNESCO, 1982.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro, 2019.

KI-ZERBO, J. *Introducción a la Historia general de África. In*: **Historia general de África***: Metodología y prehistórica africana. Paris:* UNESCO, 1982. p. 21-43. (vol. 1)

MACEDO, Tania. Da voz quase silenciada à consciência da subalternidade: a literatura de autoria feminina em países africanos de língua oficial portuguesa. *In*: **Mulemba**. Río de Janeiro, vol. 1, n. 2, jan.-jul. 2010: p. 4-13. Disponible en: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/4682>. Acceso en: 22 out. 2023.

MONTEIRO, Huarley Mateus do Vale. Ananaz, Kanguimbu, Seios e ventre: Poemas, Tchingapy Editora, Luanda, 2020. *In*: **Ambiente: Gestão e Desenvolvimento**, v. 14, n. 1. Jan/Abr, 2021. p. 6-8. Disponible en: <https://periodicos.uerr.edu.br/index.php/ambiente/article/view/920>. Acceso en: 5 jul. 2022.

MUÑOZ, Patricia. Narrativas emancipatorias en la literatura afroestadounidense contemporánea: el caso de Gayl Jones. *In*: CAICEDO, Martha Luz Machado(org.). **La diáspora africana**: un legado de resistencia y emancipación. Santiago de Cali: Fucla, 2012.

NASCIMENTO DOS SANTOS, Daiana; PÉNDOLA, Patricia. Palabras, sentidos y papilas gustativas en 'seios e ventres' de Kanguimbu Ananaz. *In*: **Margens** – Revista Interdisciplinar do PPGCITI, v. 15, n. 25, 2021. Disponible en: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/11766>. Acceso en: 22 out. 2023.

NETO, Akiz. Poesia, criação estética de uma trindade: Kanguimbu Ananaz (Angola), Odete Costa Semedo (Guiné-Bissau) e Conceição Lima (São Tomé E Príncipe). *In*: **ContraCorrente***: Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas*, n. 7, 2015, p. 9-28. Disponible en: <http://periodicos.uea.edu.br/index.php/contracorrente/article/view/552/538>. Acceso em: 11 jun. 2021.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: Editorial Pallas, 2007.

Bibliografía de Kanguimbu Ananaz

En las entrañas del mar – Nas entranhas do mar. Tradução de Larissa Gonçalves Menegassi e Ignacio Rivera Pallante. Chile: Editorial Puntángeles, 2022.

A Literatura Infantil Angolana, Pós-Independência, estudo sobre a escritora Cremilda de Lima. Luanda: Editora das Letras, 2019.

A Wati e a Sonhi n.º 1. Luanda: União de Escritores Angolanos, 2015.

As Férias de Yahula. Luanda: União dos escritores Angolanos e Tchingapy, 2012.

Avô Sabalo. Luanda: União dos escritores Angolanos. 2006.

Entre a Lua, o Caos, o Silêncio e a Flor. Luanda: Matamba, 2011.

Fenómenos Vendedores nas Ruas de Luanda. Luanda: Tchingapy, 2016.

Histórias de Encantar. Luanda: Ministério de Cultura, 2011.

O amor tem Asas de Ouro. Luanda: União dos escritores Angolanos, 2004.

O Regresso de Kambongue. Luanda: União dos escritores Angolanos e Tchingapy, 2011.

Pétalas Rasgadas. Luanda: Tchingapy, 2014.

Seios e Ventres. Luanda: Tchingapy, 2020.

Seios do Deserto. Luanda: Patrocínio do governador de Luanda; Apoio do Ministério da Família, 2002.

Soba Kangeiya e a Palavra. Luanda: União dos escritores Angolanos; Tchingapy, 2010.

Todos os Sonhos. Luanda: União dos escritores Angolanos, 2006.

Essa dama bate bué!, de Yara Nakahanda Monteiro: inscrever Angola no feminino, desarquivar e a(nar)quivar o presente-passado

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues (PPGL/UFAM)
Emily Lima Matos (UFAM/FAPEAM)
Isabela Taís de Oliveira Cerqueira (UFAM/FAPEAM)

> *Na organização das mulheres, deixam que consulte ficheiros a que não deveria sequer ter acesso. […] Consulto caixas e caixas de arquivo numa sala húmida e sem ventilação. Não entra ar fresco. Transpiro sem parar. Por vezes, quero desistir, mas resisto. Resisto como as mulheres combatentes nas fotografias de identificação dos processos individuais. As caras estão rígidas. Pretas, mestiças e brancas. Em algumas delas, os olhos parecem esvaziados. […] Têm sempre os lábios cerrados. Tão cerrados que parecem cosidos com corda de sisal. As camaradas não se asfixiam, mas também não falam os seus queixumes de mulher*[1].

11 de Novembro de 1975 fez-se vitória em Angola. 4 de Abril de 2022 fez-se história. Diz-se: uma história de paz. Mais de quatro décadas após a Independência, o ano era 2018, quando uma jovem mulher, de nome Yara Nakahanda Monteira, nascida em Huambo (Angola), em 1979, vivendo em Portugal desde a infância, mas com passagens pelo Brasil, Inglaterra e Dinamarca, estreia como escritora, juntando-se a nomes como os de Djaimilia Pereira de Almeida, Telma Tvon e Kalaf Epalanga, reconhecidamente produtores de uma literatura africana da diáspora em terras lusitanas. Lançado pela editora Guerra e Paz, o romance que veio a público se intitula *Essa dama bate bué!*[2] e tem como protagonista a personagem Vitória Queiroz da Fonseca, a qual – de modo semelhante à biografia da escritora, vivendo na ex-metrópole desde os dois anos de idade – decide retornar ao país de origem, a fim de encontrar a sua casa-útero, o ventre materno, o paradeiro de sua mãe Rosa Chitula, desaparecida desde os anos 1960, quando aderiu à luta armada durante a guerra de libertação de Angola.

É como mulher, afro-lusitana, mestiça/negra, lésbica, bibliotecária, fotógrafa, filha de pai desconhecido e de mãe desaparecida, que Vitória busca se definir. Não obstante, essa identidade, incompleta, instável e em crise[3] desde as suas vivências e rememorações em terras lusitanas, é constantemente torcida, desarticulada, definindo-se de tal modo

1 Monteiro, 2021a, p. 115.

2 No Brasil, publicado pela editora Todavia, em 2021.

3 Hall, 2006.

conforme o que Homi Bhabha, em *O local da cultura*[4], denomina espaço fronteiriço, entre-lugar, permeado muito mais pela diferença do que por uma pretensa unidade e originalidade. É esse, portanto, o tom que a narrativa oferece às leitoras, desde a sua epígrafe, espaço no livro em que Monteiro se apropria de um excerto de autoria de Miguel Torga: "O destino exagerou comigo. Baralhou-me a condição. Plantou-me aqui e arrancou-me daqui. E nunca mais as raízes me seguraram bem em nenhuma terra"[5].

A despeito dos poucos cinco anos decorridos desde a publicação do romance, é possível localizar, em uma busca no Google Acadêmico, em torno de uma dezena de artigos (vindos a público entre os anos de 2019 e 2023, todos de autoria de pesquisadoras) que ou tomam a obra de Monteiro como foco central ou a associam a outras obras e autoras para pensar questões diversas, que vão desde o tema do colonialismo português, da guerra anticolonial, da memória em torno desses eventos, ao debate de gênero em África. O artigo "Angola na literatura portuguesa contemporânea: *Essa dama bate bué!*", de Cinthia Belonia[6], retoma as discussões sobre romance e espaço para aí situar a obra de Yara Monteiro. O debate se coloca, assim, na confluência entre romance nacional português, romance afro-diaspórico ou intercontinental. Isso porque, como dizíamos, tanto enredo quanto origem e nacionalidade da escritora (e da protagonista) se situam entre lá e cá, a saber: Portugal e Angola. É esse deslocamento operado pela protagonista Vitória que Belonia busca investigar em seu texto. Escrita no presente, essa narrativa revela, na ótica da ensaísta, uma dupla crise identitária, seja na ex-metrópole, seja na ex-colônia. Essa crise se inscreve e se registra no presente, em atuação das ruínas coloniais que se apresentam em excesso e como uma ferida que sangra na vida de uma jovem lésbica, de origem africana, vivendo em Portugal. Por outro lado, é também a narrativa de uma angolana, cuja ascendência é balizada por uma avó portuguesa, outrora colona, e uma mãe ex-combatente, ainda desaparecida. Nessa Angola pós-independência e pós-guerra civil, as marcas da colonização vão se revelando.

No artigo "Memórias em conflito em Essa dama bate bué!, de Yara Monteiro"[7], Rosangela Sarteschi retoma as questões problemáticas entre Portugal, colonização, colonos, de um lado, e as ex-colônias de outro. Assim, situa o problema de uma memória que a nação portuguesa rejeita, relegando-a ao particular, isto é, à memória dos retornados, dos colonos, dos filhos de colonos, que ainda se encontram em situação de subcidadania em Portugal. Por outro lado, a autora[8] se detém na análise da personagem Vitória, da sua busca pela mãe, enquanto um processo contrário ao esquecimento. O foco do artigo se centra mais nas relações entre ex-metrópole e ex-colônia, entre nação, memória e esquecimento.

4 2011.

5 Torga, 1990 apud Monteiro, 2021a, p. 7.

6 2023.

7 2021.

8 2021; 2019.

Por sua vez, o texto de Sandra Sousa, "Violências silenciadas no feminino: uma leitura de Essa dama bate bué! De Yara Monteiro"[9], traz ao debate as relações entre gênero e violência no período colonial e na guerra civil angolana. Nesse sentido, Sousa argumenta que escrever sobre as memórias pessoais termina por ser também uma escrita sobre política. O texto de Sandra, não se limitando às violências impostas pelo patriarcado – seja em um sistema colonial, seja em um contexto de independência política permeado por conflitos gestados em anos de imperialismo português –, traz à baila também as relações de conflito entre mulheres, isto é, entre companheiras de guerrilha, entre a figura materna e a filha. Assim, ambiente familiar, ambiente político, memórias pessoais, memórias coletivas, memória política, tempo passado e tempo presente se imbricam em uma narrativa que acusa silenciamentos contínuos como forma contínua de violência, todavia, uma violência constantemente contestada pela protagonista do romance de Monteiro.

Sem desejarmos nos alongar neste ponto introdutório, mas considerando a relevância de situarmos os estudos publicados até aqui sobre a obra de Yara Monteiro, gostaríamos de referir ainda outras duas publicações de autoria de Margarida Calafate Ribeiro[10], uma vez que colaboram para uma compreensão em torno de diferentes temáticas e perspectivas que a obra de Yara tem suscitado entre pesquisadoras no Brasil e no contexto internacional. É ao tema da pós-memória, da desterritorialização, dos trânsitos que a pesquisadora se debruça tanto em "Os veios da pós-memória e as novas literaturas"[11] quanto em "O Sentimento de um(a) Ocidental Declinado no Feminino"[12]. Neste último, Ribeiro se detém nos textos de três autoras (afrodescendentes e portuguesas), Djaimilia, Tvon e Monteiro, para destacar nelas o tema da (pós)memória e da identidade constituída pelos vínculos familiares nos trânsitos (espaço-temporais) entre a ex-metrópole e as ex-colônias Angola e Cabo-Verde. Dessa análise, Ribeiro conclui por um cenário (literário) de pós-memória que se tece na trama de personagens negras, afrodiaspóricas, herdeiras de vidas dispersas, de famílias fragmentadas – como que a indicar a história das populações deslocadas, seja no passado, seja no presente.

Considerando as temáticas e as abordagens presentes nesse breve percurso pela fortuna crítica da obra de Yara Monteiro, o que objetivamos neste capítulo é correlacionar a noção crítica de arquivo[13] e de anarquivamento[14] para analisar os modos como o romance *Essa dama bate bué!*[15] opera enquanto narrativa (tecida em vozes femininas) que, a um só tempo, revisita o arquivo da jovem nação angolana, atualizando-o no tempo presente, de forma heterogênea e não harmônica. Argumentamos que essa perspectiva permite ao leitor encarar, sem pretensão de panaceia, as feridas coloniais empilhadas e ativas no

9 2021.

10 2023; 2020.

11 2020.

12 2023.

13 Derrida, 2001.

14 Seligmann-Silva, 2014.

15 2021a.

tempo presente, contrastando com uma narrativa política, masculina e homogênea, dada pelo governo angolano e pelo Movimento Popular pela Libertação de Angola (MPLA), que busca ostentar um discurso de modernidade e de superação de conflitos que, não obstante, ainda carcomem os planos de um projeto nacional diversificado e plural[16]. Neste caso, optamos por uma incursão pelos meandros das personagens femininas identificadas em *Essa dama bate bué*, destacando, na diversidade de vozes, os perfis, as demandas, as denúncias e os impactos, em nível subjetivo e político que a narrativa de cada mulher de papel desvela.

Luanda-Angola: substantivo feminino, útero de poeira e cimento

> *Sinto o coração acelerar. A paisagem que me aguarda é crua e áspera. Entro num útero de poeira e cimento[17].*

Na música angolana, ecoa uma canção na voz de Ruy Mingas[18], a nos dizer: "Minha Mãe, tu me ensinaste a esperar como esperaste nas horas difíceis/Mas em mim a vida matou essa mística esperança/ Eu não espero/ sou aquele por quem se espera". A canção, inspirada no poema "Adeus à hora da largada", inserido no livro *Sagrada esperança*[19], de Agostinho Neto, expressa, no vocativo à figura materna (as mães angolanas, negras, a mãe África), o desejo por uma nação ainda por ser construída, ainda a se debater com as ruínas da colonização portuguesa. Esse clamor dirigido a uma figura feminina, ainda que metaforicamente expresso na música e na poesia angolana, parece destoar de uma narrativa dominante, feita em vozes masculinas.

Tal narrativa talvez possa ser arguida, ainda que discretamente, quando, em um passeio pela cidade de Luanda, cruzamos com uma memória cultural que alude a figuras como Nzinga e Deolinda Rodrigues. No "Largo das Heroínas", inaugurado em 1986, o passante se depara, por exemplo, com um pedestal central, com a inscrição "Deolinda Rodrigues – 1939 a 1969", sobre o qual estão alocadas três estátuas de bronze, as quais, com a cabeça erguida, olham para o sul, enquanto trazem consigo um livro e um filho às costas, uma enxada e uma arma – máximas marxistas da produção, educação e revolução. Por trás destas, nos pilares que contornam o pedestal principal, estão expostos, rodeados por grinaldas, dois bustos femininos à esquerda e outros dois à direita, enquanto abaixo se lê as identificações: Teresa Afonso, Irene Cohen, Engrácia dos Santos e Lucrécia Paim, figuras marcantes que, juntamente com Deolinda Rodrigues (no centro), integraram o Esquadrão Kami durante as lutas pela libertação de Angola (quando foram brutalmente torturadas e assassinadas). Esses nomes também estão presentes em outros espaços públicos, como na Av. Deolinda Rodrigues (entre o Largo da Independência e a

16 Rodrigues, 2022.

17 Monteiro, 2021a, p. 28.

18 1939.

19 1987.

Estrada do Catete) e a maternidade Lucrécia Paim (nas proximidades do Hospital Militar)[20].

Outro espaço central de Luanda em que importante figura feminina aparece é a parte externa do "Museu da História Militar", situado na Fortaleza de Luanda. Logo à entrada, cruzamos com a estátua agigantada de Nzinga Mbamde, que figura como protetora das muralhas às suas costas e como aquela que vela pelos despojos à sua frente. Não obstante essa vista que moradores ou visitantes de Luanda podem ter num percurso pela cidade e ainda que estes monumentos acenem a figuras históricas femininas, atuando para a construção de uma memória cultural (visual) de participação e empenho das mulheres guerrilheiras, é fato que a condição a elas estabelecida nas narrativas oficiais é quase sempre a de invisibilidade, de apagamento e de silenciamento.

Nesses termos, compreendemos que a literatura de Yara Monteiro, notadamente *Essa dama bate bué!*, pode ser encarada como forma de contestação a essa dita narrativa dominante, em vozes masculinas. Isso porque o romance tem o potencial de nos provocar na construção de imaginários históricos e literários em que mulheres, em sua pluralidade, são sujeitos agentes, políticos, culturais, no passado e no presente. Argumentando nesse sentido, Iolanda Vasile[21], ao analisar *Essa dama bate bué!*, retoma a narração da história oficial de Angola e a formação do cânone literário angolano (tecidas e protagonizadas quase exclusivamente em vozes masculinas) para destacar o papel fundamental de obras (ainda que muito recentes) como as de Yara na constituição de um cânone mais crítico, plural e abrangente (para além das estritas fronteiras nacionais). Nas suas palavras, a "história recente de Angola [...] é relatada por norma numa primeira voz masculina. Os debates públicos, os livros memorialísticos e, especialmente a literatura, observam a mesma prática"[22]. E, mais adiante, completa: "é imperioso olhar para 'Essa Dama Bate Bué' com sendo uma obra que veio preencher um lugar vazio de fala e representação dos vários papéis que as mulheres angolanas tiveram naquilo que foi o longo processo de independência e (re)construção do novo país"[23].

Na perspectiva da ensaísta, esse argumento é possível de ser admitido, claramente, tanto em relação à autoria feminina, isto é, o romance inaugural de Monteiro (escritora cuja percepção de Angola se dá a partir da experiência afro-diaspórica), quanto ao modo como são constituídas as personagens femininas, possibilitando, a um só tempo, a revisitação da História oficial e do cânone nacional, a partir de uma literatura pós-colonial, em vozes críticas femininas. Ao assentirmos com Vasile e encararmos assim a obra de Monteiro, interrogamo-nos aqui sobre os possíveis diálogos da narrativa com a noção de arquivo em Derrida[24] e de anarquivamento em Seligmann-Silva[25]. O filósofo franco-argelino, ao resgatar a ambiguidade do vocábulo grego *arkhé*, situa-o tanto no sentido físico,

20 Rodrigues, 2022.

21 2021.

22 Vasile, 2021, p. 240.

23 Vasile, 2021, p. 243.

24 2001.

25 2014.

histórico ou ontológico, remetendo a originário/começo; quanto no sentido nomológico, por alusão à autoridade do arconte, remetendo, assim, à ideia de comando.

Há ainda outra noção, advinda do termo *arkheîon*, que se liga a esses sentidos apresentados, isto é, a de local de depósito, domicílio dos magistrados superiores (a um só tempo privado e público). Ocorre que, na função de guardadores de arquivos – função, vale mencionar, exercida por homens e, portanto, patriarcal –, os arcontes tinham também a autoridade/o poder de os interpretar. Isso posto, na concepção de Derrida, tal prática passa a admitir tanto a possibilidade de abrigo quanto a de dissimulação, recalque, censura e repressão, a depender dos interesses daqueles envolvidos no comando. Assim sendo, a essas noções pode ser acrescentada a de pulsão de morte, encontrada na psicanálise freudiana. Isso porque, metaforicamente, o arquivo (seja o físico seja o corpóreo/da memória) carregaria consigo uma pulsão destruidora, silenciosa, de apagamento. Daí o título da obra, *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, provocar-nos em direção a algumas reflexões: seja em torno dos arquivos do mal, daquilo que (a não ser por escavações arqueológicas do inconsciente) não conseguimos ver e saber, daquilo que está oculto, reprimido, esquecido; mas também acerca da febre de arquivo, de procura incessante por ele, por onde ele se esconde.

De modo análogo ao pensamento de Derrida, Seligmann-Silva nos oferece argumentos para pensarmos em torno da desconfiança em relação aos arquivos oficiais, o que impulsionou um movimento em vários campos, incluindo o cultural. Assim, escritores e artistas também buscam, a contrapelo, revisitar narrativas oficiais a fim de produzir outras possibilidades mais includentes e menos violentas. É nesse sentido que Seligmann-Silva situa a noção de artistas enquanto anarquivadores, cuja genealogia poderia remontar aos princípios do século XIX, com o Romantismo. Isso implica, inclusive, uma revisitação à própria história da arte, aos seus arquivos, para neles incluir outras subjetividades. Nesse contexto, argumenta Seligmann-Silva, "os artistas vão embaralhar os arquivos, vão pôr em questão as fronteiras, vão tentar abalar poderes, revelar segredos, reverter dicotomias, para as explodir. A palavra de ordem é anarquivar para recolecionar as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica"[26].

É exatamente desse modo que buscamos analisar criticamente o romance de Monteiro. Considerando o papel fundamental da protagonista de *Essa dama bate bue!*, desejamos percorrer um caminho mais extenso do romance, dedicando-nos, assim, à elaboração de um painel das diferentes personagens que compõem a diversidade feminina angolana. Assim, o que argumentamos é que o romance anarquiviza os relatos oficiais, inserindo-se nas brenhas do esquecimento e da censura ditada por seus guardiões, para, a partir dele, trazer à superfície as histórias (familiares) das mulheres angolanas, sejam aquelas que partiram para Portugal, sejam aquelas que vivem na capital, na Baixa de Luanda ou nos musseques, sejam aquelas que se encontram nas províncias ou aquelas que sequer são encontradas.

26 Seligmann-Silva, 2014, p. 38.

Dentre as personagens, entendemos que se incluem Angola e sua capital, Luanda, como útero materno de cimento e arquivo onde Vitória, no presente, busca trazer à consciência os eventos do seu passado, dos seus familiares, das mulheres. Assim, a narrativa desenvolve-se como forma de rever e trans-ver a jovem nação a partir do retorno às origens, dos laços familiares, mas também do laço com a vida de outras. Nesses termos, a procura por si dá-se no cruzamento e no encontro com as mais-novas, mais-velhas, mães, casadas, solteiras, estudantes, trabalhadoras, desempregadas, zungueiras. Essa teia de uma memória e de uma Angola que se faz no feminino aparece desde a dedicatória do romance, espaço em que a autora registra os nomes de sua trisavó Nakahanda, da bisavó Feliciana, da avó Júlia, da tia Wanda e faz menção à figura materna, sem lhe registrar o nome próprio.

De tal modo, no enredo, o arquivo da cidade-mulher que Vitória escava é tanto aquele de sua latente memória de menina, quando o país enfrentava a guerra civil, quanto o da Luanda pós-guerra, pós-socialista. Lembremos que, ao inserir sua protagonista nesse cenário, Monteiro permanece na tradição literária angolana, notadamente por fazer de Luanda tema e personagem de sua obra. Por outro lado, é o olhar feminino da narradora um ponto inédito, revelando-nos essa Luanda-mulher, substantivo feminino, de zungueiras, mães, empregadas domésticas, cozinheiras, rainhas, motoristas, guerrilheiras. Nas palavras de Ribeiro[27], a partir de Luanda, "Vitória segue os rastos e os indícios que lhe vão apresentando uma história incompleta, feita de imagens e referências que se cruzam com a história entrelaçada de Portugal e de Angola, e a partir da qual as gerações seguintes constroem uma genealogia credível para si própria". Nesse percurso, não apenas Luanda aparece. Deslocar-se até Huambo também é preciso no processo de desarquivamento, no processo de escuta das narrativas femininas.

Como na canção de Ruy Mingas inspirada na poesia de Agostinho Neto, é à figura materna que o enredo se dirige na busca irrefreável pela origem. Essa figura originária pode ser admitida seja como Rosa Chitula, de modo mais privado e familiar; seja como a mãe África ou como a nação Angola/Luanda, no sentido político. É aliás, a capital do país, essa dama, que está presente desde a nomeação do romance. O título, conforme se verifica ao longo da leitura da narrativa, surge na voz de um jovem negro, "quase anão"[28], poeta, *happer*, de nome Bentinho, encontrado por Vitória em uma esquina numa noite de diversão com as irmãs Katila e Nádia, na Baixa de Luanda. Performando a partir do gênero *spoken word*, tão apreciado na zona urbana da capital do país, o poeta das ruas descreve Luanda como a "Grande Dama", "kamba", que a todos ama. No entanto, uma dama que "bate bué"[29]. Essa paradoxal cidade atua, metaforicamente, como arquivo vivo, dissimulado, censurado, recalcado, sobretudo no que diz respeito à presença-ausência feminina. É justamente a esse arquivo que a protagonista encara para o recolecionar e reinterpretar de forma crítica.

27 2023, p. 342.

28 Monteiro, 2021a, p. 50.

29 Monteiro, 2021a, p. 51.

Rememorando mulheres-de-papel, embaralhando as ruínas dos arquivos de uma nação esfacelada

No início de *Essa dama bate bu*é!, Vitória, ainda bebê, e suas familiares (Elisa – a avó; Francisca e Isaltina – as tias), partem de Angola, rumo a Lisboa. É o ano de 1980. Antes de deixar a turbulenta pátria, as três mulheres adultas são forçadas a participar de uma cerimônia. Forçadas não por violência ou ameaças, mas pelo silenciamento ao qual são submetidas na família. Não há, para elas, como expressar opinião ou se negar a realizar o que lhes ordena Antônio, o patriarca. Tal cerimônia tem como finalidade esquecer o país natal: "'O que fica, fica aqui' – orienta o avô Antônio"[30]. Não é apenas Angola, entretanto, que fica, mas também Rosa Chitula, mãe de Vitória. A família Queiroz da Fonseca, assimilada e patriarcal, constrói-se, dessa forma, em Lisboa, até à idade adulta de Vitória. Durante esse tempo, a guerra civil, da qual fugiram, e a guerrilheira Rosa Chitula são tratados como tabus, arquivos censurados e, sobretudo, proibidos de se manifestarem nas bocas de mulheres, ainda que permaneçam vívidos em suas memórias.

Habitando esse silenciamento até o ano de 2003, Vitória decide, aos 25 anos, deslocar-se à procura das memórias interditadas, particularmente aquelas que dizem respeito a Angola e a sua mãe. Quando assim decide, a protagonista já é bibliotecária e fotógrafa, dedicando-se a coletar informações e imagens, a organizar arquivos, vendo em coisas acumuladas e sem ordenação uma possibilidade de novas descobertas. É dessa forma que vai encarar Angola. Na intenção, portanto, de encontrar, sobretudo, a mãe e, consequentemente, sua identidade, ela acaba adentrando no arquivo esquecido, recalcado do país, nas histórias de mulheres distintas, de diferentes classes e realidades, que compõem a nação, por oposição ao arquivo oficial, lapidado e eufemizado em vozes de homens, ou mesmo proibido, como se dá na família Queiroz da Fonseca.

É nessa condição que Vitória se torna uma anarquivadora de Angola, de sua heterogeneidade visual, social e econômica: ela vê, descreve e se integra aos arquivos secretos do país. Porém, antes de chegar a África, passa 23 anos, de 1980 até 2003, em Portugal, vivendo com Elisa, Francisca e Isaltina. Estas mulheres angolanas, distantes de seu país de origem, são ainda guardadoras fundamentais de memórias. Delas, a jovem recebe as primeiras percepções e descobertas sobre uma Angola utópica e, secretamente, acerca de uma Angola traumatizante, da guerra e de Rosa Chitula. Como compartilha Vitória, tempo após chegar a Luanda:

> a memória familiar não é apenas de quem a viveu. Quem nasce a seguir carrega a biografia de quem chegou primeiro. Eu existo naquele passado, e a memória pertence-me. A Angola que conheço é a evocação das lembranças que não foram extintas pelo tempo. É utopia da felicidade. É dessa Angola que a minha família tem saudades. Recorrentemente, voltam a elas para matarem a fome da urgência de existência[31].

Assim, no núcleo das mulheres que partiram de Huambo a Malveira, vila de Portugal, o leitor conhece outras três mulheres. Elisa (avó de Vitória e mãe de Rosa Chitula,

30 Monteiro, 2021a, p. 20.

31 Monteiro, 2021a, p. 79-80.

Francisca e Isaltina) é branca e portuguesa. Sua aparência é descrita em vários momentos, a partir de diferentes perspectivas. Antônio, o esposo, apesar de não a achar bela, fascina-se por sua "pele clara e imaculada"[32]. Em 1980, quando a família foge de Angola, ele a descreve como "um cabide sobre o qual penduraram o vestido"[33], isto é, magra em decorrência da fome ocasionada pela guerra civil. Duas décadas seguintes, Elisa encontra-se minguada. A explicação, que poderia ser dada pelo avançar do tempo sobre seu corpo, é substituída por outra, relacionada ao casamento. Nesse ponto, a narração em terceira pessoa, de Vitória, é pausada, dando espaço ao relato de Elisa: "– Encarnou-me no corpo a corcunda de quanto a minha alma se dobrou. O que sinto, penso e quero nunca teve voz. Aterraram-se os ossos com o peso mais que máximo que pude aguentar"[34].

Após a cerimônia do esquecimento, a matriarca é a única da qual, a partir da protagonista, o leitor recebe algum conteúdo do passado recalcado. Ela se recusa a esquecer Angola e a filha. De tal modo, durante os anos vividos em Portugal, ambas, nação e prole, permanecem vívidas nos arquivos de Elisa. Assim, ainda que não os possa expor, arriscando ser castigada pelo marido, mantinha-os organizados em se corpo, guardião de tudo. A guerra, como sabemos, produz marcas. Ainda que não manifestados em palavras, os horrores do conflito manifestam-se por meio de ações, sintomas, indícios. Sobre isso, quando Vitória chega a Luanda, na casa da amiga de Isaltina, Romena, ela observa a mesa do café da manhã, que não lhe agrada. Ao pensar na comida de Malveira, resgata memórias dos hábitos acumuladores da avó, que "tem sempre no mínimo duas unidades de cada produto, seja lá do que for. 'Trauma de guerra', desculpa-a a tia Isaltina"[35].

Ainda que seja guardiã de boas recordações de sua nação, Elisa, assim como as filhas, guarda também os traumas. E essas recordações dolorosas (a guerra, o desaparecimento de Rosa) lhe causam ainda mais problemas no casamento, abrandando "os bons costumes do leito matrimonial"[36]. Já ao fim da narrativa, essa senhora minguada torna-se um tipo diferente de arconte ao retomar e passar a limpo o arquivo de seu casamento, enquanto Antônio está no leito de morte:

> A mágoa dizia-lhe que não o mais amava. Elisa pediu-lhe que se calasse e que se fosse dali. Fechou os olhos e lembrou-se de quando eram os dois felizes. [...] Olharam-se nos olhos. Trocaram as últimas confidências sem as pronunciar. Juntaram os lábios e demoraram-se num beijo. [...] Nunca o tinha deixado de amar"[37].

A segunda filha de Elisa, Francisca, diferentemente da mãe, irmãs e sobrinha, sobre as quais nos é revelado o registro civil ao longo da obra (solteira, casada), é a única sem sobrenome exposto. Dentre todas as personagens, dela recebemos poucas informações. Imaginamos que é mais nova que Rosa Chitula, e, provavelmente, mais velha que Isaltina, pela ordem em que nos são apresentadas. Mas tal detalhe não é explicitado nem

32 Monteiro, 2021a, p. 25.

33 2021a, p. 16.

34 Monteiro, 2021a, p. 80.

35 Monteiro, 2021a, p. 37.

36 Monteiro, 2021a, p. 25.

37 Monteiro, 2021a, p. 179-180.

pode ser dado como concreto. Acerca de sua aparência, e também de Isaltina, evidencia-se uma única característica: são brancas, como a mãe, diferente de Rosa Chitula, que nasceu com a pele escura. As duas informações mais importantes sobre Francisca são implícitas, cabendo ao leitor identificá-las e compreendê-las por si só. A primeira, diz respeito ao seu papel na família Queiroz da Fonseca. Das três filhas de Antônio e Elisa, Francisca é a única que permanece em casa. Rosa Chitula está há décadas desaparecida, e Isaltina é mantida em uma clínica psiquiátrica desde 1988.

A personagem aparece como espécie de figurante, obedecendo e agindo de maneira silenciosa, numa atitude que evoca uma resignação diante dos desmandos do pai dominador. A segunda característica de Francisca é suscitada a partir da letra da música "Have you ever seen the rain?", que vem à tona durante uma visita à clínica psiquiatra, antes de que Vitória embarque rumo a Angola. Na ocasião, as três parentes vão ao encontro de Isaltina. Ao tocar as mãos delas, a filha interditada busca descrever os sentimentos de cada uma a partir de músicas. Naquela direcionada a Francisca, conseguimos resgatar mais informações acerca de sua personalidade do que em todo o restante do livro.

> As mãos de Francisca tocam sempre *Creedence Clearwater Revival*. Com frequência, *"Yesterday and days before, sun is cold and rain is hard, I know been that way for all my time, 'til forever, on it goes, through the circle, fast and slow, I know it can't stop, I wonder…."*[38].

A música da banda norte-americana descreve uma situação cíclica. A chuva é constante e o sol não aquece, fazendo com que o eu-lírico não acredite na possibilidade de uma mudança. Apesar de a situação aparente de calmaria e de o sol brilhar, há sempre a chuva, a infelicidade e a tempestade rondando a vida. Para Francisca, a situação se apresenta semelhante à canção. A família, as mulheres, aparentam não pensar, não sentir, não desejar e, principalmente, não lembrar de Angola e de Rosa Chitula. A visita ocorre em um dia ensolarado, rodeado por nuvens de tempestade. Em meio a chuva, Francisca, em silêncio, observa.

A outra filha de Elisa é Isaltina. Quase uma década depois de fugirem de Angola, Antônio a interna em uma clínica psiquiátrica. Descrevendo a si mesma, a personagem relata que já era um problema desde a barriga, e nasceu com "desarranjo mental que se agravou com os traumas da estúpida guerra"[39]. Ainda que os conflitos tenham traumatizado todas as mulheres, Isaltina é a única que não se cala. Contrariando a figura opressora do pai, ela "fala sem filtros e com sangue na guelra"[40]. Em Angola, Vitória, num turbilhão de pensamentos confusos, revela que, se revelasse o que pensa, "estaria com a tia Isaltina"[41]. Não obstante isso, na clínica, ainda que fisicamente presa, ela se considera livre, uma vez que neste espaço é possível falar, pensar e sentir com liberdade, em oposição à casa paterna, em Malveira. É considerando que Isaltina é uma guardadora de memórias, uma a(nar)quivadora, que as três mulheres, Elisa, Francisca e Vitória vão

38 Monteiro, 2021a, p. 82.

39 Monteiro, 2021a, p. 81.

40 Monteiro, 2021a, p. 81.

41 Monteiro, 2021a, p. 57.

até a clínica no intuito de remexer nos arquivos familiares, procurar, nas diversas pastas e caixas da memória da filha/irmã interditada, informações sobre a outra, desaparecida:

> – A tia tem boa memória. Conte tudo o que se recorda e possa ajudá-la a encontrá-la.
> – Isso é verdade... Não esqueço nada. [...]
> Naquela tarde, contei com fiel memória tudo o que me recordava da Rosa[42].

São essas três mulheres que compõem o núcleo familiar de Vitória e que a apoiam quando ela decide transgredir as imposições do avô, adentrando o tabu da guerra, de Angola – sua casa-útero, e de sua mãe. Ao sair de Malveira em direção a Luanda, as três permanecem em Vitória, como parte de seus arquivos. Porém, novos lhes são adicionados no país de origem. Arquivos de mulheres que, diferentemente de Elisa, Francisca e Isaltina, permaneceram no país durante os anos de conflito, suportando a guerra, cada uma à sua maneira.

A primeira que Vitória encontra em Luanda é uma antiga amiga de Isaltina, chamada Romena Cambissa. Na descrição que dela faz Vitória, é possível conhecer algumas das principais características da personagem, tanto físicas quanto sociais.

> é uma mulher dos seus cinquenta e muitos anos. [...] Apesar do peso e dos saltos altos, Romena movimenta-se com a delicadeza e agilidade de uma borboleta. Os ombros retos e largos sustentam a autoridade que lhe permite exigir que a multidão abra caminho para passarmos. Obedecem sem pestanejar[43].

Moradora de uma parte central da cidade, a Baixa de Luanda, Romena apresenta condições financeiras que se diferenciam da maioria das personagens do romance. Ela trabalha no Ministério, é dona de uma padaria, viúva e mãe das gêmeas Katila e Nádia. Quanto às suas posses, o leitor já fica sabendo desde o primeiro contato, a partir das descobertas e revelações da protagonista. Ao receber Vitória no aeroporto e transitar com ela em sua Range Rover pelas ruas da capital, Romena passa a lhe apresentar algumas peculiaridades de Luanda, todas elas tratadas como negativas. No seu discurso, encontramos uma perspectiva marcada pelo arquivo colonial sobre Angola e África. De tal modo, não há possibilidade de rearranjo em suas falas: tudo o que pertence ao "povo" é perigoso, caótico. Veja-se, por exemplo, o ponto do romance em que, ao passar por duas crianças seminuas revolvendo poças de lama e lixo, Vitória se assusta com a imprecação da cidade, ao passo que Romena se mostra cética frente ao cenário contemporâneo do país: "– Dói, né!? Vamos fazer o quê? Ver muitas vezes o mesmo habitua o olho e fecha o coração [...] Tens de agilizar o sentimento [...]. Não olhar. Não pensar nisso. Se vais por esse caminho aqui em Luanda, vais deprimir"[44].

Não é que Romena seja uma pessoa insensível. Seu conselho a Vitória, que, em certa medida, assemelha-se ao autoritarismo do avô Antônio, surge talvez de um sentimento de impotência advindo da banalidade do mal. Ocorre que, enquanto a família Queiroz da Fonseca encontra no ritual de esquecimento de Angola uma forma de sobrevivência;

42 Monteiro, 2021a, p. 82.

43 Monteiro, 2021a, p. 30.

44 Monteiro, 2021a, p. 33.

para Romena, a sobrevivência no país pós-independência continua a ser condicionada pela dissimulação das ruínas que ainda se fazem presentes. A contrapelo, Vitória pensa e sente e, tomando as suas vivências e experiências visuais, ela anarquiviza o arquivo de uma Angola que não se quer ver, olhar, sentir.

Romena, não obstante o quadro socioeconômico do país no período imediatamente posterior ao acordo de paz, não enfrenta grandes dificuldades, nem mesmo no período de guerra. O fato explica-se pela condição do esposo, já falecido, que assumia um cargo importante no Estado. A vida dela e das filhas, Nádia e Katila, a forma como agem no dia a dia, em tudo se distingue de outras mulheres que aparecem na obra, como Domingas, Josefa e Mariela, estas últimas mãe e filha, respectivamente cozinheira e faxineira na casa de Romena.

Nádia e Katila, gêmeas idênticas, são jovens na faixa dos vinte anos de idade. Não obstante a guerra recente e a morte do pai ou a miséria que as rodeia, as duas parecem viver bem. Hospedada no quarto das duas, Vitória observa roupas, sapatos, colares, bijuterias, perfumes, peluches coloridos e fotografias que se espalham por todo lado. O ambiente evidencia tanto as condições financeiras das duas quanto as suas liberdades, isto é, de serem mulheres, jovens, de se embelezarem, de se vestirem como desejam. Ao conviver, ainda que pouco tempo, com elas, a protagonista tem a possibilidade de se inserir na vida noturna de Luanda, frequentando ruas, esquinas, bares e boates. Nessa faceta da capital, as irmãs aparentam viver uma rotina característica da faixa etária, assemelhando-se a qualquer jovem de zonas urbanas inseridas no sistema-mundo uno e desigual.

Assim como a mãe, Nádia e Katila, constantemente, depreciam o país em que vivem. No capítulo 14 do romance, a família Cambissa e Vitória, numa oportunidade de negócios (*business*), almoçam num restaurante de elite, ao lado do mar. Nádia, que, por oposição à irmã, simpatiza com Vitória, comenta: "Não pareces que estás em Angola, né?"[45]. Isso porque a vista, o lugar, as pessoas, são em tudo distintas da paisagem destruída e empoeirada comum às ruas de Luanda ou do país. Nádia responde à pergunta da irmã, no lugar de Vitória: "Não estás mesmo"[46]. Farta do país, do como se apresenta, o sonho de Katila é partir, junto da irmã, para a África do Sul.

De modo geral, ainda que se apresentem em sua face menos agressiva para Romena e as filhas, para as mulheres de diferentes gerações angolanas, os desdobramentos da violência decorrente das desigualdades sociais e das disparidades econômicas se traduzem na dicotomia entre o cosmopolitismo e a pobreza (característica do núcleo dos musseques, composto por empregadas domésticas e zungueiras, por exemplo). Revelando essa outra face angolana, no decorrer da narrativa de Monteiro, o leitor se depara com o cotidiano das empregadas domésticas e zungueiras, principais vítimas da estratificação de agentes opressores e da complexa hierarquia de violências.

É no sexto capítulo da narrativa que somos apresentados a Domingas, primeira zungueira com quem temos contato. Mais do que uma simples vendedora ou persona-

45 Monteiro, 2021a, p. 103.

46 Monteiro, 2021a, p. 103.

gem incidental em meio ao cenário urbano, ela surge como representante de uma pluralidade de mulheres que enfrentam desafios semelhantes em prol de uma sobrevivência coletiva. No enredo, nota-se que, mesmo antes de seu nome ser revelado, a descrição de sua realidade é prevista no seguinte trecho:

> Nas ruas, é possível distinguir as mulheres que não desistem e fazem frente à intempérie das que já nem o sofrimento sentem. [...] Continuam todas com o destino que lhes atirou naquele dia a vida. Para elas, sol e chuva são a mesma coisa. [...] Com crianças aninhadas às costas, chegam mulheres armadas de bacias recheadas [...], improvisam a banca e vendem o que têm na esperança de conquistar o dia[47].

Como nos faz crer a narradora, Domingas parece não se incomodar com a bacia repleta de peixes equilibrada sobre a cabeça. Com passos firmes e cadenciados, ela transita pelas ruas esburacadas com uma leveza que contrasta com o peso das obrigações que carrega. A zungueira conduz consigo uma criança, aparentemente sem vitalidade, imóvel e presa apenas por um tecido fixado às suas costas, conforme observado por Vitória: "É como se tivesse partido o pescoço e morrido de olhos abertos"[48].

É interessante analisar como o encontro com Romena acrescenta uma dimensão crítica à narrativa. Observa-se que, antes de ter a oportunidade de oferecer seus produtos, Domingas é interrompida pela moradora da Baixa, a qual, apesar de conhecê-la, não a saúda, mas sim a questiona com uma expressão de reprovação: "Domingas, mais outro filho? [...] 'Tá fácil a vida de zungueiras"[49]. Nesse ponto, evidencia-se não apenas um comentário inconveniente, mas uma ironia explícita. A patroa, ao indagar sobre a quantidade de filhos, aponta para os dizeres do "*World Food Programme*", estampados na camiseta da zungueira.

Supõe-se que Romena está ciente das adversidades enfrentadas tanto pelas vendedoras informais quanto pelas empregadas domésticas e por toda a população que habita os musseques. No entanto, sua postura, como afirmamos, parece ser a da indiferença diante das lutas cotidianas daqueles que vivem em condições precárias nos musseques. Vale destacar que a interação entre as duas mulheres não somente revela a insensibilidade individual de Romena, mas também evidencia a desigualdade estrutural que permeia a vida urbana. Assim, o contraste entre a aparente facilidade da vida de uma e a luta diária de outra – bem como a de outras mulheres marginalizadas – destaca a persistência das desigualdades sociais em Luanda, uma realidade que ultrapassa as fronteiras e se conecta a questões mais amplas da sociedade angolana. Essas mulheres, acentuadamente discriminadas e marginalizadas, enfrentam desigualdades tão enraizadas que, de acordo com Yara Monteiro em entrevista concedida, poderiam ser interpretadas como uma "perpetuação do colonialismo, com uma nova forma de tecnologia"[50].

Vitória, como testemunha da realidade que a envolve, observa atentamente os movimentos de Domingas, que, juntamente com os demais, sobe o lance de escadas do

47 Monteiro, 2021a, p. 31-32.

48 Monteiro, 2021a, p. 35.

49 Monteiro, 2021a, p. 34.

50 Monteiro, 2021b, p. 155.

edifício de Romena com a esperança de vender seus produtos e assegurar o "pão nosso de cada dia"[51]. Em um aparente paradoxo diante da agitação e vulnerabilidade de sua realidade social, a zungueira se desloca com tamanha "tranquilidade e segurança"[52], de modo que não há sequer vestígios de tensões ou rigidez em seu corpo:

> Domingas sobe as escadas com porte de rainha. Não deixa que o peso da vida lhe deforme a dignidade com escolioses ou cifoses. Quando poisa casa pé, fá-lo para que o chão saiba a sua força. Domingas não deve nada a ninguém. Deus e o Diabo devem-lhe tudo. Têm dela se desviar[53].

Mais adiante na narrativa, são apresentadas outras duas residentes dos musseques: Josefa e Mariela. Segundo as observações de Vitória, a estatura baixa e a magreza eminente conferem-lhes uma aparência escanzelada, como se a vida tivesse sido implacável em suas trajetórias. O peso do cansaço é visível, acentuado pelas pálpebras superiores que caem ligeiramente, o que transmite um ar abatido às suas expressões. Os olhos, profundos e negros, contrastam com a esclera amarelada, possivelmente, indicando sinais de desgaste físico. Josefa e Mariela emanam uma fragilidade que sugere que, a qualquer momento, ambas poderiam sucumbir ao peso das circunstâncias. Como nos deixa notar a narradora, é como se estivessem à beira do desfalecimento, de modo que suas presenças, sem palavras, são suficientes para revelar as batalhas silenciosas que enfrentaram ao longo de suas vidas. Acerca dessas personagens, Monteiro[54] afirma: "Josefa cozinha e Mariela limpa. A história da mãe Josefa é já a vida da filha Mariela". Por assim dizer, a trajetória de Josefa, permeada por inúmeras dificuldades, agravada pela pobreza e pela miséria, não se limita ao seu próprio corpo e percurso. Pelo contrário, encontra continuidade de forma ininterrupta na vida de sua prole.

No romance, em determinados trechos, torna-se evidente a severidade com que Romena lida com as empregadas domésticas, uma vez que, com certa frequência, tece observações de maneira incisiva e menospreza suas realizações ou limitações de conhecimento. Este comportamento é especialmente notório no seguinte diálogo, no qual a personagem dirige críticas diretas a Josefa, destacando, portanto, sua postura áspera e desdenhosa em relação às empregadas:

> A seguir, reclama de Josefa:
> – Tantos anos e ainda não aprendeu a não queimar a comida. Difícil esta gente!
> Nino, o sobrinho, ironiza: – Tenha calma, tia. No kuimbo não têm esparguete. É mandioca e fogareiro.
> – Não sejas armado – contesta Katila. – A gozares com a desgraça dos outros! – Não é gozo, é facto, minha prima.
> – Nino tem razão – contrapõe Romena[55].

51 Monteiro, 2021a, p. 35.
52 2021a, p. 36.
53 Monteiro, 2021a, p. 36.
54 2021b, p. 38.
55 Monteiro, 2021a, p. 40.

Em outra passagem, no capítulo oito da narrativa, durante um diálogo entre Vitória e Josefa, uma nova personagem do núcleo dos musseques é introduzida. Trata-se da zungueira Quininha, prima de Josefa. Nesse ponto, Josefa encontra-se abatida, uma vez que, em um ato de injustiça e covardia, como relata, os militares das Forças Armadas Angolanas (FAA) disparam contra Quininha, ceifando-lhe a vida. Não há justiça que possa ser alcançada, nem qualquer medida que possa reverter o ocorrido.

Josefa e Mariela, juntamente com a Esperança – filha de Josefa e irmã mais nova de Mariela, compartilham, em um musseque, do mesmo espaço reduzido em uma casa de blocos coberta por um teto de forro frágil. Seus anseios, em meio a tantas adversidades, resumem-se à busca por paz em um cenário marcado por diversas batalhas: luta-se contra a fome, contra a insegurança, contra a violência, contra a morte. No décimo segundo capítulo da narrativa, Mariela expressa suas angústias por meio de um monólogo, um desabafo no qual, em primeira pessoa, reflete sobre o "sofrimento diário"[56] que permeia sua dolorosa realidade. Mesmo diante de um martírio tão avassalador, ela, jovem e cheia de sonhos, anseia por um futuro mais próspero para si mesma e para os seus: Josefa, Esperança e os demais moradores do musseque de Luanda.

A partir do monólogo da personagem, nota-se que a autora do romance demonstra certa preocupação em encenar situações em que a palavra se faz acessível a várias mulheres. Nesse sentido, a narrativa de Monteiro se desdobra em diversas vozes femininas ao longo do livro, o que caracteriza, portanto, uma alternância de perspectivas[57]. Inicialmente, deparamo-nos com a voz em primeira pessoa de Vitória, que atua como narradora e protagonista. Contudo, ao longo da obra, o espaço também é reservado para que outras mulheres possam expressar suas vozes em primeira pessoa, possibilitando-lhes compartilhar suas histórias e vivências.

Assim, o cotidiano dessas personagens – Domingas, Josefa, Mariela, Esperança e Quininha – além de refletir uma história que atravessa gerações e se perpetua incansavelmente, apresenta um retrato doloroso da realidade compartilhada por diversas mulheres que, assim como elas, enfrentam diariamente a árdua luta pela sobrevivência em uma sociedade onde as oportunidades são escassas e as expectativas são limitadas, sobretudo para mulheres negras e em situação de vulnerabilidade social.

Nesses termos, o romance de estreia de Yara Monteiro constitui-se como arquivo de vozes femininas que, ao contrariar os arquivos da história oficial, registra a luta de mulheres, suas angústias e as diversas formas de violência que permeiam suas vidas. A narrativa atua, portanto, como arquivo polifônico (e, por conseguinte, não harmônico) de mulheres, isto é, não apenas em termos geracionais, mas também de classe e de gênero – o que reflete, portanto, a pluralidade de experiências femininas em distintos períodos históricos, espaços e estratos sociais.

Outro ponto importante, diz respeito ao fato de que, ao contemplarmos na obra conceitos como narrativa, trajetórias, memória, arquivo e anarquivamento, acabamos

56 Monteiro, 2021a, p. 86.

57 Monteiro, 2021b.

por colocar em destaque os modos pelos quais os procedimentos de recordação e reflexão se desenvolvem na expressão literária, sobretudo no âmbito das literaturas africanas contemporâneas[58]. Nesse sentido, faz-se fundamental nos voltarmos para as relações entre a filha e a mãe desaparecida. Movida pela busca pela genitora, Vitória carrega consigo as dores e os vazios causados pelo impacto traumático de nunca ter conhecido Rosa Chitula. A filha primogênita de Elisa Valente Pacheco e Antonio Queiroz da Fonseca, desde o início da narrativa, é caracterizada da seguinte maneira:

> De personalidade vincada, a mãe sempre fora avessa à disciplina. […] O avô António sabia que a filha era talha grossa e, para seu desagrado, não gostava da vida caseira e dos afazeres domésticos. Quanto mais o avô a tentasse enclausurar, mais ela se rebelava. […] As roupas que usava e o cabelo preso por debaixo do chapéu subtraíam-lhe a delicadeza das feições do seu rosto. A mãe parecia-se com um robusto jovem mestiço, confundindo até o seu pai[59].

Envolvida nas batalhas pela libertação de Angola, a personagem torna-se vítima de estupro. Consequência desse fato é a sua maternidade. Após retornar ao lar para entregar aquele que germinou em seu ventre violado, desaparece, deixando para trás o legado de alguém que, mais do que a si mesma, amou Angola e lutou fervorosamente por ela[60]. Como se nota na narrativa, Rosa sempre demonstrou um espírito livre e uma resistência à opressão. Sua rebelião contra o imperialismo intensifica-se à medida que os meios de comunicação passam a relatar os saques, as violações, os sequestros e, principalmente, os conflitos raciais[61]. A partir de sua história, nota-se como as reverberações das diversas manifestações de violência – sejam elas simbólicas ou concretas, seculares ou religiosas – ecoam ao longo das gerações. Assim, é pertinente ressaltar que a falta da presença materna, associada à violência psicológica infligida sobre ela, representa o desdobramento de uma violência coletiva originada nos conflitos colonial e civil, os quais influenciaram as convicções e os ideais de Rosa Chitula[62].

À procura dessa mãe, em Luanda, "útero de poeira e cimento" (Monteiro, 2021a, p. 28), Vitória, persistente em seu objetivo, encontra o General Zacarias Vindu. Embora tenha negado qualquer conhecimento sobre os nomes de Rosa Chitula ou Juliana Tijamba – antiga guerrilheira e camarada de Rosa, responsável por entregar Vitória aos cuidados dos avós –, o general concede-lhe acesso a uma associação de mulheres que, possivelmente, poderá orientá-la no melhor caminho para encontrar a mãe.

> Na organização das mulheres, deixam que consulte ficheiros a que não deveria sequer ter acesso. [...] Consulto caixas e caixas de arquivo numa sala húmida e sem ventilação. Não entra ar fresco. Transpiro sem parar. Por vezes, quero desistir, mas resisto. Resisto como as mulheres combatentes nas fotografias de identificação dos processos individuais. As caras estão rígidas. Pretas, mestiças e brancas. Em algumas delas, os olhos parecem esvaziados. [...] Têm sempre os lábios cerrados. Tão cerrados que parecem cosidos com

58 Silva; Moreira, 2021.

59 Monteiro, 2021a, p. 10.

60 Monteiro, 2021a.

61 Monteiro, 2021a, p. 11.

62 Sousa, 2021.

> corda de sisal. As camaradas não se asfixiam, mas também não falam os seus queixumes de mulher. (Monteiro, 2021a, p. 115)

No fragmento, é pertinente analisarmos como a metáfora da "corda de sisal" delineia a crueldade associada à negação da expressão, particularmente quando direcionada às mulheres. De acordo com Yara Monteiro[63], frequentemente, as mulheres são estigmatizadas como meros "antros de queixumes", sobretudo em períodos de guerra, nos quais foram (e são) relegadas a uma posição de subalternidade. Diante disso, as mulheres enfrentam não apenas os desafios do conflito armado, mas também a luta pela própria voz e pelo reconhecimento na esfera social.

Nessa busca entrelaçada pelos vestígios da memória e, principalmente, mediante a consulta aos arquivos nacionais, Vitória, após uma estadia em Luanda e a obtenção de informações adicionais sobre o paradeiro de sua mãe, desloca-se para a província de Huambo (uma das regiões mais marcadas pelos anos de guerra civil), onde tem um encontro com Juliana Tijamba. Nesse cenário, por meio das ruínas que ocultam as existências perdidas, devoradas pela guerra, pela natureza e pelo desamparo[64], surge a narrativa de Juliana Tijamba, ou ainda, simplesmente, mamã Ju.

Filha de pais negros assimilados, Mamã Ju, sempre imersa nas lembranças do que já existiu, com seus contornos ecoando pela terra marcada pela guerra, "achava que já morrera vezes sem conta. Vivia com os fantasmas do que já tinha sido. Os seus fantasmas não morrem e nunca chegam a envelhecer"[65]. Enquanto na esfera familiar de Vitória o tema da guerra de Angola é envolto em silêncio, mantido como tabu que resguarda as heranças simbólicas de uma ferida permanentemente aberta, isto é, as memórias dolorosas do conflito, por meio dos relatos e testemunhos de Juliana, a protagonista é, pela primeira vez, confrontada com a brutal realidade da guerra, de modo que passa a compreender os horrores que a cercaram e, por conseguinte, encara os primórdios de sua própria existência no mundo:

> Mamã Ju considera que, na guerra, a morte pode até ser o melhor destino. Ela ou o esquecimento. Está viva e nunca se esqueceu. Para ela, a guerra ainda não tinha ficado para trás. Conta que nos primeiros combates não se acredita na truculência da guerra. Vivesse da utopia, do sonho. Isso acontece até que se tenha de matar para não se ser morto. Na guerra, matar não chega. É massacrar, torturar, mutilar e violar. [...] O propósito de mamã Ju não é chocá-la. É partilhar com ela a sua verdade[66].

Mamã Ju revela que decidiu juntar-se à guerrilha depois de testemunhar uma cena na rua, onde uma mulher negra foi brutalmente agredida por um capataz branco. A vítima desmaiou na calçada após sofrer os golpes e, mesmo assim, ninguém interveio para defendê-la. Assim, o crescente sentimento de vergonha pela própria inação, aliado ao desejo por justiça e igualdade para todos, são fatores que a levaram a tomar essa decisão.

63 2021b, p. 152.

64 Ribeiro, 2022.

65 Monteiro, 2021a, p. 153.

66 Monteiro, 2021a, p. 154.

Nesse sentido, observa-se que a luta feminina também implica, nesse cenário, renunciar a sonhos e desejos individuais em prol do futuro coletivo.

Em meio aos relatos do conflito, Juliana expõe a dura realidade vivenciada pelas antigas combatentes. Vítimas dos machismos por parte de seus próprios companheiros, essas camaradas, heroínas à sombra de uma identidade velada, muitas vezes foram submetidas a situações humilhantes e a atos de violência. Nesse contexto, em consonância com a realidade, "a invalidez das antigas guerrilheiras representadas no romance não é física, contudo os seus lugares na sociedade foram dificilmente conquistados em pós-guerra e a ligação com as famílias e a reintegração na sociedade fica algo ainda por atingir"[67].

Conforme Tijamba relata a Vitória, Rosa Chitula era uma boa atiradora, mas, apesar da fama de aniquiladora, era uma mulher simbolicamente ferida pelos impactos da guerra e pelas opressões a que foi submetida:

> Mamã Ju volta a aportar a conversa à camarada Rosa.
> – Nem todos respeitavam a tua mãe. Como era mulher, sabes como é? O Palanca era um deles. Gostava de a humilhar.
> – Mas as mulheres também combatiam – admira-se Vitória com o comentário.
> – Mesmo assim. Achavam que éramos inferiores[68].

Cansada do sofrimento emudecido, Rosa Chitula, em um ato de autodefesa, dispara e mata um de seus superiores, alegando, para tanto, legítima defesa em razão de uma tentativa de violação. Diante das ameaças provenientes do irmão do General, a guerrilheira decide empreender uma fuga. No entanto, seus esforços são frustrados, uma vez que sua tentativa de escapar é comprometida pela ação de um(a) informante, que reporta sua localização à base oficial. Onze meses depois, Juliana encontra a mulher refugiada em uma aldeia, notavelmente debilitada, extremamente magra e grávida de seis meses, embora sua aparência sugerisse apenas três. Após isso, decide ajudá-la a relembrar da força que possui e, assim, testemunha o nascimento de Wayula – "a que venceu", o verdadeiro nome de Vitória.

Posteriormente, no limiar das dores e desconfianças, Vitória recebe uma resposta de Rosa à sua correspondência. Trata-se de "uma carta longa que pouco fala de Vitória, de arrependimento ou de um reencontro. Descamba em justificações desajeitadas para o ódio, rancor e desamor. Uma carta egoísta. Sem nada de nobre ali escrito"[69]. A partir da leitura, a filha vivencia a aflição causada pela recusa explícita:

> As palavras lidas transformaram-se num arame farpado que aperta, torce e lacera o seu estômago. Sente dó da mãe, Queria pegar-lhe ao colo. Acariciá-la até que adormecesse e não mais se recordasse dos homens que a violaram e da poesia mórbida recitada pelo general Vindu enquanto a torturava. Vitória sente-se revoltada e traída por todos. A mãe não quer encontrar-se com ela. Nunca a tinha desejado[70].

67 Vasile, 2021, p. 244.

68 Monteiro, 2021a, p. 162.

69 Monteiro, 2021a, p. 204.

70 Monteiro, 2021a, p. 204.

Fundamentando-nos nas articulações de Catarina Martins[71], desenvolvidas em seu artigo intitulado "Ser mulher e negra nas Áfricas. Combates feministas nas literaturas", é pertinente ressaltar que a maternidade, ocorrida no contexto da luta armada pela independência, não foi (tampouco é) desejada:

> a filha, que faz o caminho inverso da luta, regressando da ex-metrópole à ex-colónia, permanece órfã e o que descobre são as múltiplas impossibilidades de existência feminina no espaço do domínio patriarcal, com forte realce para as mulheres que parem filhos sucessivamente, num processo de desgaste que as destrói, em vez de lhes trazer plenitude[72].

Após receber a carta, Vitória toma a decisão de confrontar Mamã Ju. Nesse momento, Tijamba opta por confessar seu passado e admite que traiu a camarada Chitula durante os tempos de guerrilha, pois foi a responsável pela emboscada que resultou na perseguição e tortura da antiga guerrilheira. Adicionalmente, o General Zacarias Vindu, que manifestou interesse em auxiliar Vitória a encontrar a mãe desaparecida, revela-se como o mesmo indivíduo que a torturou de maneira intensa no passado.

Diante de tantas descobertas, que operam processos de anarquivamento em terras angolanas, "Vitória encontra-se na encruzilhada espaço-temporal de uma narrativa complexa que estende seus tentáculos até os dias atuais"[73]. Imersa em dúvidas, a jovem busca orientação de Mamã Ju sobre os próximos passos que deve seguir. Contudo, não existe uma resposta clara para essa indagação. "– O que achares que é melhor para ti. Pode parecer estranho, mas, aqui, te queremos todos bem. Espera, Vitória. Espera só. És de um povo que ainda está à espera, que espera, sempre"[74], responde-lhe Juliana. Para Vitória, sua mãe e sua comunidade, a busca (e espera) por paz, justiça, um futuro promissor, identidade, laços familiares – e até mesmo a chegada de uma figura materna – parece se prolongar indefinidamente em um presente moldado pelas cicatrizes da violência passada[75].

De acordo com Sandra Sousa[76], a partir da narrativa, podemos analisar que os movimentos revolucionários, apesar de proporcionarem visibilidade às mulheres envolvidas em seus programas políticos, foram os principais responsáveis por torná-las alvos de violência e atrocidades – tanto físicas quanto psicológicas –, durante o período de conflito armado. Além disso, após o término da guerra, as antigas camaradas guerrilheiras tiveram o reconhecimento de seus sacrifícios e sofrimentos totalmente negligenciados. Quiçá, percebendo esse cenário, é que Vitória decide permanecer em Huambo e aguardar o retorno da mãe num ambiente saturado pelas memórias da guerra, revivendo a narrativa que fora abruptamente interrompida, no lugar que testemunha seu abandono[77].

71 2020.

72 Martins, 2020, p. 160.

73 Ribeiro, 2020, p. 93.

74 Monteiro, 2021a, p. 182.

75 Santos, 2021.

76 2021.

77 Duarte, 2022.

Considerações finais

Na narrativa de Yara Nakahanda Monteiro, os arquivos a contrapelo de uma Angola inscrita no feminino se compõem de uma polifonia que se estende dos testemunhos vivos ao entrelaçamento entre gerações, entre mulheres de diferentes classes e diferentes formações. Compõem-se também de diferentes tempos e diferentes geografias: presente e passado, guerra e paz, socialismo e capitalismo; ex-colônia, ex-metrópole, jovem nação. Nessa tecitura, reverberam vozes nunca dantes ouvidas ou acolhidas pela história oficial, mas que podem ser encenadas no campo da cultura, a partir da forma romance, provocando-nos na constituição de outros imaginários e de outros arquivos não monoglóticos.

Para além das vozes vivas, esquecidas e excluídas dos arquivos oficiais da jovem nação, as vozes e os vultos daquelas que já não podem falar por si, a não ser pelas vozes de outras. Assim, ante os meandros não reparados de uma história silenciada, excluída dos arquivos oficiais, todas e todos estamos à espera, como a protagonista: "Espera, Vitória. Espera só. És de um povo que ainda está à espera, que espera, sempre"[78]. Estamos à espera de narrativas anarquivizadoras que nos façam regressar à origem, à cena de um crime, seja um estupro, sejam os crimes do colonialismo, sejam os crimes de assassinatos de zungueiras nos musseques de Luanda, a fim de, à maneira de uma autopsia, buscar algum reparo à nação (Angola), às mulheres, às maternidades indesejadas, às filhas órfãs ou abandonadas.

Diante da impotência vivenciada por todas, Juliana, que no passado não pode reparar os danos infligidos à companheira Chitulo, continua testemunhando outros danos provocados no presente de casas incendiadas. Não obstante, ainda pode receber em sua casa-abrigo meninas, pode, também, ao menos pentear os cabelos de Vitória, acompanhá-la no ritual de iniciação a uma identidade africana, angolana, mas, sobretudo, a uma identidade daquelas mulheres do presente que ensejam outras lutas, feitas não mais com armas empunhadas, mas com fotografias, com testemunhos, com conversas, com deslocamentos entre as margens da Europa às margens do sistema-mundo (Angola, Luanda, Huambo) para ensejar outras narrativas: plurais, não harmônicas, dissonantes. Nesse sentido, ousamos afirmar que o romance de Monteiro, protagonizado por essas personagens femininas, ressitua a própria nação angolana. Não em termos de uma homogeneidade vazia, autoritária e silenciadora, mas em termos de uma diferença que admite outros futuros femininos, outros enredos.

Referências

BELONIA, Cinthia. Angola na literatura portuguesa contemporânea: Essa dama bate bué!. *In*: **Revista Cerrados**, v. 32, n. 61, 2023, p. 42–50. Disponível em: https://doi.org/10.26512/cerrados.v32i61.45874. Acesso em: 14 dez 2023.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução Myrim Ávila e Eliana Lourenço de Lima Reis. Gláucia Renata Gonçalves. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

78 Monteiro, 2021a, p. 182.

DUARTE, Tárcila Beatriz da Silva. **Geograficidade e memória**: uma análise comparativa de Teoria Geral do Esquecimento, de José Eduardo Agualusa e Essa dama Bate Bué!, de Yara Monteiro. 2022. 97 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/handle/1/27551. Acesso em: 15 jan. 2024.

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

MARTINS, Catarina. Ser mulher e negra nas áfricas. Combates feministas nas literaturas. *In*: **Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 22, p. 148-163, jan./jun. 2020. Disponível em: https://hdl.handle.net/10316/92041. Acesso em: 18 jan. 2024.

MONTEIRO, Yara Nakahanda. **Essa dama bate bué!** São Paulo: Todavia, 2021a.

_____. [Entrevista concedida a] Ana Paula Tavares e Maria Graça Gomes de Pina. Conversa com Yara Monteiro. *In*: **Mulemba**, v. 13, número especial, p. 151-160, jul./dez. 2021b. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/issue/view/1758. Acesso em: 17 jan. 2024.

RIBEIRO, Margarida Calafate. O Sentimento de um(a) Ocidental Declinado no Feminino. *In*: **Portuguese literary & cultural studies**, 34/35, 2021, p. 331-352. Disponível em: https://ojs.lib.umassd.edu/index.php/plcs/article/view/PLCS34_35_Ribeiro_page331. Acesso em: 14 dez. 2023.

_____. Os veios da pós-memória e as novas literaturas. *In*: **Memoirs Newsletter**, n. 102. Coimbra, 2020.

RODRIGUES, Adriana Cristina Aguiar. **Escarificações**: espaço-corpo-memória na literatura e nas artes visuais angolanas (2001-2020). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2022. Disponível em: < https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/1237707 >. Acesso em: 2 jan. 2024.

SARTESCHI, Rosangela. Memórias em conflito em Essa dama bate bué!, de Yara Monteiro. *In*: **Itinerários** – Revista de Literatura, n. 53, jul/dez 2021, p. 127-138. Disponível em: < https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/16212 >. Acesso em: 14 dez. 2023.

_____. Literatura contemporânea de autoria negra em Portugal: impasses e tensões. *In*: **Via Atlântica**, São Paulo, n. 36, p. 283-304, dez/2019. Disponível em: < https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/163936 >. Acesso em: 14 dez. 2023.

SELIGMANN-SILVA, M. Sobre o anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *In*: **Revista Poiésis**, Niterói, n. 24, p. 35-58, dez. 2014. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/p24/pdf/p24-dossie-3-marcio-seligmann-silva.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2013.

SILVA, Cristina Maria da; MOREIRA, Terezinha Taborda. Escritas literárias africanas: memórias, narrativas e elaboração de traumas coletivos. *In*: **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 52, n. 1, p. 15-25, mar./jun. 2021. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/58418>. Acesso em 17 jan. 2024

SOUSA, Sandra. Violências silenciadas no feminino: uma leitura de Essa dama bate bué! De Yara Monteiro. *In*: **Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 13, número especial, p. 59-70, jul.-dez. 2021. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/51058. Acesso em: 14 dez. 2023.

VASILE, Iolanda. 'Essa dama bate bué' e o cânone literário angolano. *In*: **Studia UBB Philologia**, LXVI, v. 66, n. 4, 2021, p. 239-250. Disponível em: https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/96903. Acesso em: 14 dez. 2023.

Corpos femininos invadidos por tradições culturais: *Mutilada*, de Khady Koita

Providence Bampoky

A legitimação e a perpetuação das violências contra as mulheres têm sido possíveis, em parte, em função de costumes fundados nas sociedades africanas que regulam a posição da mulher sob o amparo das tradições. Caracterizadas, em geral, por regime de patriarcado e gerontocracia, as práticas culturais pressupõem a prevalência do poder dos anciãos, sendo estes considerados figuras normativas do grupo social e da família. São eles também que preconizam o papel das mulheres na manutenção dos costumes e práticas tradicionais. Práticas essas que são, de fato, reflexos de uma sociedade patriarcal, em que as mulheres têm de ser submissas aos homens e servir apenas para suas vontades – lembrando que o controle da mulher é um fenômeno real nos costumes africanos. Diante dessa natureza patriarcal da cultura, muitos são os obstáculos que as mulheres enfrentam, isso inclui fatores culturais e eventos em que elas não têm poder de decisão, tais como casamentos forçados e excisão.

É sobre as atitudes de ruptura com essas tradições nefastas e as lutas das mulheres que recaem as reflexões deste capítulo, no qual recorremos à obra *Mutilada* (2006), da senegalesa Khady Koita, para discutir as dimensões questionadoras e imperativas da prática da excisão clitoridiana, mais conhecida como Mutilação Genital Feminina (MGF), em torno da qual existe uma mobilização internacional com vistas a garantir Direitos Humanos às mulheres afetadas pelas práticas consuetudinárias. Não obstante, ainda se faz necessário entender a dinâmica subjacente à perpetuação e ao abandono da MGF por parte das comunidades que a praticam.

Mutilação genital feminina e Direitos Humanos

Reconhece-se que os Direitos Humanos, após a sua codificação no século XVIII (depois da eclosão da Revolução Francesa, em 1789, exigindo por liberdade, igualdade e fraternidade), passaram por certas modificações à medida que novas lutas foram juntando-se a novos direitos. De acordo com Norberto Bobbio[1], "os direitos não nascem todos de uma vez. Nascem quando devem ou podem nascer. Nascem quando o aumento do poder do homem sobre o homem [...] cria novas ameaças à liberdade do indivíduo ou

1 2004, p. 9.

permite novos remédios para as suas indigências". Ainda, segundo Hannah Arendt[2], os Direitos Humanos não são um dado, mas um construído, uma invenção humana, em constante processo de construção e reconstrução. Portanto, se no início, falar de Direitos Humanos significava debruçar-se apenas nos direitos civis e políticos, a partir da década de 1948, tal designação abrangerá também direitos sociais, direitos difusos – direitos coletivos, como por exemplo, os direitos da mulher. Direitos esses inclusos na Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH), cujo objetivo central é assegurar o empenho à intervenção dos governos na busca pela dignidade humana. No entanto, de acordo com Malcolm Shaw[3],

> A Conferência Mundial sobre Direitos Humanos reafirma o empenho solene de todos os Estados em cumprirem as suas obrigações no tocante à promoção do respeito universal, da observância e da proteção de todos os Direitos Humanos e liberdades fundamentais para todos, em conformidade com a Carta das Nações Unidas, com outros instrumentos relacionados com os Direitos Humanos e com o Direito Internacional. A natureza universal destes direitos e liberdades é inquestionável.

Salienta-se que, sob o impacto da atuação do movimento de mulheres, os textos da II Conferência Internacional de Direitos Humanos ocorrida em Viena, em 1993, redefiniram as fronteiras entre o espaço público e a esfera privada, superando a divisão que até então caracterizava as teorias clássicas do direito. A partir desta reconfiguração, os abusos que têm lugar na esfera privada – como o estupro e a violência doméstica, as práticas nocivas contra as mulheres e as crianças – passam a ser interpretados como crimes contra os direitos da pessoa humana. No entanto, passadas décadas da sua implementação, os direitos ditos de primeira dimensão ainda representam um desafio nas mais variadas sociedades do planeta.

Por mais que tais direitos sejam reconhecidos como universais, ou seja, aplicáveis a todos os seres humanos, nota-se o desrespeito a direitos mais essenciais, como o de não ser submetido a tortura ou tratamentos cruéis, desumanos ou degradantes (Art. 5 DUDH), para citar apenas um exemplo. Às vezes, essa violação decorre de desacato à própria lei que legaliza os direitos. Outras vezes, eles acabam sendo transgredidos por razões culturais, isto é, por práticas culturais tradicionais que, apesar de existirem há séculos e aceitos por boa parte dos seus grupos sociais, impedem o desenvolvimento dos direitos da pessoa, ferindo a sua dignidade e constituindo, de fato, uma ofensa aos Direitos Humanos. Tais constatações nos remetem à discussão sobre o embate das teorias relativistas e universalistas dos direitos humanos, isto é, as práticas tradicionais poderiam ou não ser consideradas violações dos Direitos Humanos?

A perspectiva relativista traz à tona a ideia da não existência de verdades absolutas, visto que as subjetividades decorrem do processo cognitivo de cada indivíduo. Existe, portanto, uma relatividade do conhecimento humano. Deste modo, segundo os relativistas, as verdades possuem valor relativo, conforme as diferentes percepções. De acordo

2 1979.

3 2010, p. 206-207.

com Flávia Piovesan[4], o relativismo cultural "está estritamente relacionada ao sistema político, econômico, cultural, social e moral vigente em determinada sociedade. Sob esse prisma, cada cultura possui seu próprio discurso acerca dos direitos fundamentais, que está relacionado às específicas circunstâncias culturais e históricas de cada sociedade". Portanto, a teoria relativista dos direitos humanos é pautada na possibilidade de respeito à cultura de cada Estado, tendo em vista as particularidades históricas e sociais de cada sociedade. Nessa ótica, cada grupo social possui seu próprio discurso acerca dos direitos humanos, que está relacionado às específicas circunstâncias históricas de cada povo. Assim, interpretando o posicionamento relativista, Piovesan[5] afirma que "o pluralismo cultural impediria a formação de uma moral universal, tornando-se necessário que se respeitem as diferenças culturais apresentadas por cada sociedade, bem como seu peculiar sistema moral". Dito isso, os adeptos do relativismo levam em consideração as "divergências nos julgamentos morais entre as mais diversas sociedades, devido às diferenças culturais, políticas e sociais"[6], e ainda alegam que não se justifica a hegemonia de uma cultura ou valor sobre uma outra, isto é, cada sociedade estabelece seus hábitos e práticas culturais. Sendo assim, a doutrina relativista demonstra-se completamente oposta ao universalismo e ao sistema de proteção dos Direitos Humanos.

Em contraponto aos argumentos acima elaborados, é importante ressaltar que, rejeitar determinadas tradições ou práticas culturais não significa silenciar uma cultura. Eliminar a MGF e exercer a igualdade de gênero não impediria que grupos sociais tradicionais continuassem a praticar outros costumes seus, também não significaria rejeitar os seus valores. Afinal, ainda que se tenha uma diversidade de práticas dentro de uma determinada cultura, existem aquelas que são imprescindíveis para a cultura e aquelas das quais se pode renunciar sem que tenha uma desvalorização. A MGF, pois, é um padrão de prática cultural que pode ser eliminada sem que se percam os valores essenciais à cultura das comunidades praticantes.

Assim, contrariamente à visão difundida pela teoria relativista, o universalismo vê um "mínimo ético irredutível"[7] para o conceito da dignidade humana, como condição intrínseca humana. A teoria do universalismo norteia-se pela ideia de que "todos os homens, ao participarem pela sua própria natureza da dignidade da pessoa humana, merecem rigorosamente igual respeito"[8]. No entanto, para os defensores de tal conceito, os Direitos Humanos são aplicados a todas as pessoas, independentemente de qualquer condição, inclusive de nacionalidade ou de onde se encontre o sujeito que teve seus direitos violados. Afirmar que os Direitos Humanos são universais, segundo Valeiro de Oliveira Mazzuoli[9], refere-se ao fato de que não existe qualquer outra condição, além da pessoa ser humana, para que sejam obrigatoriamente assegurados todos os direitos às

4 2012, p. 215.

5 2012, p. 216.

6 Ramos, 2015, p. 203.

7 Piovesan, 2012.

8 Comparato, 2006, p. 493.

9 2014.

ordens internas e internacionais aos indivíduos. Defender a universalidade, consiste em também alegar que os Direitos Humanos não são negociáveis ou ainda, não podem estar ao serviço de um determinado regime político, advindos eles antes da criação do Estado, como argumenta Daniella Annonni[10]:

> a maioria dos Estados reconhece a universalidade como característica essencial dos direitos humanos, recordando que são anteriores à criação e consolidação do Estado, e não estão, portanto, adstritos aos interesses políticos ou às disponibilidades econômicas desse ou daquele Estado.

Nessa ótica, André de Carvalho Ramos[11] afirma que os Direitos Humanos e sua tendência universalista estão em nítida contradição com várias tradições religiosas e culturais nos dias de hoje, assim como já estiveram outras tradições no passado. Com essa ressalva, pode-se assentar, que apesar da reafirmação do caráter universal dos Direitos Humanos, fato é que, ambas as posições podem ser usadas retórica e ideologicamente, como arma para esconder a real motivação dos beneficiários de tal uso. Assim, o discurso universalista pode ser usado de maneira hegemônica, para impor concepções de mundo aos mais fracos. Por outro lado, o relativismo pode ser usado para esconder as mais brutais violações aos Direitos Humanos, as quais restariam invisíveis e incontroláveis pela sociedade internacional em nome da proteção falaciosa da cultura de certo povo[12].

É nesse prisma que o relatório *Digest Innocenti*[13], da UNICEF[14], afirma que cerca de 130 milhões de meninas e mulheres atualmente ao redor do mundo tiveram os seus Direitos Humanos violados por algum tipo Mutilação Genital Feminina, em 29 países da África e do Oriente Médio e 2 milhões por ano estão em risco de sofrê-la. O tema da MGF tomou uma proporção global graças ao trabalho das mídias, da literatura, mas especificamente graças a certas Organizações Internacionais, como a Organização Mundial da Saúde (OMS), o Fundo das Nações Unidas para Infância (UNICEF) e diversas ONG´s locais, cujo empenho na divulgação como igual desejo de entender a dinâmica subjacente à perpetuação e abandono desta prática permitem uma chamada de atenção de dimensão internacional com a consequente inserção do tema nas leis e políticas nacionais.

Definição e origem da Mutilação Genital Feminina

De acordo com os estudos pulicados pela OMS[15], a expressão MGF designa todas as intervenções que resultem na remoção parcial ou total dos órgãos genitais da mulher e/ou qualquer outra lesão dos órgãos genitais femininos realizadas para fins não

10 2008, p. 32.

11 2012, p. 48.

12 Melo Ferreira, 2013.

13 2005.

14 O Centro de Investigação *Innocenti* da UNICEF foi criado em 1988 para reforçar o potencial de investigação do Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF) e apoiar o seu compromisso com as crianças de toda parte do mundo. O espaço é oficialmente conhecido como Centro Internacional para o Desenvolvimento Infantil, ajuda a identificar e aprofundar as atuais e futuras áreas de atividades. De acordo com o relatório, os *Digests Innocenti* são produzidos pelo Centro com o objetivo de fornecer informações confiáveis e acessíveis sobre questões específicas relativas aos direitos da criança.

15 2008, p. 1.

terapêuticos. Esse procedimento pode envolver o uso de instrumentos não esterilizados, caseiros ou rudimentares. A terminologia aplicada a este procedimento sofreu diversas modificações ao longo do tempo. Quando, nas décadas de 1970, a prática começou a se tornar conhecida fora das sociedades que a praticam, a MGF era geralmente referida como "circuncisão feminina" em referência à circuncisão masculina, porque, tal como esta última, envolve também o corte dos órgãos genitais. No contexto africano, foi por ocasião da Conferência Regional do Comité Interafricano para a Abolição deste ritual, realizado em 1990, em Adis Abeba, na Etiópia, que a expressão começou a se impor. A palavra "mutilação" não só estabelece uma clara distinção linguística com a circuncisão masculina, como também, pela sua conotação intensamente negativa, evidencia a gravidade do ato. No caso das meninas e mulheres, o fenômeno ilustra uma desigualdade profundamente enraizada, que atribui a elas uma posição de subalternidade dentro das sociedades, além de causar grave consequências físicas, psíquicas e sociais. Esse não é o caso da circuncisão masculina, que, além de ter provado possuir alguma utilidade médica, por exemplo, ajuda a prevenir a transmissão de doença sexualmente transmissível[16], em algumas comunidades africanas ela é considerada "rito de passagem"; e nas comunidades judaicas ela se refere a proclamação de fé.

A Declaração Conjunta OMS/UNICEF/UNFPA, pulicada em 2009, classificou a MGF em quatro tipos, dependendo da comunidade ou grupo étnico envolvido na pratica. Tipo I: clitoridectomia, que consiste na remoção da pele que cobre o clitóris e, por vezes na remoção parcial ou total do clitóris; tipo II: excisão, prática mais generalizada e que consiste na ablação total do clitóris com remoção parcial ou total do lábio menor com a selagem das duas bordas por meio de sutura ou soldagem natural; tipo III: também denominado infabulação ou "circuncisão faraônica", refere-se à remoção parcial ou quase total dos órgãos genitais externos e à sutura, com encolhimento ou selamento dos grandes lábios – deixando passar apenas um pequeno buraco para passagem da urina e da menstruação; tipo IV: refere-se particularmente a uma série de práticas variadas ou não listadas que abrangem o alongamento do clitóris e/ou dos lábios, cauterização por queimadura do clitóris e tecidos adjacentes, curetagem do orifício vaginal ou escarificação da vagina, bem como a inserção de substâncias corrosivas na vagina (frequentemente com plantas ou ervas) para causar sangramento, aperto ou estreitamento.

As inúmeras pesquisas sobre MGF nunca forneceram dados exatos sobre a origem histórica da prática. No entanto, a origem geográfica foi localizada com precisão. Certamente, a MGF teria se desenvolvido muito antes do aparecimento do cristianismo e do islamismo e os primeiro registros teriam surgido no antigo Egito. De acordo com Bettelheim[17], os primeiros vestígios escritos datam do século XX a.C. e aparecem no 15º papiro grego do Museu Britânico. Há mais de 2.000 anos, os historiadores Heródoto e depois Estrabão mencionaram estes ritos que as populações já consideravam como meio de combate à depravação moral. Mais recentemente, a partir do início do século XVII,

16 Kouyaté, 1990.

17 Porgès, 2000, p. 50.

missionários e exploradores fizeram menção a ela nos seus escritos sobre os países africanos. Ainda, segundo Porgès[18], é evidente que o continente africano seja o mais afetado pela excisão. No entanto, os países ocidentais não se afastaram completamente desta prática, mesmo que ela permaneça anedótica. A pretexto de combater a masturbação, a ninfomania, a histeria ou a loucura, os médicos europeus recorreram, nos séculos XIX e XX, à excisão ou cauterização do clitóris.

Pogès alega que a "circuncisão feminina" foi praticada na Europa até depois da Segunda Guerra Mundial. Para tanto, cita o cirurgião inglês Isaac Baker-Brown, "inventor da clitoridectomia", e o médico francês, Poulmet, que praticou a excisão com "zelo" no século XIX, bem como a *Orifical Surgery Society*, que praticou e fez a propaganda da remoção dos órgãos onde "reside o diabo", nos Estados Unidos, até 1925. Houve também um recente caso em janeiro de 2004, em Florença, na Itália, que casou uma revolta mediatizada. Um cirurgião plástico sugeriu realizar um procedimento mais "ligeira" da MGF com intuito de "satisfazer os pedidos tradicionais de mulheres africanas", com o argumento de que era preferível o corte dos órgãos genitais das crianças com supervisão médica do que a criança ser submetida aos métodos tradicionais ou ser levada para fora do país para esse procedimento[19].

Importante ressaltar nesse sentido que, na Europa, a MGF, sob as suas inúmeras denominações (circuncisão feminina, *sunna, salindé, fanado, tahur, halalays*, entre outras) é perpetuada no seio de algumas famílias das comunidades migrantes provenientes da África, bem como em regiões do Oriente Médio e da Ásia (ainda que em menor proporção) e está fortemente enraizada culturalmente. E, perante à legislação europeia que criminaliza a prática, certas famílias migrantes preferem regressar com as filhas aos países de origem para as submeter ao ritual, muitas vezes como parte de uma cerimônia de iniciação à vida adulta[20], como veremos a seguir, no tecido ficcional de *Mutilada*, narrativa que aqui analisamos.

Trata-se de uma prática reconhecida pelas organizações dos Direitos Humanos como uma das violações mais obstinadas, agressivas e silenciosas feitas sobre o corpo feminino. É nesse sentido que, a então Relatora Especial das Nações Unidas para a Violência Contra as Mulheres, as suas Causas e Consequências, Rashida Manjoo (2009-2015), considera que "as práticas culturais que envolvam dor, sofrimento e violação da integridade física como práticas equivalentes à tortura, segundo o direito internacional consuetudinário [...], punindo estas práticas com sanções penais severas". Ainda, sobre esse assunto, o Protocolo à Carta Africana dos Direitos Humanos e dos Povos sobre os Direitos da mulher em África, elaborado em julho de 2003, em Maputo, estabelece, no seu Artigo 5: "proibir, por meio de medidas legislativas com sanções todas as formas de

18 2000.

19 Popham *apud* Kane, 2008, p. 6.

20 Kane, 2008, p. 6.

mutilação genital feminina, escarificação, medicalização, e para-medicalização de mutilação genital feminina e todas as outras práticas"[21].

Nesse contexto sociopolítico, convém salientar que a criminalização da prática remonta ao final da década de 1960, época marcada por mudanças socioculturais e por algumas iniciativas femininas. Em 1979, com o apoio da OMS, realizou-se em Cartum, no Sudão, um seminário, tendo em vista alertar para práticas tradicionais que afetam a saúde das mulheres e das crianças, bem como criar diretrizes para eliminar a prática da MGF. Desde então, várias medidas têm sido tomadas com vista à erradicação do fenômeno. Cinco anos mais tarde, foi fundado o Comitê Inter-Africano. Trata-se de uma plataforma para coordenar todos os programas realizados por ONGs nacionais que procuram pôr fim à prática[22]. Nessa dinâmica, em 1997, o Escritório Regional da OMS para África lançou um plano de ação de 20 anos (1996 - 2015) para acelerar a erradicação da MGF, com vista a contribuir para a melhoria da saúde e da qualidade de vida das crianças e mulheres. O último inquérito demográfico e de saúde (EDS IV 2005) indica que a prevalência nacional da excisão no Senegal é estimada em 28% entre as mulheres com idades compreendidas entre os 15 e os 49 anos, dependendo dos diferentes grupos étnicos. Assim, face à dimensão do fenómeno, o Senegal adoptou em 13 de janeiro de 1999, uma lei para a abolição oficial da MGF. Assim, diversas ações de sensibilização têm sido empreendidas tanto pelas autoridades nacionais como ONGs e parceiros de desenvolvimento, também têm sido realizados, frequentemente, campanhas e fóruns, inclusive nas Nações Unidas, onde vítimas da prática, como Khady Koita, foram convidadas a dar depoimento de suas experiências de vida.

Khady e o apelo à necessária desconstrução de um ritual pernicioso

> *Por que estavam me punindo? Essa coisa que havia aparado a golpes de lâmina de barbear, servia para quê? Por que tirá-la uma vez que eu nascera com ela? Eu carregava uma mal em mim, alguma coisa diabólica que era preciso extirpar para me permitir rezar diante de Deus? Incompreensível*[23].

Por mais que existam legislações e empenho das autoridades locais em melhorar o estatuto da mulher na sociedade senegalesa, e mesmo que nenhuma religião autorize a violência contra a mulher, observa-se que as práticas milenares conduzidas pelo poderio masculino, associado ao baixo nível de escolarização e à pobreza, justificam a perpetuação da violência de gênero. É nessa ótica que se insere *Mutilada*[24], relato autobiográfico assumido como uma representação crítica de uma visão africana do mundo – especificamente do universo soninké. Khady Koita traz, ao longo da narrativa, relatos lúcidos sobre uma certa África tradicional condenada pela necessária evolução das instituições

21 Le Protocole à la Charte africaine des droits de l'homme et des peuples relatif aux droits de la femme en Afrique mais conhecido como Protocolo de Maputo é um instrumento jurídico progressista que confere uma diversidade de direitos às mulheres e crianças africanas. O documento está disponível em: https://www.amnesty.org/fr/wp-content/uploads/sites/8/2021/09/ior630052004fr.pdf. Acesso em 15/02/2024.

22 Serrano, 2018.

23 Koita, 2006, p. 19.

24 2006.

e mentalidades. Através da própria trajetória da personagem-narradora que simboliza a mulher vítima da tradição que acarretará, ao longo da sua vida de adulta, com as sequelas nascidas da excisão[25], a escritora denuncia os aspectos polêmicos da condição da mulher na sociedade tradicional soninké, um dos grupos sociais que mais cultivaram esta prática:

> A excisão é realizada as mais das vezes em crianças de etnias Bambara (Mali), Dogon (Mali), Soninké (Mali/Senegal), e Malinké (Costa do Marfim) com idades compreendidas entre os 2 e os 12 anos, anteriores portanto à puberdade, levadas pelos seus pais, especialmente pelas mães, à presença de mulheres das respectivas comunidades com experiência na operação [...], oriundas normalmente da casta dos ferreiros, as quais não se fazem pagar por ela embora aceitem o que os pais da criança lhes quiserem ofertar[26].

Khady Koita nasceu em 1959, na cidade de Thiès, no Senegal, em uma família tradicional muçulmana, "de casta dos nobres da etnia soninké, originalmente agricultores e comerciantes"[27]. Passou pelo ritual da excisão aos 7 anos de idade. Foi confiada, segundo a tradição, à guarda de uma das esposas do seu avô materno que não tinha filhos. A avó Fouley lhe ensinou desde muito jovem os valores da religião e as condutas de uma futura boa mãe, como realça a própria autora: "ensinaram-me a cultura nos campos, na cozinha, nos condimentos que as avós vão vender no mercado"[28]. Além do papel fundamental da mulher na manutenção da casa, responsável por cuidar, educar, alimentar, Koita alude à sua classe social, bem como aos princípios que regem o núcleo familiar – trata-se de uma família composta por líderes religiosos: "são imames do vilarejo". Uma "família nobre 'horé', no sentido soninké – uma casta que nada tem a ver com a definição da nobreza europeia, a educação é muito estrita. Inculcam-nos a honestidade, a fidelidade e o orgulho da própria palavra, valores e princípios que nos seguem ao longo de toda nossa vida"[29]. É relevante mencionar que os valores morais são essenciais na cultura soninké, uma vez que, tal cultura está atrelada a uma forte moral e está bastante ligado à religião – o que justifica o fato da religião parecer ser o ponto norteador das demais práticas sociais.

Em *Mutilada*, Khady narra ter sido obrigada a interromper os estudos aos 13 anos de idade e aceitar um casamento arranjado com um primo desconhecido, muito mais velho. Imigrou para França ao lado do marido, com quem teve cinco filhos (perdeu uma das filhas, durante as suas várias tentativas de escapar à brutalidade do marido). Sofreu a violência doméstica e a imposição de conviver com uma *téhiné* (coesposa em soninké). Após incessantes brigas no domicílio conjugal, Khady decide pôr fim ao casamento e, desde a década de 1980, tem se tornado ativista em prol às mulheres. Participou ativamente nas campanhas do GAMS (Grupo para a Abolição da Mutilação Genital Feminina), uma associação apolítica fundada por pediatras e imigrantes africanas, pioneira na

25 Nesta seção, optei pelo uso da expressão "excisão", a cada vez que me refiro à narrativa em estudo.

26 Dias, p. 6 s/d.

27 Koita, 2006, p. 11.

28 Koita, 2006, p. 11.

29 Koita, 2006, p. 11.

luta contra a excisão e as práticas tradicionais nefastas, como casamentos forçados e/ou precoces e gestações seguidas. Koita também se tornou presidente da Rede Europeia para a Prevenção da Mutilação Genital Feminina (EuroNet-FGM) na França e Bélgica, feito que se transformou em símbolo para os direitos humanos das mulheres e que a levará a ganhar uma notoriedade local e internacional na luta pelo fim dos crimes de honra e Mutilação Genital Feminina.

A história de Khady começa na cidade de Thiès. A autora, que hoje vive em Bruxela, relata as suas dolorosas experiências de vida no Senegal e na França, em um contexto marcado pelo poder patriarcal e pelas leis da tradição. Em 1966, Khady era apenas uma menina quando ela e suas primas sofreram os horrores da remoção das suas partes genitais – especificamente, em termo médico, uma clitoridectomia, que, na concepção de alguns grupos, erroneamente revela ser um órgão masculino no corpo feminino, e, por isso, precisa ser "extirpado". Em alguns grupos étnicos tradicionais senegaleses, como o dos Malinqués, Diolas ou Soninkés, ao qual pertence a autora, a entrada da mulher na vida adulta implica na passagem obrigatória pelo ritual da excisão ou *salindé*, pois,

> Acredita-se nessas comunidades que o ser humano nasce sexualmente neutro e híbrido, isto é, que o homem é também mulher enquanto conservar o prepúcio e a mulher é também homem enquanto mantiver o clitóris. Para adquirir um gênero determinado e as funções sociais correspondentes, cada um tem de ser sujeito a uma incisão genital[30].

A excisão é associada a uma suposta ideia de representação sexual, donde a necessidade de cortar o clitóris considerado "maldição". Esse estereótipo encontra-se plenamente refletido no relato quando se narra que: "Esse órgão genital da mulher seria considerado sujo e feio, até mesmo diabólico. A criança que vai nascer não deve tocar nele no nascimento, pois sua sobrevivência dependeria disso"[31]. No trecho, estão presentes determinadas concepções para justificar a prática nefasta e cruel sobre o corpo da mulher – a necessidade de tirar-lhe o clitóris, por ser um órgão em miniatura comparável ao sexo masculino, o que poderia conferir à mulher um caráter andrógino. Ainda conforme a narradora, "alguns pensaram também que essa falsa representação de um pênis minúsculo faria sombra à virilidade masculina"[32]. Tais alegações revelam claramente a posição dos pais, que consideram a excisão uma prática necessária para a demarcação de gênero, mas também para a preservação dos valores tradicionais e identitários, bem como a manutenção da coesão social.

Com efeito, alguns integristas muçulmanos consideram que não excisada a mulher é impura e imprópria, não podendo cumprir devidamente suas orações e obrigações religiosas. Por esse motivo, grupos religiosos muçulmanos defendem, com muita convicção, que a excisão, chamada também de "rito de purificação", é, acima de tudo, um preceito do Alcorão ou ainda um mandamento divino:

30 Dias, s/d, p. 10.

31 Koita, 2006, p. 152.

32 Koita, 2006, p. 14.

> Na língua soninké, a avó nos anunciou que vamos ser *salindé* para "poder rezar", o que quer dizer, em nossa língua, ser purificadas para alcançar a prece. Em português: "excisada". Diz também: cortadas. O choque é brutal. Eu sei agora o que me espera: essa coisa que as mamães falam de tempos em tempos em casa, como se se tratasse de uma acessão a uma dignidade misteriosa. Parece-me, nesse instante, que revejo imagens que eu certamente tinha reprimido[33].

O ritual transmite um sentimento de coragem, de orgulho da passagem da vida adulta e de pertencimento a uma comunidade social e religiosa. Desse modo, a mulher que passa por essa fase é considerada uma mulher pura, uma honra para sua família e para seu futuro marido: "Nossos pais pretendiam nos casar mais tarde com primos da mesma família. Era preciso que fôssemos verdadeiras mulheres soninké, tradicionais"[34], pois, um soninké digno de sua familia jamais se casaria com uma moça "impura". Sendo assim, a excisão, além de se apresentar como "imprescindível" para a formação de uma suposta feminilidade, tem como objetivo preservar a virgindade das meninas até o casamento, fazendo-as permanecer fiel ao marido, além de ajudar a sobrepor-se aos tormentos e aflições da existência.

Portanto, desde muito cedo, as mães e avós preparam psicologicamente as meninas para lidar com a dor da excisão – a controlar e dominar a mordedura viva e do cuitelo, como ocorre na narrativa: "Procuram nos convencer de que não devemos chorar quando estamos sendo purificadas. De que precisamos ser corajosas [...]. Nesse tempo, as tradições nos vilarejos ainda eram opressivas, e, para nossas mães e avós, aquilo tinha que ser feito ponto final"[35].

A MGF ou excisão tem sido perpetuada há gerações devido a uma dinâmica social que torna difícil para as famílias, bem como para as meninas e mulheres renunciarem individualmente à prática. Mesmo quando as famílias estão conscientes das consequências prejudiciais da intervenção na saúde física e psicológica das filhas, elas continuam a sujeitar as suas filhas ao ritual porque considerada, nas suas comunidades, parte integrante de qualquer boa educação e necessário para proteger a honra das mulheres. É interessante salientar que, em África, valoriza-se muito a vida em comunidade, de tal maneira que, os preceitos comunitários expressam o valor e a apreciação da comunidade, os valores que orientam a interação social das pessoas em direção a um objetivo comum. Os laços interpessoais vão além da afinidade biológica. Portanto, as características comunitárias das estruturas sociais da etnia soninké são não somente marcantes, mas definidoras das suas práticas culturais. Porém, a recusa em cumprir um tal ritual, estigmatiza a mulher e envergonha sua família, levando à perda do seu estatuto no seio da comunidade, como aponta Piacentini[36]:

> não excisadas são rejeitadas para o casamento, há o divórcio para aquelas que não passaram pela MGF, canções depreciativas, exibição pública de mulheres se submetendo à

33 Koita, 2006, p. 13.

34 Koita, 2006, p. 15.

35 Koita, 2006, p. 15.

36 2007, p. 121.

> MGF antes de casarem-se, propagação do medo do desconhecido através de feitiços e evocações de ancestrais.

De fato, as famílias praticam MGF para preservar a possibilidade de casar as suas filhas, bem como o seu estatuto social dentro do grupo onde os casamentos ocorrem. Tanto para o casamento quanto para estatuto social, o que uma família decide fazer depende do que outras famílias escolhem dentro da mesma comunidade. Partindo deste preâmbulo, pode-se dizer que, a MGF assemelha-se a uma convenção social autoimposta.

Diante de tal cenário, as mães entendem que os supostos ganhos sociais são mais valiosos que as desvantagens e optam pelo silêncio perante as atrocidades da excisão, limitando-se apenas a acompanhar e tranquilizar as suas filhas na dura provação da qual elas mesmas foram vítimas no passado. Nessa lógica, é possível imaginar o quanto as mães eram tolhidas pela pressão social e familiar que as leva a perpetuar a violência da mutilação por medo dos julgamentos morais e sanções sociais, caso não estejam em conformidade com as expectativas da comunidade. Paradoxalmente, o principal motor que sustenta a atitude das mães é, muitas vezes, o desejo de proteger as filhas e proporcionar-lhes o melhor futuro possível, garantindo uma aceitação social e segurança econômica. Nesse contexto, ao pensarmos nos argumentos de Hobsbawm[37] a respeito das "tradições inventadas", a excisão seria uma dentre as várias práticas e costumes regularmente regidos por regras abertas ou tacitamente aceitas por todos e de ritos antigos de natureza simbólicas com intuito de legalizar e inculcar certos valores e normas pela repetição, num processo de "continuidade em relação ao passado aceitável".

É possível observar que, no início da narrativa, a narradora faz uma descrição idílica do ambiente familiar, dos princípios que regem o núcleo familiar poligâmico – o avô tinha três esposas e a educação das crianças era da responsabilidade de todas essas mulheres. Cabe ressaltar que, em algumas famílias tradicionais africanas poligâmicas, a educação das crianças era o dever de todas as mães, porém, quando uma dessas mulheres não podia procriar, era-lhe entregue a guarda de uma das crianças para que ela pudesse desfrutar dos prazeres da maternidade e se sentir mãe como as demais mulheres.

A narradora descreve a sua infância feliz, cercada de ternura: "uma existência protegida cuja doçura vai brutalmente terminar"[38] a partir do dia em que a mãe a levou na casa da terceira esposa do avô para ser mutilada. Assim, antes de ser submetida ao ritual a qual ela era destinada, Khady foi levada a um quarto, enquanto ouvia os gritos das primas, sem entender o que estava acontecendo no quarto do lado. Mas uma coisa era certa, está se passando algo diferente. Assim, quando chegou a sua vez, a narradora assim relata:

> Duas mulheres me agarraram e arrastaram para o quarto. Uma me segura a cabeça e seus joelhos esmagam meus ombros com todo o peso deles para que eu não me mexa; a outra me segura os joelhos, com as pernas afastadas. A imobilização depende da idade da menina e, sobretudo de sua precocidade. Se ela se mexe muito, porque é alta e forte, serão

37 1997, p. 9.

38 Koita, 2006, p. 12.

> necessárias mais mulheres para dominá-la. Se a criança é pequena e magricela, elas são menos numerosas. A mulher encarregada da operação dispõe de uma lâmina de barbear por menina, que as mães compraram para a ocasião[39].

O ritual é tão violento que Khady acha que vai morrer. A dor é tão atroz que ela declara o seguinte: "é uma dor que nunca consegui definir. Nunca conheci nada violento ao longo da minha existência. Eu dei à luz, sofri de cólicas renais – cada dor é diferente. Naquele dia pensei que [...] não ia acordar"[40]. Para enfatizar a brutalidade do ato, a vítima relata que a excisadora "puxa com os dedos, o mais possível, o minúsculo pedaço de carne e corta como se cortasse um pedaço de carne de zebu. Infelizmente, é impossível para ela fazê-lo com um único gesto. Ela é obrigada a serrar"[41]. O choque físico e emocional da excisada testemunha a crueldade do procedimento: "Nesse exato momento, eu pensei que ia morrer, que já estava morta, apenas aquela pavorosa crispação de todos os nervos dentro de mim, e minha cabeça que ia explodir"[42]. Note-se que, nessas cenas de terror, *Mutilada* reflete o sofrimento cotidiano das meninas e mulheres que são obrigadas a ceder a essa expectativa da mutilação nos seus corpos para satisfazer às expectativas familiares e religiosas.

A escritora explica que as mulheres da família não falavam sobre o ritual da excisão, aquilo era um tabu, o que dificultou que ela conseguisse compreender, durante a infância, o que de fato acontecia no momento do ritual e qual era o seu verdadeiro sentido. Apenas em sua compreensão adquirida depois de ter passado pelo procedimento, fazendo uma retrospectiva, que ela entendeu o que "as mamães falam de tempos em tempos em casa"[43]. Em seu relato, a narradora declara também que há mulheres de uma casta específica que realizam o ritual, e afirma não conhecer algumas mulheres presentes no momento em que estava sendo cortada:

> De repente, uma das avós chama o rebanho de meninas, pois a "senhora" chegou. Vestida num imenso bubu[44] índigo e azul-escuro, com enormes brincos nas orelhas, ela é pequena e eu reconheço seu rosto. A senhora é uma amiga de minhas avós, da casta dos ferreiros. Na sua casta, são os homens que trabalham o ferro, 'cortam' os meninos, e as mulheres 'cortam' as meninas. Duas outras mulheres também estão presentes: matronas fortes de braços sólidos que eu não reconheço[45].

Contrariamente ao que se vê em *Mutilada*, a prática da excisão ocorre, na maior parte das vezes, em lugares sagrados (floresta, bosque, montanha), em grupo, na presença de mulheres cujo papel é inculcar nas excisadas todos os valores culturais. Também nesse momento de reclusão elas serão iniciadas a estabelecerem uma clara diferença entre o profano e o sagrado que terão que distinguir e respeitar. A forma como a MGF

39 Koita, 2006, p. 90.

40 Koita, 2006, p. 18.

41 Koita, 2006, p. 90.

42 Koita, 2006, p. 18.

43 Koita, 2006, p. 13.

44 Bubu ou boubou, é uma roupa africana usada tanto por homens quanto por mulheres. A palavra é derivada do wolof mbubb ou mboubeu, designando a mesma peça de roupa. Os modelos variam dependendo das regiões e usos.

45 Koita, 2006, p. 13.

é praticada, bem como a idade, varia conforme os grupos étnicos ou comunidades. Nas zonas rurais, é mais provável que sejam realizados os tipos mais agressivos e sem muitos cuidados, mas é mais comum que se tenha uma festividade antes e depois da realização. Nas áreas urbanas, o procedimento costuma ser feito em segredo, no interior das casas, escondido e com mais atenção à recuperação delas para não levantar suspeita na vizinhança, como aparece no relato autobiográfico de Koita:

> Na minha rua, éramos duas famílias a praticar a *salindé*: a que viera de Casamance, os mandingues, e a nossa, os soninké. Um pouco mais distante, havia também os toucouleur e os bambara, que perpetuavam a mesma tradição. Mas era uma prática que permanecia secreta, da qual não se falava, sobretudo com os wolofes. Coisas que não deviam ser faladas[46].

Convém ressaltar, nesse cenário, que as mães nem sempre estão presentes no procedimento, podendo apenas deixar as filhas aos cuidados das outras mulheres, ficando encarregadas dos cuidados posteriores ao ato. Em *Mutilada,* o corte do clitóris é realizado por uma mulher da casta dos ferreiros, denominada de "excisadora", acompanhada por duas outras mulheres, em geral, de meia idade, responsáveis pela organização e manutenção do ritual – o que coloca em xeque os argumentos proferidos pelos movimentos de luta contra a MGF. Argumentos esses que colocam as mulheres como vítimas desta prática milenar. Com efeito, ao aceitarem protagonizar esta tortura tradicional, as mulheres acabam por se aliar aos desígnios desta instituição violenta e desumanizante, além de fortalecerem o sistema patriarcal. Isso faz com que as mulheres se tornem as suas próprias inimigas e agentes de destruição do caminho da felicidade para o corpo feminino.

Além disso, visto como um procedimento abusivo e de extrema violência feita à mulher, a excisão, além de privá-la da sua integridade física e mental, do seu direito a uma existência livre de violência e discriminação, pode ser fatal à sua saúde. Segundo Palhares e Squinca[47], as sequelas das práticas de mutilação genital para saúde da mulher são diversas, geralmente decorrentes de problemas na cicatrização ou de infeções urinárias e sangramento por toda a vida e suas complicações associadas à infertilidade, aborto, dificuldade no parto vaginal[48], ausência de sensibilidade e de prazer sexual ou dor durante o ato sexual[49], como descrito durante a cena da noite de núpciais, noite que a própria autora define como o momento do "sacrifício". Essas cenas de dor se repetem ao longo da narrativa[50].

A nível psicológico, alguns estudos[51] referem as situações associadas a medo de relações sexuais e alguns casos de síndrome de stress pós-traumático. A MGF torna-se, de fato, um problema endêmico de saúde pública. Lembrando que, em sua maioria, a excisão é feita sem anestesia, sem uso de antibióticos e com instrumentos afiados (lâmina

46 Koita, 2006, p. 15.

47 2013.

48 Cf. Koita, 2006, p. 75.

49 Cf. Koita, 2006, p. 54-55; p.80 e 85.

50 Cf. p. 18, 19, 23, 54, 100, 111, entre outras.

51 OMS, 2008; 2024 UNICEF, 2014.

de barbear, facas, cacos de vidros, tesouras, outros instrumentos cortantes não esterilizados) que podem estar contaminados, inclusive, manuseados por pessoas sem formação profissional, como ocorre na cena da excisão de Koita.

Segundo Palhares e Squinca[52], mesmo sendo uma prática cultural milenar, a mutilação genital viola a dignidada das mulheres porque elas são obrigadas a ser submetidas a procedimentos dolorosos e invasivos (enfatizados na narrativa pelos gritos pavorosos das meninas), potencialmente letais e dos quais não há nenhum benefício à saúde. Ou seja, observa-se uma tensão entre uma prática deletéria à mulher, mas que, paralelamente, constitui marca corporal considerada essencial por esses povos para sua legitimação na sociedade: "Aquela violência feita no meu corpo de criança, eu não a compreendia, ninguém havia me advertido, nem as irmãs mais velhas nem as amigas de mais idade, ninguém"[53]. Uma marca mutilante silenciada e motivada não apenas no controle e na repressão sexual, mas na submissão da mulher no sentido de mostrar, mediante a cicatriz em seu corpo, sua incapacidade de se relacionar de igual para igual ao homem no seio da sociedade em que vivem. Talvez é justamente nesse sentido que precisamos interpretar as perguntas irônicas da narradora "Por que estavam me punindo? Essa coisa que havia aparado a golpes de lâmina de barbear, servia para quê? Por que tirá-la uma vez que eu nascera com ela? Eu carregava uma mal em mim, alguma coisa diabólica que era preciso extirpar para me permitir rezar diante de Deus? Incompreensível"[54].

Este opressão física e psicológica é bem evidenciada na cena da excisão, pelo uso de várias expressões e palavras traumatizantes: "paralisadas pelo medo"; "quarto das torturas"; "a ponto provavelmente de urinar"; "nenhum delas tenta fugir"; "tremendo a cada berro"; "pernas esticadas; "corpo crispado"; "não havia mais escapatório"; "o sangue esguinchou no rosto dela", entre outras.

Khady reconhece ignorar na infância, como todas as meninas da sua idade, a existência de um clitóris e para que ele serve: "nunca reparei nele, e não o verei mais"[55]. Ela nunca tinha prestado atenção à gravidade do ato até compreender mais tarde que o corte íntimo tirou a sua sexualidade, isto é, a retirada do órgão suprimiu seu prazer sexual e parte da sua vida foi destruída pela violência naturalizada na tradição do seu povo. Diante disso, pode-se afirmar que é nesse ponto que a Khady faz críticas severas à tradição como sendo um instrumento social que esmaga a honra e a dignidade da mulher e precisa ser banida na África contemporânea. Nesse sentido, sabemos, de acordo com Paula Tavares[56], que "a tradição, longe de constituir um legado imóvel e fixo, pronto para ser transmitido de geração em geração, [...] é também mudança e sinônimo de um quadro dinâmico longamente entretecido entre o indivíduo e o grupo".

52 2013.

53 Koita, 2006, p. 18-19.

54 Koita, 2006, p. 19.

55 Koita, 2006, p. 14.

56 1998, p. 52.

Em *Mutilada*, a protagonista se lembra, quando ainda criança, em casa, de ter ouvido uma mulher *wolof*[57] censurar, em voz alta, a prática da excisão: "Ah! Mas vocês, os soninké, continuam fazendo as suas barbaridades...? Não acordaram, continuam selvagens! Esse ato é uma selvageria!"[58]. Pode-se alegar que, para a escritora, tais palavras funcionaram como um gatilho, que anos mais tarde despertaram a sua consciência. A partir daí, começa uma jornada psicológica de desmistificação de uma prática que ela acreditou, por muito tempo, ser de cariz religioso, portanto, purificador. Khady Koita começa a ecoar as vozes das mulheres na África Subsaariana e na diáspora, para que possam partilhar a história de suas condições de vida, forçada ao silêncio desde sempre. É nesse contexto que a escritora indiana Gayatri Charavorty Spivak, no seu texto *Pode o subalterno falar?*, introduz a questão do sujeito subalterno feminino e faz um chamado à mulher intelectual, declarando que ela, "como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio"[59]. A escritora explica que o intelectual não só pode como deve representar o subalterno. No entanto, nesse percurso, ele deve ficar atento para não silenciar mais o subalterno e sim ser um veículo para que este possa falar e ser ouvido.

Com efeito, é relevante salientar que a tomada de consciência e a desmistificação das tradições míticas, em particular o ritual da excisão no âmbito da literatura, não é recente ou fortuito. A romancista e ativista senegalesa Awa Thiam, no seu livro intitulado *La parole aux négresse*, publicado em 1978, já vinha denunciando as condições de vida das mulheres senegalesas, bem como, a prática da excisão, a poligamia e o casamento forçado, num período em que, para uma mulher senegalesa, falar ou escrever era algo inédito, sem precedente.

A escritora e feminista compartilhou a sua luta com outras escritoras do mundo árabe da sua época, como a egípcia Nawal el Saadawi, autora do livro *l´excisée*[60] e a libanesa Evelyn Accad, com seu romance intitulado *La face cachée d´Éve: les femmes dans le monde arabe*[61]. Segundo Coudy Kane[62], neste período, o tema da excisão foi também identificado em várias obras literárias africanas subsaarianas, como *Rebelle*[63], da marfinense Fatou Keïta; *Tu t´appelleras Tanga*[64], da cameronesa Calixte Beyala; bem como no conto "La voie du salut"[65], da senegalesa Amina Maïga Kâ. Ainda, para Carlos Alvarado-Larroucau[66], essas obras estabelecem "uma ligação inegável entre o silencio e a excisão [da mesma maneira que elas evidenciam] três pontos de vista, três formas diferentes de trabalhar o motivo da excisão. Keïta e Maïga Ka [com] algum pudor, Beyala irá um pouco

57 O termo wolof designa a língua wolof, mas também o indivíduo que pertence ao grupo étnico wolof. Ele representa a maioria da população senegalesa e figura entre as várias etnias do Senegal que não cultuam o ritual da MGF.

58 Koita, 2006, p. 22.

59 Spivak, 2010, p. 165.

60 1982.

61 1983.

62 2021, p. 68.

63 1998.

64 1988.

65 1985.

66 2013 *apud* Kane, 2021, p. 68-69.

mais longe". Nessa dinâmica, vale mencionar também a obra literária e cinematográfica *Flor do deserto*[67], da Sudanesa Waris Darie. Com efeito, trata-se não apenas de uma voz única da mulher, mas de milhares de vozes ensurdecedoras e insurgentes. Vozes que emergem da subalternidade para denunciar as violências feitas as mulheres. Ademais, cumpre ressaltar que vozes masculinas como Ahmadou Kourouma (no seu romance *Les soleils des indépendances*) e Ousmane Sembène (na sua obra cinematográfica *Mooladé*) conjugaram esforços para denunciar a prática da excisão.

Assim, resgatar a escrita dessas mulheres é admitir, por um lado, que por muitas décadas as mulheres, nas mais variadas realidades sociais, viveram submetidas a uma posição de controle, sem condições para exigir tratamento digno. Por outro lado, esse paradigma literário nos leva a entender que a história das mulheres não se resume somente à opressão a que eram e ainda são submetidas, mas diz respeito às lutas e resistência que realizaram para desconstruir os preconceitos e as discriminações sofridas.

Sobre romper com determinadas tradições ou práticas culturais, Khady Koita relata que tinha muito caminho a percorrer na sua cabecinha de adolescente, antes de se dar conta de que "nem toda tradição é boa de ser mantida num mundo que evolui tão rápido"[68]. Portanto, quando ocorre o despertar da consciência, a protagonista declara que o ritual da excisão é uma "insídia que não tem nada a ver com a religião" nem com a pretensa de "alcançar a prece", como alegam as mães e avós. Muito pelo contrário, ele ilustra uma desigualdade de gênero profundamente enraizada, que atribuí às mulheres uma posição inferior na sociedade. Assim, perante esta descoberta, a narradora lamenta "a infância perdida, a adolescencia amputada"[69], mas sobretudo, lamenta ter deixado as suas filhas passar pelo ritual da excisão. Para Khady, os homens instigam a prática e a querem por diversos más intensões: garantir o seu poder, acreditando que suas esposas não iriam atrás de outros homens ou que elas não seriam estupradas por outros homens de tribos inimigas[70]. Com essa assertiva, Zabus[71] afirma que o real motivo da mutilação reside na implementação de uma ideologia patriarcal que pretende conter a sexualidade da mulher dentro dos limites reprodutivos, bem como relata a narradora:

> Só nos dão regras e deveres em relação ao marido. [...], só ele tem o direito de desejar, e portanto, direito ao prazer. Lavam nosso cérebro, impõem-nos o peso de uma proibição vitalícia: seu corpo não lhe pertence, sua alma não lhe pertence, seu prazer não lhe pertence. Nada lhe pertence. O local que podia nos oferecer essa sensação de desejo e depois de prazer nos foi retirado para impedir qualquer desejo sexual[72].

É perceptível nesses argumentos que a condição da mulher senegalesa, em geral, soninké, em particular, implica muitas vezes, uma dupla vertente de discriminação – a do trabalho e a de sua sexualidade, enfatizando nesse sentido, os argumentos de Spivak[73]:

67 1998 [2000].

68 Koita, 2006, p. 77.

69 Koita, 2006, p. 79.

70 Cf. Koita, 2006, p. 14.

71 2001 *apud* Freitas, 2005, p. 113.

72 Koita, 2006, p. 64.

73 2010, p. 64.

"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". É de perceber que o patriarcalismo e a dominação masculina imbuídos nas tradições geram diversas consequências a mulheres que vivenciam o seu ciclo. Assim, na narrativa, Khady segue listando as tendências sexistas por trás da prática da excisão. Para ela, seria para aumentar "o prazer dos homens"; "para aumentar a fecundidade da mulher"; "privá-las do desejo sexual"; "manter a coesão social", entre outras já citadas acima. Diante desses argumentos, cumpre afirmar que o patriarcalismo apenas reconhece nas mulheres o dever de aceitar seu destino como objeto ou mercadoria vendida, trocada, dada em penhor e maltratada, se não forem perseguidas por puro sadismo.

Ressalva-se, portanto, que em *Mutilada* a excisão é apenas um modelo de atitudes dentre vários outros que as sociedades em geral impõem à mulher para silênciá-la. Como já foi elucidado anteriormente, Khady foi casada a força com um primo que nem sequer conhecia e que nunca conseguiu amar. Ela imigrou para França onde teve que enfrentar os abusos de um lar poligâmico: "Meu marido queria, na França, me confinar no quarto, tendo como único status o de uma mãe poedeira, com o fito de [...] receber o máximo de salários-família para o seu proveito pessoal, como um bom números de homens"[74]. Lembremos que, no patriarcalismo, a obrigatóriedade da mulher ter relações sexuais com o marido contra sua própria vontade e o crime de honra foram, por muito tempo, legalizados e aceitos socialmente. Assim, ao recusar transformar-se em mulher submissa ao prazer de um marido e não aderir à instituição da poligamia que se justifica pela sua inibição sexual, consequente às dores intensas que ela sente durante as relações sexuais, Koita decide por fim ao casamento e embarca numa vida própria.

De fato, mesmo que a religião e a tradição tendam a idealizar a obediência e a submissão como qualidades de uma boa esposa, *Mutilada* visibiliza uma mulher que transforma seu estatuto de vítima em figura de indocilidade, transgressora das normas sociais. Khady passa de uma adolescente vitimada a uma mulher assertiva que vai descobrindo seus direitos enquanto mulher perante as leis francesas. Com o auxílio das associações francesas de apoio a mulheres imigrantes, ela inicia uma extensa luta em prol das mulheres, participa de campanha de sensibilização junto com as comunidades imigrantes para eliminar a prática da MGF e as violências domésticas. Nesse percurso, foi de intérprete voluntária num centro para mediar as aulas de alfabetização para imigrantes africanas a convidada na 49ª sessão da ONU, onde discursou sobre a violência de gênero.

Nessa ótica, cabe concluir que o universo de Khady oferece-nos o retrato de uma mulher que está confiante de que as injustiças que sofrem o corpo feminino são geradas por valores patriarcais arcaicos que as dominam. Portanto, a atitude trangressiva da protagonista e seu engajamento eventualmente ilustram a necessidade urgente de as mulheres assumirem o controle das suas situações em uma sociedade patriarcal onde os homens são considerados "deuses" por causa de seus poderes absolutos e inquestio-

74 Koita, 2006, p. 94.

náveis. Assim, apesar do trauma e medo vinculados à excisão e ao casamento forçado, Khady emerge como uma figura de resistência, resistência essa que gira em torno da reivindicação de espaço e de liberdade de expressão para criar uma identidade diferente para si mesma. Khady deseja um final feliz, o que a faz pensar e colocar seus sentimentos por escrito: enfrentar seus problemas, examinar sua própria história, lutar para fazer melhores escolhas e restaurar suas feridas psicológicas e físicas. Ela se recupera e decide viver. Ademais, convém dizer que Koita assume uma posição crítica contra a prática da poligamia acorrentada a uma cultura religiosa, e apresenta como alternativa a escolarização (principal meio de acesso aos direitos de mulheres, ao mercado de trabalho e a certo grau de emancipação), única saída à subserviência e ao servilismo. Sua forte decisão de expor sua provação ao mundo inteiro faz dela uma verdadeira sobrevivente das violências naturalizadas por tradições culturais.

Referência

ANNONI, Danielle. Perspectiva histórica dos direitos humanos e os novos direitos. *In*: SILVA, Reinaldo Pereira da. **Novos Direitos:** Conquistas e Desafios. Curitiba: Editora Juruá, 2008.

ARENDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Documentário, 1979.

BOBBIO, Norberto. **A era dos direitos**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

COMPARATO, Fabio Konder. **Ética**: direito, moral e religião no mundo moderno. 3. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.

DIAS, Agusto. **Faz sentido punir o ritual do fanado?** Reflexões sobre a punibilidade. Disponível em: <https://www.fd.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2014/12/Dias-Augusto-Silva-Faz-sentido-punir-o-ritual-do-fanado-Reflexoes-sobre-a-punibilidade-da-excisao-clitoridiana.pdf>. Acesso em: 31 jan. 2024.

FREITAS, de Cristina Ferreira Pinto Mendes. **O processo de descolonização literária em África**: os casos de Chinua Acheba, Ahmadou Kourouma e Mia Couto. 2005. 439f. Tese (Doutorado em Letras) Universidade de Porto, 2008. Disponível em: <https://repositorioaberto.up.pt/handle/10216/16177>. Acesso em: 15 jan. 2024.

KANE, Coudy. La Parole aux Négresses d'Awa Thiam: relecture d'une oeuvre pionnière du féminisme africain. *In*: **Érudit** - Études Littéraires Africaines, Montreal, n. 51, 2021, p. 63-75.

KANE, June. **Práticas tradicionais nocivas**, 2008. Disponível em: <https://reinopodereglória.files.wordpress.com/2012/12/prticas-tradicionais-nocivas.pdf>. Acesso em 12 nov. 2023.

KOITA, Khady. **Mutilada**. Tradução Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

KOUYATÉ, Henriette. Les mutilations sexuelles. *In*: **Vie et Santé** - Revue de Réseau de recherche en Santé de la reproduction em Afrique Francophone. Dakar, n. 4, Juillet, 1990.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

MAZZUOLI, Valerio de Oliveira. **Curso de Direito Internacional Público**. 8. ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2014.

MELO FERREIRA, Emanuel de. **O debate ideológico entre universalismo e relativismo dos direitos humanos**. Disponível em: <https://constituicaoedemocracia.com/2013/03/22/o-debate-ideologico-entre-universalismo-e--relativismo-dos-direitos-humanos/#8230>. Acesso em: 09 fev. 2024.

OMS, 2024. **Mutilations sexuelles féminines**. Disponível em: <https://www.who.int/fr/news-room/fact-sheets/detail/female-genital-mutilation>. Acesso em: 3 jan. 2024.

OMS, 2009. **Eliminação da Mutilação Genital Feminina:** declaração conjunta OHCHR,

ONUSIDA, PNUD, UNECA, UNESCO, UNFPA, ACNUR, UNICEF, UNIFEM, OMS. Edição OMS/APF. Disponível em: <https://www.cig.gov.pt/wp-content/uploads/2013/12/declaracao_conjunta.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2024.

PIACENTINI, Dulce de Queiroz. **Direitos Humanos e Interculturalismo**: Análise da prática cultural da mutilação genital feminina. Dissertação (Mestrado em Direito). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/teste/arqs/cp034905.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2024.

PIOVESAN, Flávia. **Direitos Humanos e Direito Constitucional internacional**. 13. ed. São Paulo: Saraiva, 2012.

_____. **Direitos humanos e justiça internacional**. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 2011, p. 44.

PALHARES, Dario; SQUINCA Flávia. Os desafios éticos da mutilação genital feminina e da circuncisão masculina. *In*: **Revista Bioética**, Brasília, v. 21, n. 3, 2013, p. 432-437.

RAPPORT DIGEST INNOCENTI**. Changer une convention sociale nefaste: la pratique de l´excision/mutilation genitale féminine**. 2005. Disponível em: <https://www.unicef-irc.org/publications/397-changer-une-convention-sociale-nefaste-la-pratique-de-lexcision-mutilation-genitale.html>.Acesso em 28/01/2024.

RAMOS, André de Carvalho. **Teoria geral dos direitos humanos na ordem internacional.** 5. ed. São Paulo: Saraiva, 2015.

SERRANO, Fernando. **As mulheres em África:** questões e desafios que enfrentam**.** 2018. Disponível em: <https://omnesmag.com/pt/noticias/experiencias/mulheres-africa-problemas-desafios/>Acesso 10/02/2024.

SHAW, Malcolm N. **Direito internacional**. Tradução de: Marcelo Brandão Cipolla, Lenita Ananias do Nascimento, Antônio de Oliveira Sette-Câmara. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

THERBORN, Gora. **Sexo e poder**: a família no mundo (1900-2000). Tradução de Elisabete Doria Bilac. São Paulo: Contexto, 2006.

UNICEF, 2014. **É necessário acabar com mutilação genital feminina e casamento de crianças**. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt->. Acesso em: 03 fev. 2024.

UNICEF, 2022. **Mutilations génitales féminines au Sénégal**: Bilan d'une étude statistique. Disponível em: <https://www.unicef.org/senegal/rapports/mutilations>. Acesso em: 11 dez. 2023.

A literatura escrita por mulheres na Argélia: Assia Djebar e Leïla Sebbar em questão

Maria Luiza Menani (PPGTHL/UNICAMP)
Elena Brugioni (PPGTHL/UNICAMP)

Introdução

O Magrebe, palavra de origem árabe que significa "onde o sol se põe", está localizado no noroeste do continente africano e reúne os países que foram colônias francesas nos séculos XIX e XX, como Marrocos, Tunísia, Líbia, Mauritânia e Argélia. A região é marcada pelo hibridismo cultural[1] advindo da colonização e pela influência da cultura árabe presente na região, ou seja, pelo resultado de múltiplos contatos entre diversas tradições e culturas e pelas marcas da dominação colonial.

Essa hibridização se reflete de maneira explícita na produção literária magrebina que, segundo Ahmed Raqbi[2], é marcada por temas como a busca de raízes e de uma identidade, a denúncia da colonização, a problematização da língua, a marginalização da mulher, entre outros[3]. O resultado dessa produção é uma literatura de denúncia, que busca não somente lançar luz sobre as atrocidades cometidas durante a colonização, mas também agregar novas perspectivas para uma nova História da região, em aberta oposição com uma arraigada ideia de uma "história única"[4].

O século XX foi marcado por intensos conflitos no continente africano, principalmente aqueles ligados às lutas pela independência. Na Argélia, pais de origem das autoras destacadas neste capítulo, não foi diferente. Desde o início da dominação francesa no país, em meados de 1830, os argelinos enfrentaram gradativamente a perda de seus direitos, de sua identidade e de sua história. Com a finalidade de expandir seus territórios e seu poder político e econômico, a França não mediu esforços para silenciar os povos autóctones e impor sua cultura sem levar em conta aquela já existente. Sobre o início da

1 Segundo Homi K. Bhabha (1998), "o hibridismo é a reavaliação do pressuposto da identidade colonial pela repetição de efeitos de identidade discriminatórios. Ele expõe a deformação e o deslocamento inerentes a todos os espaços de discriminação e dominação" (p. 162). Portanto, age como agente questionador das presenças de autoridade colonial, nesse caso, no âmbito cultural.

2 2017.

3 A maior parte dos autores magrebinos começou por obras autobiográficas ou concernentes aos estudos de seu Eu. Eles falam de sua infância destruída, do regime patriarcal, da marginalização da mulher e da mãe em particular, dos problemas da sociedade, das tradições, da educação, do lugar de origem, da pátria. (2017, p.108, tradução nossa)

4 Adichie, 2009.

dominação francesa e do período colonial na Argélia, o historiador Abdallah Laroui[5] afirma:

> A história da Argélia de 1830 a 1870 é feita de simulações: dos colonos, que pretensamente queriam transformar os argelinos em homens iguais a eles, quando na verdade seu único desejo era transformar o solo da Argélia em solo francês; dos militares, que supostamente respeitavam o modo de vida e as tradições locais, enquanto o único interesse deles, na realidade, era governar com o menor esforço possível; de Napoleão III, que alegava estar edificando um reino árabe, enquanto suas ideias centrais eram a "americanização" da economia francesa e a colonização francesa da Argélia[6].

Após mais de cem anos de dominação, em novembro de 1954, dezenas de atentados contra as instituições coloniais francesas foram armados em todo o país, dando início à guerra de independência, que pretendia reestabelecer a soberania nacional da Argélia. O processo de reapropriação do país foi violento, principalmente no âmbito do enfrentamento da resistência por parte da França, que se recusava a deixar o território, provocando marcas profundas em sua população. Após a conquista da independência, em 1962, a população argelina enfrentou novamente a instabilidade política e a violência quotidiana em uma nova guerra civil entre o governo vigente e grupos rebeldes islâmicos que teve início em 1991 e durou cerca de dez anos[7].

No âmbito literário, não é possível ignorar o impacto que tais rupturas provocaram nas produções do período, influenciando novas perspectivas temáticas e ferramentas de disseminação de informações. Nesse sentido, nosso recorte objetiva traçar um panorama sobre as obras de Assia Djebar e Leïla Sebbar, ambas autoras argelinas que, para além de refletirem sobre o papel da mulher na sociedade, buscam disseminar as vozes dessas mulheres muitas vezes silenciadas pela opressão tanto colonial quando religiosa no país.

O interesse nas obras dessas duas autoras advém da pouca visibilidade que ambas têm no campo editorial e acadêmico brasileiro, apesar de se tratar de escritoras consagradas, especialmente no âmbito dos estudos sobre literaturas em língua francesa. Assia Djebar, mesmo sendo uma autora de grande relevância na história da literatura de escrita feminina no continente africano, e tendo uma expressiva recepção e fortuna críticas a nível internacional, ainda é alvo de poucas análises no Brasil. Leïla Sebbar, por sua vez, é uma autora menos reconhecida na cena internacional e vem recebendo mais atenção no Brasil desde 2010[8]. Ainda assim, nenhuma das autoras possui obras de fácil acesso traduzidas para o português, o que pode ser detectado com um dos factores responsáveis pela precariedade da fortuna crítica das duas autoras no Brasil.

---

5 1975.

6 Laroui *apud* Said, 2011, p. 270.

7 Para uma introdução histórica sobre o contexto argelino, desde o início da colonização até os anos 2000, veja-se: Benjamin Stora. *Algeria, 1830-2000: A Short History*. Cornell University Press, 2001.

8 Algumas publicações mais recentes que abarcam análises de obras da autora:
IANUSKIEWTZ, Ana Paula Dias. *A francofonia pela voz feminina de Leïla Sebbar e Malika Mokeddem.* Revista Lettres Françaises, n.20, v.1, 2019.
SILVA, Gabriela Oliveira da. *O bilinguismo como condição de escrita: questões de identidade e de língua em* Lettres parisiennes, *de Leïla Sebbar e Nancy Huston.* 83pp. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2016.

Assia Djebar

A literatura de autoria feminina produzida na Argélia se destaca uma vez que se entrelaça à literatura pós-colonial no enfrentamento do silêncio imposto não só por padrões literários europeus, como também pelo funcionamento de uma sociedade patriarcal. Por isso, é impossível desconsiderar a história política e social argelina ao falarmos do papel das mulheres na cena literária do país, especialmente ao abordarmos a vida e a obra de Assia Djebar.

Nascida em Cherchell, na costa norte da Argélia, em 1936, Fatima-Zohra Imalayen realizou seus estudos secundários em um colégio francês, onde seu pai era diretor, e seguiu para a França em 1954, para ser a primeira argelina a ingressar na École Normale Supérieure de Sèvres, em Paris. Em uma oportunidade pouco comum dentro de sua comunidade, onde as mulheres não eram alfabetizadas como via de regra, Fatima-Zohra se vê isolada no momento em que eclode a guerra de independência em seu país, em novembro de 1954, sendo expulsa da escola supostamente por seu engajamento e mobilização política. É lá, entretanto, que publica seu primeiro romance *La Soif* , em 1957, a partir do qual adere ao pseudônimo de Assia Djebar, com a finalidade de esconder sua identidade do pai e do restante da família na Argélia.

De acordo com Bruna Perrotti[9], *La soif* foi recebido com alvoroço por ambas as críticas parisiense e argelina: "O escândalo de uma protagonista argelina tratando de sua vida afetiva, usando maiôs, além da ausência quase completa de menções à causa anticolonial foram suficientes para que a crítica nacionalista a taxasse de alienada e superficial"[10]. Este primeiro romance é o único livro da autora traduzido para o português e publicado no Brasil em 1958, pela editora Itatiaia, mas nunca recebeu uma reimpressão.

Djebar não foi a primeira mulher argelina a se inserir na cena editorial da Argélia, sendo precedida por importantes nomes como Djamila Debeche e Marguerite Taos Amrouche, que já haviam publicado romances quase dez anos antes. Entretanto, a autora é a única a escrever durante o conturbado período da guerra de independência, ousando não só abordar temas como a emancipação feminina, mas também formulando enredos que criticavam a máquina colonial. Ela ainda publica mais um romance na França – *Les Impatients*[11] – antes de exilar-se com o marido na Tunísia em vista da perseguição política que este último sofria por ser membro da Frente Nacional de Libertação (FLN), partido que liderava a resistência argelina na época. É na Tunísia, portanto, que Djebar começa a trabalhar no jornal *El Mouadjahid*, jornal oficial da FLN e que tinha Frantz Fanon como um de seus coordenadores, o que colocou os dois autores em contato pela primeira vez. É também neste período que realiza sua graduação e mestrado em História, dando, desde então, protagonismo às mulheres em sua produção acadêmica.

Na época em que Assia Djebar começa a publicar seus romances, a emancipação feminina está muito ligada à ocidentalização das mulheres argelinas, o que fica explícito

9 2021.

10 Perrotti, 2021, p. 110.

11 1958.

na "campanha de emancipação" proposta pela administração colonial. Tal campanha, segundo Perrotti,

> consistia em uma série de investimentos públicos desenvolvimentistas na Argélia, produções midiáticas permeadas por um tom de superioridade civilizacional racista e sexista – que enfatizavam os ganhos da "modernidade" ocidental, – com um apelo específico à situação das mulheres argelinas através da concessão de direitos na forma de legislação, além das famosas campanhas de desvelamento[12].

Como forma de se opor a essa ocidentalização, Assia Djebar constrói em suas narrativas personagens majoritariamente femininas e que estão em contato com a cultura tradicional do país, seja de forma a questionar os costumes a elas impostos ou com a finalidade de desfazer o estigma sob determinadas tradições. Sendo assim, ao longo de sua obra, a autora não tenta esconder o passado guardado pela oralidade, pelo contrário, procura deixar essa questão sempre em aberto e bem evidente em sua escrita. Vera Lucia Soares, grande estudiosa da obra de Assia Djebar no Brasil, constata em *A escritura dos silêncios:*

> Dar voz ao silêncio secular imposto à mulher árabe. Este é o projeto literário de Assia Djebar. Mas como exprimir o silêncio? Somente através de um outro silêncio: a escritura, forma de expressão vedada à mulher árabe-muçulmana. No entanto, para a romancista, sua escritura ao se fazer na língua do outro deixa de ser um silêncio e se transforma em voz, na voz que se propõe a romper outros múltiplos silêncios[13].

Djebar caracteriza o francês como língua paterna e o árabe como língua materna. Nesse sentido, a autora associa a língua paterna à língua do inimigo no passado, mas sendo também a mesma língua que permitiu que seu pai fosse diretor de uma escola francesa na Argélia e que concedeu a ela mesma uma certo grau de liberdade – e até de libertação – ao lhe garantir acesso aos estudos na França. A língua materna, por sua vez, representa para Djebar a memória, um canto vindo do passado que não permite que ela se perca.

No ano de 1962, com o fim da guerra de independência da Argélia, Djebar retorna ao país para se tornar a primeira mulher a lecionar na Universidade de Argel, ocupando a cadeira de História. Nos anos seguintes, com a busca pela reconstrução de uma identidade e de uma soberania argelinas, a universidade implementou a utilização do árabe clássico nos cursos e aulas lá ministrados, língua que a autora não dominava de forma tão apropriada já que seus conhecimentos do árabe se cingiam à sua variante dialetal.

Em entrevista a Mildred Mortimer[14], Assia Djebar assume que após a publicação de *Les alouettes naïves*[15], obra que constrói uma representação da Argélia no ano de sua independência, ela começa a se questionar sobre o tópico da utilização da língua francesa em seus livros, já que isso constitui uma barreira entre ela e um determinado público que não tinha acesso ao francês. Tais reflexões a levam a um hiato em sua produção literária que culmina no início de uma produção cinematográfica em língua árabe.

12 2021, p. 116.

13 1998, p. 68.

14 1988.

15 1967.

A autora circula entre diferentes domínios da arte, tendo produzido obras literárias que dialogam diretamente com célebres clássicos da pintura, como é o caso de *Femmes d'Alger dans leur appartement*[16], livro cujo título se inspira nas obras de Eugène Delacroix e Pablo Picasso que retratam a mulher argelina a partir de seus respectivos olhares. Ainda, Djebar sabe construir narrativas descritivas que por si só pintam quadros imaginários na mente do leitor. Possui, também, produções cinematográficas que consistem em dois longas-metragens e uma produção para a televisão argelina pouco difundida.

Seu primeiro longa-metragem, intitulado *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*[17], que narra a história da região de Cherchell, local onde nascera, foi apresentado na bienal de Veneza em 1979 e ganhou o Grande Prêmio da Federação Internacional dos Críticos de Cinema com enorme prestígio e reconhecimento da originalidade e do valor da produção. Em seguida, em 1982, lança seu segundo filme, *La Zerda et les chants de l'oubli*, um documentário que recupera a história do Magrebe na época da colonização francesa e coloca em evidência as celebrações da Zerda, um ritual religioso praticado pelos homens para se aproximar das divindades. Ambos os filmes foram produzidos em árabe dialetal, aproximando Assia Djebar de suas raízes e, principalmente, com o objetivo de contemplar o público que não lia em francês. Para Vera Lucia Soares, "está claro que o fato de ser escritora de língua francesa a fazia sentir-se afastada de seu povo. Fazer um filme utilizando língua falada pela sua gente (não o árabe clássico, mas o dialetal) era uma forma de se reconciliar com sua cultura"[18].

A partir de então, a autora volta para a escrita literária muito mais próxima de seu viés de historiadora, publicando obras que restituíam mais amplamente momentos históricos na trajetória da Argélia, como *Femmes d'Alger dans leur appartement*, primeira obra publicada desde seu hiato literário, *L'amour, la fantasia*[19] e *Loin de Médine*[20]. Essa restituição surge da urgência de buscar suas próprias origens por meio da escrita e pode ser caracterizada como uma literatura de "contraponto" que, segundo Edward W. Said, "deve considerar ambos os processos, o do imperialismo e o da resistência a ele, o que pode ser feito estendendo nossa leitura dos textos de forma a incluir o que antes era forçosamente excluído"[21]. Nesse sentido, Djebar direciona sua escrita para o silêncio da História: a narrativa das mulheres.

No posfácio de *Femmes d'Alger*, Djebar publica um ensaio intitulado "Regard interdit, son coupé"[22] em que reflete sobre o lugar da mulher argelina na sociedade, a visão estereotipada sobre ela criada principalmente pelo ideal colonialista e sobre sua real importância nos momentos decisivos do país como, por exemplo, a guerra de independência. Acerca desse tema, Marie-Blanche Tahon propõe:

16 1980.
17 1978.
18 1998, p. 36.
19 1985.
20 1991.
21 Said, 2011, p. 115.
22 Djebar, 2002.

> A participação das mulheres é sem dúvida o aspecto mais manipulado sobre a guerra da Argélia. É a parte mais sensível da história que foi produzida pelos argelinos assim como por todos aqueles que, por uma razão ou outra, se sentiu compelido a comentar nesta guerra[23].

Nessa perspectiva, a escrita de Assia Djebar se propõe não a escrever em nome das mulheres argelinas, mas sim a dar ouvidos às suas vozes para que elas não sejam vistas como um objeto de possessão do colonizador. Winifred Woohull[24] sugere que na fantasia colonialista, possuir uma mulher argelina é possuir toda a Argélia, uma vez que as mulheres seriam o símbolo da identidade cultural do país, por isso, as mulheres eram alvo constante de violação por parte dos franceses:

> Não menos do que seus oficiais militares, os administradores coloniais da França veem o controle das mulheres Argelinas como indispensável para sua "missão civilizatória". Por exemplo, o político liberal Maurice Violette, que por duas vezes serviu como governador-geral da Argélia declara que "não se pode imaginar a questão das relações entre Europeus e nativos sem dedicar um capítulo especial às mulheres nativas"[25].

Diante dessa objetificação feminina e do apagamento do papel da mulher na História da Argélia, torna-se viável para o opressor colonial a minimização de suas identidades de forma a marginalizar ainda mais este grupo. A autora luta para que a mulher seja mais do que um corpo ou um segredo escondido por detrás de um véu, mas uma voz, uma memória e uma História que é parte fundamental na constituição de uma comunidade.

Leïla Sebbar

Leïla Sebbar, nasce em 1941 em Aflou, a 400 quilômetros da capital Argel. Filha de pai argelino e mãe francesa, ambos professores, a autora passou parte de sua juventude na cidade natal onde, desde criança, frequentou um colégio colonial francês, não tendo aprendido a língua do pai, o árabe, o que viria ser um tema recorrente na sua produção literária. Aos vinte anos, parte para Paris, onde morará pelo resto de sua vida, para estudar Letras e onde, dois anos depois, será surpreendida pelo início da guerra de independência na Argélia.

Empenhada desde o início de sua carreira nos estudos de gênero, a autora dedicou seu doutorado a pesquisas sobre a figura do "bom negro" na literatura colonial francesa e como ela influenciava na educação das garotas da época. Além disso, participou do grupo de formação do jornal independente *Histoires d'Elles*, que circulou entre 1976 e 1980, levando aos leitores as histórias das mulheres pertencentes à cena artística da França.

A produção cultural de Leïla Sebbar, portanto, é extensa e inclui ensaios, romances, contos e até mesmo livros de fotografias, onde a autora partilha suas memórias através de

23 The participation of women is undoubtedly the most manipulated facet of the Algerian war. It is the most sensitive part of the story that has been produced by Algerians as well as by everyone else who, for one reason or another, felt compelled to comment on this war. (1992, p. 48, tradução nossa).

24 1993.

25 "No less than its military officers, France's colonial administrators view the control of Algerian women as indispensable to their "civilizing mission". For example, the liberal politician Maurice Violette, who twice served as governor general of Algeria, states that "one cannot envisage the question of relations between Europeans and natives without devoting a special chapter to the native woman" (Woohull, 1993, p.16, tradução nossa).

imagens. O contexto a permite se caracterizar como fragmentada, atravessada pelo vínculo com a cultura árabe do pai e pelas raízes coloniais da mãe, tornando-a parte de um grupo subalternizado que se descentraliza e vive às margens de duas culturas, lutando contra o silenciamento de sua voz. Dessa maneira, a escrita sebbariana é marcada pela dimensão estética e conceitual do *entre-lugar,* de acordo com a formulação proposta por Homi Bhabha*,* isto é, uma escrita que se desdobra nos interstícios da diferença cultural e das experiências da intersubjetividade[26], apontando para um "terceiro espaço"[27], onde "a negociação das diferenças incomensuráveis cria uma tensão peculiar às existências fronteiriças"[28]. Ao trazer à tona o exílio, a língua e o pertencimento como discussões centrais em suas obras, a autora aponta para o surgimento de outras novas perspectivas e narrativas produzidas por mulheres na Argélia.

Atuando como professor em uma escola francesa em Aflou, o pai de de Sebbar vive em uma espécie de exílio ao passo que abdica da convivência com sua comunidade árabe e de seus costumes para incorporar as tradições francesas ditadas pelo colégio em que trabalhava. Dessa forma, a autora é afastada também dessa comunidade, principalmente por nunca mais ter regressado ao país após ter ido estudar na França, utilizando-se de suas personagens ficcionais para criar um alter-ego capaz de retornar e fazer o que ela mesma não ousaria.

Em *Lettres parisiennes, Histoires d'exil*[29], livro que incorpora o diálogo epistolar entre Leïla Sebbar e a romancista canadense Nancy Huston, a autora discorre longamente sobre sua busca identitária, sua infância, suas questões com o pai e com a língua árabe em si, que mais à frente seria o título de uma de suas principais obras: *Je ne parle pas la langue de mon père*[30]. Nas cartas, Sebbar também desenvolve o tema do exílio que permeia sua vida desde a infância, quando ela relata que a mãe de origem francesa muitas vezes tentava recriar a França dentro de sua residência e na convivência familiar. Apesar de crescer em um país de cultura árabe com um pai argelino, Sebbar se vê exilada culturalmente da Argélia.

No texto publicado na revista Synergies Monde, intitulado "Une littérature du divers", em 2008, a autora se questiona longamente sobre as nomeações dadas às literaturas produzidas nas ex-colônias. Com o objetivo de provocar o leitor, ela menciona diversos nomes da literatura em língua francesa e se pergunta quais rótulos deveriam ser colocados sobre cada um deles, quais seriam os estigmas que os definiriam. Esses questionamentos vão além deste texto, sendo guia para sua escrita reflexiva e questionadora.

Marcada pela ambiguidade de sua identidade, sendo considerada árabe na França e francesa na Argélia, a autora retrata muito bem sua fragmentação na trilogia de Shérazade, cujo primeiro livro é intitulado *Shérazade, 17 ans, brûne, frisée, les yeux verts*[31], seguido

26 Bhabha, 1998, p. 20.

27 Bhabha, 1998, p. 257.

28 Bhabha, 1998, p. 300.

29 1986.

30 1999.

31 1982.

de *Les carnets de Shérazade*[32] e *Le Fou de Shérazade*[33]. O objetivo da trilogia é recriar a história da famosa personagem de *As mil e uma noites,* obra originalmente criada de contos populares advindos do Oriente Médio e do sul da Ásia em língua árabe, mas que passou a ser amplamente conhecida a partir da tradução de Antoine Galland para o francês[34].

Nesta escrita de "contraponto"[35], Sebbar descreve uma jovem magrebina nascida no interior da França que abandona sua família para ir em busca de sua identidade na capital. A personagem se vê, então, exilada em seu próprio país de origem, não pertencente a nenhuma das duas culturas por inteiro, enfrentando problemas típicos da população imigrante marginalizada na França, como a violência, o racismo e a pobreza.

Apesar de sua pouca atuação prática nas guerras pelas quais passou a Argélia e em seus respectivos movimentos de resistência, no que diz respeito ao seu engajamento social e político, Leïla Sebbar possui algumas obras mais voltadas para estudos sociológicos, nas quais retrata a violência e a negligência principalmente para com crianças do sexo feminino, como em *On tue eles petites filles*[36] e *Fatima ou les Algériennes au square*[37]. Este último livro se debruça sobre meninas que desafiam os pais conservadores na imposição de sua sexualidade, mostrando que o corpo das mulheres não pertence realmente a elas, mas a toda uma comunidade e, principalmente, aos homens que fazem parte da sua vida.

Paralelamente ao tema do exílio, Sebbar aborda a temática da memória linguística como parte integrante de uma busca e um pertencimento identitário. Leïla não domina o árabe e em uma das cartas a Nancy Huston, relata que não teve interesse em aprendê-lo e se dá conta de que, se houvesse se empenhado na apreensão do árabe, não teria seguido sua carreira na escrita:

> Se eu tivesse ficado no país de meu pai, meu país natal com o qual eu tenho uma história muito ambígua, eu não teria escrito pois fazer essa escolha seria fazer parte de uma terra, uma língua, e se fazemos parte, estamos tão próximos que não temos nem olhos nem ouvidos e não escrevamos, não estamos em posição de escrita[38].

Em *Parle mon fils, parle à ta mère*[39], a autora conta a história de um filho que vai viver na França em busca de melhores condições de vida e, quando retorna à Argélia para reencontrar a mãe depois de longos anos, não compreende nada que ela diz, pois falam línguas diferentes. Ele fala francês e ela, árabe, o que remete à sua própria relação com o pai que, com a expulsão dos franceses da Argélia na guerra de independência, passou a falar cada vez mais o árabe, mostrando à filha uma face até então desconhecida de sua identidade. Por meio da união de tais fragmentos em sua história, Leïla Sebbar é capaz

32 1985.

33 1991.

34 Galland, 1949.

35 Said, 2011.

36 1978.

37 1981.

38 Si j'étais restée dans le pays de mon père, mon pays natal avec lequel j'ai une histoire très ambiguë, je n'aurais pas écrit, parce que faire ce choix-là, c'était faire corps avec une terre, une langue, et si on fait corps, on est si près qu'on n'a plus de regard ni d'oreille et on n'écrit pas, on n'est pas en position d'écriture (Sebbar, 1986, p.253, tradução nossa).

39 1984.

de articular uma escrita crítica e questionadora que caminha entrelaçada aos ideiais dos estudos pós-coloniais.

Considerações finais

Em junho de 2005, aos 69 anos, Assia Djebar foi a primeira mulher magrebina a ser aceita na Academia Francesa, uma cúpula majoritariamente formada por homens franceses. Seu discurso de entrada foi proferido carregado de um viés político que relembrou aos presentes os anos de colonização da França sob a Argélia, retomando sua infância no país dominado e as mazelas do processo de independência. A recepção de sua fala teve efeitos negativos principalmente sob os literatos franceses, que criticaram a escolha da autora de recuperar o passado colonial. Djebar faleceu em Paris aos 78 anos, em 2015, deixando um legado de prestígio na literatura mundial. Poucos anos antes de sua morte, a autora atuava como professora de literatura francófona na Universidade de Nova York.

Em 2016, Leïla Sebbar foi nomeada para a Ordem de Artes e Letras, uma importante honra dada pelo Ministério da Cultura francês àqueles que se destacam na produção literária e artística em língua francesa. Aos 82 anos, a autora ainda publica livros e ensaios dando visibilidade à escrita de mulheres, muitas vezes em conjunto com sua grande amiga Nancy Huston. Sua publicação mais recente, intitulada *L'Orient est rouge*[40], é uma coletânea de doze novelas que versam principalmente sobre a figura feminina nos ambientes de combate de determinados países do chamado Oriente, como Síria e Iraque.

Ao observarmos a trajetória e as produções literárias das autoras é possível perceber que, juntas, Assia Djebar e Leïla Sebbar constroem um panorama complexo e abrangente a propósito da literatura produzida por mulheres na Argélia. Suas obras se complementam na medida em que unem engajamento político e social a questões identitárias que se entrelaçam com a literatura magrebina em geral, mas se acentuam perante as particularidades argelinas. Suas personagens femininas são representações de mulheres pertencentes a diferentes contextos culturais, sociais e econômicos, caracterizando dessa forma a pluralidade encontrada na Argélia. As autoras escrevem não a partir de uma experiência individual, mas a partir de uma vivência coletiva e produzem, portanto, obras que falam diretamente ao desejo de emancipação feminina e ao reconhecimento das mulheres nas movimentações políticas da Argélia. Além de abordarem com maestria os temas de exílio e as ambiguidades identitárias das mulheres que saem da Argélia, também são capazes de traduzir os espaços ocupados por aquelas que permaneceram em seu país. Nesse sentido, é fundamental reconhecer a relevância dos estudos da literatura produzida por mulheres em língua francesa no Brasil, com ênfase em territórios que foram colônias, qual é o caso da Argélia, com a finalidade de impulsionar o estudo destas obras no contexto acadêmico brasileiro. A disseminação dessas produções permite que se desfaçam estigmas criados sobre as mulheres vivendo sob a religião muçulmana, além de colocar em evidência seu engajamento e participação nas lutas anti-coloniais.

40 2017.

Ademais, Djebar e Sebbar contribuem ativamente com as reflexões feministas ao passo que acrescentam aos debates questões como a religiosidade e a visibilidade da mulher em contextos de violência e guerra. Ao se apropriarem do *entre-lugar,* colocam em pauta as marcas identitárias deixadas por um passado colonial e que se estendem até a atualidade de forma a marginalizar as autoras que escrevem em língua francesa, a fim de propor um novo olhar sobre essas produções. Essa nova perspectiva proposta pelas autoras pode ser ampliada quando levamos em consideração o hibridismo cultural que integra suas obras. Com a finalidade de questionar o funcionamento do domínio colonial sob a região, a escrita das autoras argelinas busca transcrever as realidades vividas pelas mulheres, dando voz a seus apelos e às suas histórias, colaborando com a reescrita da memória do país. A partir do pioneirismo de Leïla Sebbar e Assia Djebar, um expressivo reconhecimento foi conquistado em nome da escrita de mulheres em língua francesa, conferindo importância e visibilidade a tais ideais.

Referências

BHABHA, Homi. Culture's in-between. *In*: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (Eds.) **Questions of cultural identity**. London: Sage, 1996.

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

DJEBAR, Assia. **Femmes d'Alger dans leur appartement**. Paris: Éditions Albin Michel S.A., 2002.

_____. **L'amour, la Fantasia**. Paris: Albin Michel, 1985.

_____. **La soif**. Paris: Julliard, 1957.

_____. **La zerda ou les chants de l'oubli**. Radio Télévision Algérienne. 1982.

_____. **Les alouettes naïves**. Paris: Julliard, 1958.

_____. **Les impatients**. Paris: Julliard, 1958.

_____. **Loin de médine**. Paris: A. Michel, 1991.

_____. **La nouba des femmes du Mont Chenoua**. Radio Télévision Algérienne. 1978.

GAFAITI, Hafid. L'écriture d'Assia Djebar: De l'expatriation à la Transnation. *In*: **Cincinnati Romance Review**, v. 31, p. 75-84, 2011.

HARCHI, Kaoutar. L'entrée d'Assia Djebar à l'Académie française: réception politique d'un discours. In : **Sociologie de l'Art**, v. ps2728, n. 1-2, pp. 109-127, 2017.

HUSTON, Nany ; SEBBAR, Leïla. **Lettres parisiennes**: Histoires d'exil. Paris: J'ai lu, 1999.

IANUSKIEWTZ, Ana Paula Dias. A francofonia pela voz feminina de Leïla Sebbar e Malika Mokeddem. *In*: **Revista Lettres Françaises**, n. 20, v. 1, 2019.

MANGADA CAÑAS, Beatriz. Leïla Sebbar, l'écriture en français comme passage entre enjeux identitaires. *In*: **Revista de Estudios Franceses**, n. 9, p. 347-358, 2013.

MARX-SCOURAS, Danielle. The Mother Tongue of Leila Sebbar. *In*: **Studies in 20th Century Literature**, v. 17, Iss. 1, 1993.

MORTIMER, Mildred. Entretien avec Assia Djebar, écrivain algérien. *In* : **Research in African Literatures** - Special Issue on Women's Writing , v. 19, n. 2, p. 197-205, 1988.

PERROTTI, Bruna. Engajamento feminino na guerra de independência da Argélia (1954-1962): um olhar a partir da obra de Assia Djebar em diálogo com Frantz Fanon. *In*: Raquel G. A. Gomes; Helena W. Moreno; Thiago H. Sampaio (orgs.). **Cultura impressa em África**: agências, resistências e cotidianos (séculos XIX-XX). Curitiba: CRV, 2021.

RAQBI, Ahmed. La littérature maghrébine d'expression française: littérature de déracinement et de dénonciation. *In*: **Cerrados** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Brasília, n. 43, p. 104-121, 2017.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

SEBBAR, Leïla. Une littérature du divers. *In*: **Synergies Monde**, v. 5, 2008.

_____. **Je ne parle pas la langue de mon père**. Paris: Julliard, 2003.

_____. **L'Orient est rouge**. Tunis: Elyzad, 2017.

_____. **Fatima ou les Algériennes au square**. Paris: Éditions Stock, 1981.

_____. **Le Fou de Shérazade**. Paris: Éditions Stock, 1991.

_____. **Les carnets de Shérazade**. Paris: Éditions Stock, 1985.

_____. **Parle mon fils parle à ta mère**. Paris: Éditions Thierry Magnier, 2005.

_____. **Shérazade, 17 ans brune, frisée, les yeux verts**. Paris: Éditions Stock, 1982.

_____. **On tue les petites filles**. Paris: Éditions Stock (coll. Stock 2/ Voix de Femmes), 1978.

SILVA, Gabriela Oliveira da. **O bilinguismo como condição de escrita**: questões de identidade e de língua em Lettres parisiennes, de Leïla Sebbar e Nancy Huston. 83f. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2016.

SOARES, Vera Lucia. **A escritura dos silêncios**: Assia Djebar e o discurso do colonizado no feminino. Niterói: EdUFF, 1998.

STORA, Benjamin. **Algeria, 1830-2000**: A Short History. Cornell University Press, 2001

TAHON, Marie-Blanche. Women novelists and women in the struggle for Algeria's national liberation (1957-1980). *In*: **Research in African Literatures**, v. 23, n. 2, p. 39-50, 1992.

WOODHULL, Winfred. **Transfigurations of the Maghreb**: Feminism, Decolonization, and Literatures. Minneapolis. University of Minnesota Press. 1993.

Escrever entre vozes e algozes: Assia Djebar

Jessica da Silva Monteiro (FLET/UFAM)
Fernando Scheibe (FLET/UFAM)

> *Trata-se para nós de testar, em cada país ou em cada cultura que refloresce ao ar livre, após um período de grandes violências ou de tempestades mortíferas, trata-se de experimentar a passagem entre as línguas…*
> *Se ele não permite o fluxo, a corrente, a navegação dos corpos, das vozes, dos olhos, das músicas, então o fracasso está aí, que coagula, que bloqueia, que impele à destruição.*
> *É, infelizmente, o de meu país, a Argélia ofegante: por fobia da segunda língua, da terceira, por denegação de um multilinguismo inscrito em nossa cultura desde a Antiguidade (cultura popular e cultura erudita), por medo, portanto, do múltiplo ao infinito das formas, meu país, sob verdadeira ditadura cultural, foi assediado por um monolinguismo pseudo-identitário: uma única língua reivindicada como uma armadura, uma carapaça, um muro!...*
> *Então o assassinato surge, o sangue esguicha, a recusa do entre-dois das falas e das línguas em movimento faz mergulhar num antro obscuro. A vampira – ou seja, a morte voraz – volta a representar seu papel fúnebre.*
> *Um país assim, a partir de então, se chumba e se obscurece – país súbito mudo e de olhos vazios*[1].

Em suas *Reflexões sobre o exílio*, Edward Said problematiza a visão romântica do exílio, argumentando que, se é verdade que a "moderna cultura ocidental é, em larga medida, obra de exilados", isso depõe contra e não a favor dela, na medida em que expõe o caráter brutal de nossa modernidade. O exílio "é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar" e "não pode ser posto a serviço do humanismo". No final das contas, ser exilado é estar marcado "pela perda de algo deixado para trás para sempre"[2].

Esta parece ter sido a sina da escritora argelina de língua francesa Fatima-Zohra Imalhayène, mais conhecida pelo pseudônimo Assia Djebar. Nascida em 30 de junho de 1936, em Cherchell, numa família pequeno-burguesa, e morta em Paris em 2015, seu trabalho atravessa diversos gêneros, como romance, novela, poesia, ensaio, teatro e roteiros de cinema. Sua primeira publicação data de 1957, com o livro *La Soif,* sendo essa a única obra da autora traduzida no Brasil. Após a publicação de seus primeiros quatro romances: *La Soif*[3], *Les Impatients*[4], *Les Enfants du nouveau monde*[5], *Les Alouettes naïves*[6], da

1 Djebar, 1999, p. 32-33.
2 Said, 2003, p. 46-47.
3 1957.
4 1958.
5 1962.
6 1967.

coletânea de poemas *Poèmes pour l'Algérie heureuse*[7] e da peça de teatro *Rouge l'aube*[8], escrita em colaboração com Walid Garn, a autora passa cerca de dez anos sem publicar, período que Mireille Calle-Gruber (2006) descreve como dez anos de afastamento, de busca interior, marcados pela questão da exposição autobiográfica: "senti naquele momento que escrever para uma mulher significava inevitavelmente escrever sobre si mesma. E recuei"[9]. Durante esses anos de "recuo", Assia Djebar se dedicou a escrever para o cinema e dirigiu dois longas metragens intitulados *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*[10] e *La Zerda ou les chants de l'oubli*[11], experiência que lhe permitiu ouvir as vozes de algumas mulheres da região onde cresceu e entender como era viver ali durante a guerra. Djebar volta a escrever e publicar em 1980, com o livro *Femmes d'Alger dans leur appartement,* que, jogando com o título do quadro[12] de Delacroix, desconstrói a representação patriarcal e exotizante das mulheres argelinas[13].

A vida e obra da escritora são inteiramente marcadas por um trânsito entre línguas, culturas e conflitos. Eleita para a Académie Française em 2005, Assia Djebar tem seu trabalho formado dentro de uma tradição literária e filosófica metropolitana, enquanto ao mesmo tempo se esforça para representar a intervenção de culturas orais locais e islâmicas.

> Filha de um professor primário, Djebar desfrutou do privilégio incomum, como menina, de frequentar a instituição onde seu pai ensinava, e recebeu o tipo de educação normalmente disponível unicamente para meninos. Em seguida, foi para um internato feminino na Argélia colonial, onde era uma das três ou quatro argelinas entre quatrocentas ou quinhentas meninas. Foi educada no sistema francês, e permanece altamente influenciada por ele, embora mantenha um forte senso da importância da tradição local e, curiosamente, compare a atmosfera fechada do *lycée* com a de um harém [...] foi a primeira mulher argelina a ser admitida na École normale supérieure de Sèvres, em 1955. Abandonou seus estudos antes de terminar, a fim de retornar à Argélia e escrever para o jornal *El moudjahid*, ligado à FLN, publicando entrevistas com refugiados argelinos na Tunísia e no Marrocos durante a guerra da independência [...] a trajetória de Djebar incorpora influências tanto da França como da Argélia, de uma herança colonial mas também islâmica, árabe e berbere[14].

Sua obra abarca a história de sua terra natal, ao mesmo tempo que se utiliza das referências literárias e filosóficas da França, como aponta Hiddleston no trecho citado. Desde a infância, Djebar se encontra numa espécie de encruzilhada cultural. E parece ter se mantido nela ao longo de toda sua vida. Se em 1962, após uma intensa atuação, so-

7 1969.

8 1969.

9 Djebar *apud* Calle-Gruber, 2006, p. 18.

10 1978.

11 1982.

12 1834.

13 Em seu artigo "Cuerpos de mujeres (des)colonizados según Assia Djebar", Dolores Serrano-Niza busca "delinear a forma como as mulheres passam de corpo colonizado a sujeitos falantes, ou, dito de outro modo, como as mulheres transitam desde a não identidade que se pode observar nas mulheres argelinas em seu harém, esboçada na obra de Delacroix, até a voz com agência que encontra seu espaço nas novelas de Assia Djebar, que, como se verá em breve, seguiu o modelo da pintura cubista com o mesmo nome que Pablo Picasso realizou" (Serrano-Niza, 2020, p. 3).

14 Hiddleston, 2006, p. 12. Salvo indicação contrária, as traduções são nossas.

bretudo como jornalista, na guerra de independência, ela se torna professora na Universidade de Alger, pouco tempo depois o ensino em árabe literário é decretado obrigatório e ela deixa mais uma vez a Argélia.

Assim como grande parte da literatura argelina de língua francesa é uma literatura de denúncia e combate[15], as obras de Assia Djebar propõem-se a contar histórias das experiências, quase sempre traumáticas, ligadas à situação colonial e pós-colonial. Dessa forma, sua produção literária atravessa sua biografia – e vice-versa – ao acompanhar os conflitos em relação a temáticas como expatriação, feminismo e o processo de reconstituição da experiência, como se redigisse seus livros na esperança de traçar através do seu processo de escrita e narrativa significativa a trajetória do seu país[16]. Observa-se também em suas obras uma espécie de desconforto em relação à sua identidade por se enxergar como nem totalmente argelina nem totalmente francesa[17].

É através de sua produção literária que a autora entrará naquilo que Marcos Siscar[18] chama de ocultamento provocado pela escrita e o tomará como lugar capaz de mostrar as verdades através da ficção, elaborando suas insatisfações e angústias a respeito da realidade imposta ao seu país, tanto no processo colonial quanto em seu processo de descolonização. Djebar assim escreve a história de seu povo através de seus romances e personagens, que evocam em suas leitoras e leitores as mais variadas reflexões.

Enxergar a complexidade do pensamento de Assia Djebar é abrir uma porta que pode nos introduzir na sociedade multifacetada em que ela estava inserida – e em que nos inserimos também. Em termos das questões de gênero, é importante compreender a figura feminina nesse processo, tanto pelas vias autobiográficas da autora, quanto pelas vozes que sua literatura cita, suscita e ressuscita, sobretudo em suas obras mais maduras. É o que Jane Hiddleston comenta no capítulo "Feminism and Women's Identity", do livro *Assia Djebar: Out of Algeria*, ao refletir sobre a construção da identidade política da autora:

> À medida que sua carreira avança, Djebar experimenta cada vez mais com a construção de uma posição política sobre a situação das mulheres na Argélia. Busca criticar a estrutura repressiva da sociedade que examina e promover uma maior emancipação e liberação das mulheres argelinas. No entanto, ao se lançar nesse desafio, tem de se esforçar para negociar uma série de posições ideológicas complexas e contraditórias[19].

Adentrar os estudos da literatura de Assia Djebar é decerto percorrer um dédalo semeado de percalços. O desconforto a respeito da identidade de Djebar, apontado anteriormente, também atravessa a construção do feminismo em sua trajetória. Se por um lado temos uma autora influenciada pelo contexto islâmico, com sua necessidade de ressaltar a coletividade feminina, enfatizando os vínculos entre as mulheres e assim fortalecendo, no conjunto, cada voz que resiste, por outro encontraremos posições mais

15 Müller, 2018, p. 225.

16 Hiddleston, 2006, p. 1.

17 Silva; Souza, 2018, p. 168.

18 2013, p. 19.

19 Hiddleston, 2006, p. 80-81.

atreladas ao individualismo, mobilidade e liberdade de escolha presentes no pensamento ocidental[20].

Na verdade, lendo e relendo os textos de Djebar sobre os quais nos debruçamos até agora (os romances *La soif* e *Vaste est la prison*, o conjunto de novelas *Oran, langue morte* e o conjunto de ensaios *Ces voix qui m'assiègent – en marge de ma francophonie*), o que percebemos é que, com sua leveza de dançarina, Assia, desde seu primeiro livro, evita qualquer polarização simplista e aposta todas as suas fichas na intensificação de polifonias (como deixa claro a epígrafe que escolhemos). Desenterrando, ressuscitando, desconfinando, descobrindo, ouvindo, inventando vozes, sobretudo de mulheres,

> Djebar mistura uma busca por comunidade com uma descoberta do singular-plural e perturba a concepção do indivíduo como um agente coerente e autossuficiente, ao mesmo tempo que rompe com as suposições a respeito da mesmidade ou comunidade femininas. Ela se esforça para se dissociar dos discursos do Islã e do secularismo ocidental, como estes são convencionalmente percebidos, explorando, alternadamente, tanto a singularidade quanto formas alternativas de coletividade e revelando as maneiras como esses modos de pensar se entrelaçam. Ao fazer isso, enfatiza como a oposição entre o indivíduo e a comunidade, e sua associação com a oposição entre pensamento ocidental e oriental, é artificial, e se vale seja de elementos do feminismo árabe, seja das estruturas abertas da "écriture féminine" francesa[21].

É um pouco dessa "dança polifônica" que buscamos dar a ver/ouvir a seguir, referindo-nos mais especificamente ao livro *Oran, langue morte.*

Oran, língua morta

Publicado em 1997, *Oran, langue morte* manifesta toda a complexidade que atravessa a obra de Assia Djebar. Composto de 5 novelas, 1 conto, 1 relato e 1 posfácio, o livro é também subdividido em duas partes: "Argélia, entre desejo e morte" e "Entre França e Argélia". Embora seja sobretudo na segunda parte que se apresenta esse "entrelugar" ("Entre França e Argélia") – através do "relato" de Annie, francesa que estuda a língua da filha, o berbere, e vai visitá-la na Argélia após 10 anos de separação, e da novela "O corpo de Félicie", outra francesa, que construiu toda sua vida na Argélia e lá é enterrada por decisão de seus filhos –, ele se faz presente ao longo de todo livro, pois é a ele também que estão ligados o "desejo" e a "morte" evocados no subtítulo da primeira parte.

Desejo de liberdade, de diversidade, de uma Argélia que conseguisse realmente superar a ferida colonial liberando vozes, fazendo ouvir sua polifonia. Morte que quase infalivelmente vem calar esse desejo e suas portadoras. Pode-se aventar, de fato, que é a esse desejo e a essa morte que alude o título do livro: *Oran, língua morta*. Antes de mais nada, o desejo de independência, alforria, *uhuru*[22], pela qual a jovem Assia lutou intensamente ao lado de Frantz Fanon[23]. É o desejo que move Habiba e Ali, os pais da narradora da

20 Hiddleston, 2006, p. 81.

21 Hiddleston, 2006, p. 81.

22 Palavra suaíli pronunciada por Caliban, *alias* X, em *Uma tempestade* de Aimé Césaire, e que quer dizer "Condição de liberto, alforria, liberdade adquirida. Depois da escravidão, emancipação, liberação" (Sacieux, 1939, *apud* Hale, 1973).

23 Djebar participou ativamente da redação do jornal oficial da Frente de Libertação Nacional, *El Moudjahid*, na época em que Frantz Fanon era um de seus coordenadores, sobretudo recolhendo e transcrevendo testemunhos de mulheres argelinas engajadas na luta pela independência.

novela que abre o livro e carrega o mesmo título que este. Sindicalistas engajados na luta pela independência, os dois são brutalmente assassinados, em 1962, por prováveis membros da Organização do Exército Secreto (OAS), movimento da extrema direita francesa na Argélia que tentou impedir a libertação até o último momento. Ao saber disso, a narradora, então com 10 anos de idade, sai correndo e gritando: "Assassinos! Vocês os mataram! Assassinos, vocês todos são assassinos!" E acrescenta, já no presente da narração: "Eu gritei. Eu grito ainda, nesse corredor de hospital, em Oran"[24].

Trinta e três anos depois, em vez de, como de costume, passar as férias na Sardenha com sua colega e amiga Olivia – a quem a novela toda se dirige à maneira de uma carta que não é bem uma carta –, a narradora volta a Oran para cuidar de sua tia materna, que foi sua segunda mãe e parece estar nas últimas. Ela morre aos 83 anos, "de morte natural, entre os seus", mas, no dia de seu enterro, que podemos situar em 1995, um professor de sociologia é assassinado, na frente de seu neto, por dois ou três adolescentes que atiram nele à queima-roupa. Embora isto não seja dito, é evidente se tratar de fundamentalistas islâmicos. E assim termina essa primeira novela:

> A continuação, eu sei a continuação. Que não me digam mais nada do presente desta cidade. Que escondam de mim o ódio, a loucura, as vítimas!
> No corredor, no hospital, vejo uma criança, menina ou menino, que fica sabendo da morte do professor, seu pai ou seu avô. Que grita: "Assassino, vocês o mataram!"
> Que não me digam mais nada. "Mma" - *Khalti* - se extinguiu, tranquila. Numa rua, bem ao lado, a morte, goela aberta, mostrou suas presas.
> E a criança no corredor: ela grita, não para de gritar! Eu partirei amanhã ou depois. Já não ouço mais nem os gritos nem os cantos. Minha memória não flui mais, nem cintila.
> Parto porque não quero ver mais nada, Olivia. Dizer mais nada: só escrever. Escrever Oran em filigrana numa língua muda, finalmente devolvida ao silêncio.
> Escrever Oran minha língua morta[25].

Ficamos sabendo, assim, desde o primeiro texto do livro, aquilo que o posfácio confirmará: "O sangue não seca na língua", a violência continua, contínua, porque a independência nacional não se concretizou como libertação de vozes, mas deu ensejo a novos assujeitamentos.

É importante notar que *Oran, langue morte* foi escrito em meados da década de 1990, período em que Assia produziu muito – talvez por essa urgência de escrever o que não se deixava falar – e em que a Argélia atravessou uma grande crise. Em seu artigo "Argélia: a tirania da identidade e a ascensão fundamentalista", Bouzid Izerrougene[26] explica a gênese dessa crise. Depois de trinta anos de hegemonia do partido único, a FLN se vê forçada a iniciar um processo de democratização. Acontece que, nas urnas, quem sai como a grande vencedora é a Frente Islâmica da Salvação (FIS), com seu projeto de instauração de uma república islâmica, o que leva o exército a dar um golpe de estado e colocar

---

Uma amostra dessa produção pode ser lida em tradução de Bruna Perrotti e Maria Rennally Soares da Silva no volume 11 da *Revista Letras Raras* de novembro de 2022.

24 Djebar, 1997, p. 40.

25 Djebar, 1997, p. 47-48.

26 1998.

a FIS na ilegalidade. A continuação – "eu sei a continuação" – é previsível. Com o apoio de grande parte da população, os fundamentalistas islâmicos partem para a guerra civil, levando à situação que Izerrougene descreve desta forma em seu artigo:

> O povo argelino se encontra, desde janeiro de 1992, num turbilhão de violência que, em muitos aspectos, lembra a guerra da independência. Atentados mortais contra a população em geral, terror publicitário de uma crueldade rara, contraterror, sabotagem e emboscadas dão o ritmo da vida quotidiana. Na rivalidade pelo poder, opõem-se, de forma ambígua, duas forças cujos projetos de sociedade divergem: uma autoritária, representada pelas forças armadas; a outra totalitária e ideocrática, representada por fanáticos islamitas. A mistificação, as manipulações e as contradições exacerbam os conflitos e alimentam ações terroristas e outras paramilitares. Tanto nas forças armadas quanto na oposição fundamentalista não existe autoridade hegemônica. A multiplicidade de facções no seio das duas forças impede a realização de compromissos que reuniriam todas as tendências em busca da reconciliação e do consenso[27].

É, portanto, diante desse quadro que Assia Djebar redige parte importante de sua obra, buscando – ainda que de forma por vezes desesperada[28] – ecoar as vozes caladas, as línguas mortas, sobretudo das mulheres argelinas. É o caso de Isma, narradora principal de "A febre em olhos de criança", assassinada, como já o fora sua amiga Nawal, por militar pela emancipação feminina e que se dedicara justamente a resgatar vozes argelinas, sobretudo de mulheres, coletando cantos e poemas das mais diversas regiões do país (um pouco como a própria Assia fizera na década de 1970, durante as filmagens de *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*).

É o caso também da personagem principal de um dos textos mais pungentes do livro, o conto "A mulher em pedaços", em que Atyka, uma professora de francês, "uma língua que ela escolheu, que ela tem prazer em ensinar"[29], trabalha com seus alunos o conto homônimo[30] das *Mil e uma noites*, cujo enredo vale a pena resumirmos aqui. Num de seus passeios noturnos, disfarçado para não ser reconhecido, o califa Haroun el Rachid se depara com o corpo despedaçado de uma mulher que fora jogado no Tigre dentro de uma caixa. Exige então que seu vizir Djaffar encontre o assassino num prazo de três dias. No terceiro, quando Djaffar e quarenta de seus parentes se preparam para ser enforcados, o culpado se apresenta. Trata-se do marido da mulher em pedaços, que confessa seu crime, mas ao mesmo tempo explica ter sido levado a cometê-lo pelo falso relato de um escravo que levava uma das maçãs com que ele presenteara sua esposa. O que importa ressaltar aqui é que a partir de então se cria toda uma rede de fraternidade masculina: o marido é perdoado (e no fim de tudo até recompensado!) já que fora ele próprio vítima de engodo; o pai da moça, que tenta se passar por culpado para evitar a condenação do genro, também; finalmente, o escravo é salvo pela arte narrativa de Djaffar, que, tornan-

27 Izerrougene, 1998, p. 275.

28 "Escrevo, como tantas outras mulheres *écrivains* argelinas, com um sentimento de urgência, contra a regressão e a misoginia. Apresento-me a vocês como *écrivain*; e ponto final. Não preciso – suponho – dizer 'mulher-*écrivain*'. Para quê? Em alguns países se diz 'écrivaine' e, em língua francesa, é estranho, *vaine* (vã) se percebe mais no feminino que no masculino [*vain* - vão]" (Djebar, 1999, p. 137).

29 Djebar, 1997, p. 167.

30 Na verdade, na tradução de Galland (Anônimo, 1896), a que os próprios personagens do conto de Assia se referem, o que encontramos é a "Histoire de la Dame massacrée, et du jeune homme son mari" (História da mulher massacrada e do seu jovem marido).

do-se assim um dos vários duplos de Scheherazade ao longo das noites, barganha com o Califa a não punição do eunuco em troca de uma história ainda mais surpreendente do que a das três maçãs.

Enquanto isso, "Dentro da caixa, no cesto de folhas de palmeira, no interior do tapete enrolado, envolvido no véu de linho branco, o corpo da desconhecida dorme. O corpo da mulher cortada em pedaços". Empolgados com a leitura, os estudantes embarcam na discussão, notando que, ao emprestar sua voz a Djaffar, é um pouco como se a "sultana das auroras", Scheherazade, se fizesse vizir do califa, o que leva à seguinte cena em sala de aula:

> – Nesse sentido, exclama vivamente o primeiro rapaz, dessa vez sem se levantar, a gente poderia dizer que os contos das *Mil e uma noites* são histórias políticas?
> – Ou feministas, exulta sua vizinha, a moreninha. Scheherazade no papel de vizir do sultão, que revolução para a época!
> E todos riem, numa alegre balbúrdia[31].

É esse clima de saudável polifonia que a violência de fora vem interromper. Na penúltima aula programada sobre o conto, cinco homens entram na sala, matam Atyka e cortam sua cabeça. Ela se torna, por sua vez, uma mulher em pedaços. E então intervém o fantástico: a cabeça cortada da professora recita o final das *Mil e uma noites,* "que traz à sultana finalmente libertação". Mas a última frase, ouvida por Omar, "o último dos alunos, o mais novo, o mais frágil", é de Atyka: "A noite é cada um de nossos dias, mil e um dias, aqui, entre nós, em..."[32].

Uma tragédia, mas não no sentido aristotélico, porque não há *hybris* nenhuma no caráter de Atyka, ela não comete nenhum erro trágico, a situação argelina é que gera o horror, e o que sentimos como leitoras e leitores é indignação mesmo, mais do que "terror e piedade". Esses exemplos dão a ver não apenas a violência, mas também a complexidade presente nas narrativas de Djebar. Vamos nos debruçar agora, com mais vagar, no relato "Annie e Fatima", que, embora seja talvez o texto menos violento do livro – ou o de violência mais sutil – esbanja complexidade.

Annie et Fatima

Conhecemos então a história de um casal: Annie, nascida na província de Anjou, e Idir, nascido num vilarejo na Cabília. Os dois se conhecem em Paris, casam, têm uma filha chamada Fatima e se separam. Um resumo simples que se desdobra em uma narrativa complexa, atravessada pela história da Argélia, o processo do colonialismo e seus resquícios, questões de gênero e a subjetividade dos personagens. A separação faz Idir levar a filha à força para a Cabília, deixando para trás Annie, assim como todos os seus planos de imigrante na capital francesa. Após dez anos, Annie vai a Cabília no intuito de conhecer "sua menininha". O relato tem como narradora homodiegética a irmã de uma amiga de Annie, Isma, que a recebe em Argel.

31 Djebar, 1997, p. 201.

32 Djebar, 1997, p. 213.

A história de Annie e Fatima é construída em torno da separação do casal Idir e Annie e dos trânsitos França-Argélia que constituem essa relação conflituosa, marcada pela óptica micro da esfera matrimonial, capaz de revelar pormenores dessas sociedades distintas percorridas pela narrativa. Nos primeiros parágrafos do relato, deparamo-nos com a reflexão da narradora: "História banal, que decerto se repete entre dois países. Um casal se ama, se separa. Um dos dois, o homem geralmente, às vezes a mulher também, leva a criança à força, a traz de volta para o "seu" país na marra"[33]. O trecho introduz esses trânsitos marcados por uma violência que, além da questão entre os países, perpassa as questões de gênero, aspecto que retomaremos mais adiante, revelando traços da sociedade de que Idir provém. Annie, vinda da província de Anjou, e Idir, muçulmano de Cabília, são os dois personagens que simbolizam esses espaços de conflitos. Assia Djebar adota uma posição analítica ao formular a dinâmica vivida pelos casais que, no fundo, são marcados pelos conflitos oriundos do colonialismo e por uma espécie de paixão, desejo e violência:

> No curso dos vinte, dos trinta anos que se seguiram à dolorosa mas consumada separação dos dois destinos coletivos, alguns indivíduos - argelinos lá, francesas aqui, ou o inverso - refazem, na esfera privada, o "casal"; sem perceber que vão representar, apesar de si mesmos, uma peça fantasmática, de amor certamente, imitando a celebração do passado, carregando este, apesar de tudo, de esperança retroativa. Como se uma pulsão surda voltasse a trabalhar, apesar do novo cenário, e daqueles que nem sequer sabem que são dublês do passado de dupla face, os infelizes!... Casal que imagina viver uma história por sua própria conta; definitivamente, desdobra-se uma dívida obscura cujos miasmas persistem, cuja magia, ou o veneno, opera geralmente num desejo de morte, ou de devoração![34]

Percebe-se ainda, em termos psicanalíticos, como as analogias formadas pela escritora sobressaem como um sintoma nessa formação inconsciente de transpor os conflitos entre os países para as relações, assim expondo a subjetividade dos personagens que compõem aquele cenário.

As questões de gênero atravessam todo o relato e se refletem em fragmentos do texto como os que descrevem o ciúmes passional de Idir por Annie, ciúmes esse que acaba resultando no divórcio do casal; na motivação principal de Idir ao raptar Fatima, por não aceitar que "aquilo era a França: uma terra onde o pai não podia ser todo-poderoso…"[35]; assim como na correspondência entre Idir e o pai de Annie, o único canal de informações que Annie possuía a respeito de Fatima durante dez anos, por conta, tudo leva a crer, da "cumplicidade masculina" que se estabelece entre os dois:

> Idir não assinou. Pegou o costume de enviar, a cada aniversário de Fatima, uma fotografia, às vezes quase desfocada, de má qualidade. Com mais alguma indicação: "Fatima está indo na escola". Sempre sem assinar. No envelope, a mesma letra recopiava, à cada vez, o nome e o endereço do avô angevino. "Como se a imagem de Fatima só pudesse circular entre aqueles dois homens!", suspirou Annie[36].

33 Djebar, 1997, p. 220.

34 Djebar, 1997, p. 220-221.

35 Djebar, 1997, p. 224.

36 Djebar, 1997, p. 227.

No momento do encontro entre Annie e Fatima, observamos os conflitos sofrendo uma espécie de transferência para a relação de ambas. Apesar de Fatima falar francês, não sendo, portanto, completamente alheia à cultura da mãe, a menina está envolvida na cultura do *pays* (país/região) de seu pai. Annie desejava ver os cabelos da filha, que usava um xador preto e não cedeu ao pedido da mãe. O conflito fantasmático que já atravessava a antiga relação matrimonial ganha continuidade nesse encontro entre mãe e filha:

> Ela me falou do jejum que estava terminando e que ela, tão nova, fizera. Ela tinha se acostumado à ideia de ter uma mãe francesa, mas não com a de ter uma mãe que não observava o jejum muçulmano… Tentei explicar: as múltiplas religiões, e mesmo aqueles que podem "não ter religião". Ela retomou seu olhar frio do início! Foi por isso, eu sei, que ela não quis tirar, para mim, seu xador![37]

O fim da narrativa proporciona a informação de que Annie retornará a Cabília no verão, no intuito de conhecer melhor Fatima e estreitar o relacionamento. O que nos leva a pensar sobre como se desdobrará a vivência entre as duas, levando em consideração a relação entre a subjetividade individual, a sociedade que as cerca, o passado que também é presente e os sentimentos de mãe e filha. Assim como a vida da autora, Annie e Fatima se encontram numa espécie de encruzilhada cultural. Alguns trechos criam suposições, como, por exemplo, a inclinação de Annie para aprender berbere, indo ao encontro da "língua da filha", e escrevendo uma carta nesta mesma língua, demonstrando a boa vontade da mãe de se aproximar da filha através da cultura. Assia nos deixa essa janela aberta cheia de questionamentos, assim como a própria escrita da narrativa.

Entre Cilas e Caríbdis

Num país que vivia coletivamente essa espécie de exílio que é a colonização, Assia Djebar se viu lançada, desde a mais tenra infância, numa situação bastante singular, que também representava uma espécie de exílio, a de frequentar, única menina ali, a escola francesa para meninos argelinos onde seu pai lecionava, o que fazia dela, no seio de uma sociedade extremamente patriarcal, uma espécie de "aberração": "Desde o primeiro dia em que uma menininha 'sai' para aprender o alfabeto, os vizinhos assumem o olhar finório daqueles que se apiedam, com dez ou quinze anos de antecedência: do pai audacioso, do irmão inconsequente. A desgraça se abaterá infalivelmente sobre eles"[38].

Mulher árabo-berbere de "educação francesa", Djebar terá que lidar com essa *diferonça*[39] ao longo de toda sua vida, e, ao menos de nossa perspectiva – nós, suas leitoras e leitores –, soube, verdadeira funâmbula, fazer isso com uma desenvoltura incrível. Condenada ao exílio, mas também agraciada com a estranha liberdade da palavra escrita nessa língua ao mesmo tempo inimiga e acolhedora, o francês, a escritora conseguiu,

37 Djebar, 1997, p. 233.

38 Djebar, 1985, p. 4. Como bom momento fundador, essa cena, a primeira ida à escola de mãos dadas com o pai, é retomada diversas vezes por Djebar, tanto em seus romances (*L'amour, la fantasia, Vaste est la prison, Nulle part dans la maison de mon père*) quanto em seus ensaios. Em "Écrire dans la langue de l'autre", por exemplo, ela nos diz: "O pai estendera a mão para me conduzir à escola: ele jamais seria o futuro carcereiro; ele se tornava o intercessor. A mudança profunda começava ali: porque era professor de língua francesa, ele assumira uma primeira mestiçagem de que eu seria beneficiária" (1999, p. 46).

39 "Chamo esse duplo e sombrio movimento, essa alteração divergente, de diferOnça, fazendo assim uma homenagem antropofágica ao célebre conceito de Derrida" (Viveiros de Castro, 2008, p. 128).

graças à sua leveza de dançarina, mas também à sua "exigência de rigor" ou "necessidade de arquitetura", "navegar através de mutações e movências"[40] sem jamais encalhar em ortodoxias simplistas.

Nesse sentido, por mais que carregue as falhas de um "romance de juventude", *La soif* permanece paradigmático: num momento em que se cobrava do escritor ou escritora obras explicitamente engajadas – e em que ela própria estava intensamente envolvida na luta pela independência –, Djebar se dá a liberdade de escrever um livro sem qualquer referência direta à guerra, mas que traz à tona questões que continuarão irresolvidas depois de 1962: as de uma subjetividade no feminino entre o patriarcalismo autóctone e colonial. Ela própria nos conta, num pós-escrito a "Argelinas, o olhar que recua…", um dos textos/falas que compõem o livro *Ces voix qui m'assiègent*, a seguinte anedota:

> Outra lembrança: em 1976, um poeta ainda atacava com ferocidade, na rádio argelina, o não engajamento político (e o sucesso editorial) de meu primeiro romance publicado… em 1957!
> Dezenove anos depois, saí enfim de minha reserva, pedi para exercer meu direito de resposta na mesma rádio e repliquei:
> – *La Soif* é um romance de que ainda gosto e que assumo. Não vejo uma ruga nele. Vocês não podem me impedir de ter preferido, quando dos meus inícios de escritora, uma melodia de flauta a todos os seus tambores![41]

Embora exilada, de algum modo, em seu próprio país – e sem jamais aceitar se fechar às possibilidades que o francês lhe abria –, Djebar, mesmo em sua *diferonça*, nunca se entregou a uma postura de indiferença a sua terra mãe. Pelo contrário, buscou sempre se reconectar com as tradições locais, atenta sobretudo às diferentes vozes e línguas de mulheres das diversas regiões da Argélia. Foi o que levou a crítica Jane Hiddleston a intitular do seguinte modo o seu livro sobre a escritora: *Assia Djebar: Out of Algeria*. Se a preposição *out* aponta para o exílio, para o estar fora, não menos importante é a referência ao país. Como argumenta Hiddleston,

> A Argélia permanece um foco, um objeto de desejo em todo o corpus de Djebar, mas é também um ponto de partida, e exclui a escritora com mais frequência do que a fundamenta ou define. Seu único local de identificação ou de pertencimento, a Argélia é ao mesmo tempo figurada como quebrada, devastada pela guerra, não familiar e irrevogavelmente perdida. Um símbolo potencial de diferença em contraposição à influência colonial, a Argélia de Djebar também é diversa, dividida e, em última instância, destruída. Impulsionada pela vontade de recuperar a história de seu país, Djebar volta repetidamente ao passado da Argélia para então interromper a narrativa de seu conturbado desenvolvimento. A terra natal é o objeto de uma busca, incitando a escritora a inventar uma identidade e uma genealogia, mas também resiste e foge dessa busca. Ela oferece vislumbres de familiaridade, alusões a um lar, mas sob uma inspeção mais atenta, estilhaça e dissemina a segurança cultural que Djebar se esforça para criar e representar[42].

40 Djebar, 1999, p. 40.

41 Djebar, 1999, p. 87.

42 Hiddleston, 2006, p. 1.

Foi talvez por se saber sempre entre, *between*, e jamais se deixar aprisionar num antro[43], que Djebar conseguiu dar a seus textos a complexidade e a intensidade necessárias para que sintamos através deles pulsar a possibilidade de uma nova partilha do sensível[44]. Complexidade que, mais uma vez segundo Hiddleston, tanto em relação à situação (pós) colonial quanto no que diz respeito a questões de gênero, a aproxima de Gayatri Spivak e de sua proposição de um "essencialismo estratégico", evitando assim os dois pólos – a Cila e a Caríbdis – da teoria pós-colonial. De um lado, a ênfase total na desidentificação, na *différance*, que teria levado Homi Bhabha a postular o "hibridismo como um valor em si" ("O Terceiro Espaço de Bhabha nomeia um hibridismo que se torna estabelecido demais em sua posição (transcultural), e acaba gerando uma forma de determinismo")[45]. De outro, posições demasiadamente identitárias, que em seu afã de combater o inimigo colonizador acabam esquecendo que "a adoção de uma posição política não implica necessariamente uma identificação cultural inequívoca, e uma consciência dos processos de *différance* linguística não exclui a escolha estratégica de lados"[46].

Vindos sempre de um entre-lugar, os textos de Assia Djebar, em suas "mutações e movências", continuam a nos interpelar. Lê-los equivale a "experimentar a passagem entre as línguas", permitir "o fluxo, a corrente, a navegação dos corpos, das vozes, dos olhos, das músicas", encontrar assim forças para evitar os antros e lutar contra os algozes.

Referências

ANÔNIMO, **Les mille et une nuits, contes arabes.** Tradução Antoine Galland e Caussin de Perceval. Paris: Le Normant, 1806. Disponível em https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Mille_et_Une_Nuits. Acesso em: 26 fev. 2024

CALLE-GRUBER, Mireille. **Assia Djebar**. ADPF, Ministère des affaires étrangères, 2006.

DJEBAR, Assia. **Ces voix qui m'assiègent**. Paris: Albin Michel, 1999.

_____. Diário de uma guerrilheira – Partes I e II por Assia Djebar, 1959. Traduzido por Bruna Perrotti e Maria Rennally Soares da Silva. *In*: **Revista Letras Raras**, v. 11, p. 286-293, nov. 2022.

_____. **L'Amour, la fantasia**. Paris: J. C. Lattès/Enal, 1985.

_____. **Nulle part dans la maison de mon père**. Arles: Actes Sud, 2007.

_____. **Oran, langue morte**. Arles: Actes Sud, 1997.

_____. **Vaste est la prison**. Paris: Albin Michel, 1995.

HALE, Thomas. A. Sur "Une Tempête" d'Aimé Césaire. *In*: **Revista Études Littéraires**, v. 6, n. 1, 1973. Disponível em:

https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1973-v6-n1-etudlitt2193/500265ar.pdf. Acesso em: 26 fev. 2024.

HIDDLESTON, Jane. **Assia Djebar:** Out of Algeria. Liverpool University Press, 2006.

IZERROUGENE, Bouzid. Argélia: a tirania da identidade e a ascensão fundamentalista. *In*: **Revista Afro-Ásia***,* 22-23, 1998, p. 275-312. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/issue/view/1457. Acesso em: 12 fev. 2024

43 Em "L'entre-deux-langues et l'alphabet perdu", Djebar joga com a homofonia em francês das palavras "entre" e "antre": "Assim, no entre-duas-línguas de meu título, há primeiro o 'entre', o *between*, mas, para fazer um jogo de palavras fácil em francês, se esse 'entre-*between*' se torna 'antro', um antro – em inglês *a cave* –, ou seja, um ventre escuro, uma caverna obscura, como se engendrará pouco a pouco um escrito para os criadores? Como a língua escrita, avançando no *between*, mas evitando o 'antro/cave', poderia se acalmar, viver na aventura dos possíveis?" (Djebar, 1999, p. 33).

44 Ou seja, de acordo com Jacques Rancière (1997, p. 99), de uma verdadeira política.

45 Hiddleston, 2006, p. 16.

46 Hiddleston, 2006, 18.

MÜLLER, A. Uma voz deste século em busca de um lugar na literatura. *In*: **SOLETRAS**, [S.l.], n. 36, p. 218-234, out. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. Onze thèses sur la politique. *In*: **Filozofski vestnik**, XVIII (2/1997), pp. 91-106.

SAID, EDWARD. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SERRANO-NIZA, Dolores. Cuerpos de mujeres (des)colonizados según Assia Djebar. *In*: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, n. 2, e60111, 2020.

SILVA, Maria Rennally Soares da; SOUZA, Francisca Zuleide Duarte de. Assia Djebar: uma busca identitária alicerçada no entrelugar literário franco-árabe. *In*: **Revista Letras Raras**, [S.l.], v. 7, p. Port. 165-183 / Eng. 163-179, dez. 2018. ISSN 2317-2347. Disponível em: http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1243/796. Acesso em: 20 fev. 2024.

SISCAR, Marcos. **Jacques Derrida:** literatura, política e tradução. Campinas, SP: Autores Associados, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Encontros**. Organização Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

Dialogando sobre *O Caminho de Casa*, de Yaa Gyasi: ancestralidade, identidade e memória marcadas na pele negra

Maristela Silva (UEA)
Bianca Vieira (PPGL/UFAM)

Introdução: a passagem do meio e *O Caminho de Casa*

É com o olhar atento na passagem do meio (*The Middle Passage*) que iniciamos esta análise de *O Caminho de Casa*, da escritora Yaa Gyasi[1]. Nas águas que esta obra se propõe a desvendar, a diáspora africana marca a vida de duas meias-irmãs e seus descendentes que, por sua vez, têm suas identidades determinadas pelo imperialismo e pelo comércio e escravização de pessoas negras. Tendo o Castelo de Cape Coast como cenário, Gyasi[2] posiciona Effia no andar de cima e Esi no mundo sombrio dos porões. Enquanto Effia permanece na Costa do Ouro, Esi é obrigada a fazer a passagem do meio. A partir deste ponto, os frutos deixados por elas serão profundas marcas corporais, mentais e espirituais a serem herdadas pelas gerações futuras.

Assim, é importante salientar que o caminho dos africanos escravizados fazia parte do que os estudiosos se referem como comércio triangular (em inglês: *triangular trade*). Rediker esclarece que

> a noção de comércio triangular continua a ser valiosa, porque permite uma visualização dos três vértices e componentes essenciais do comércio – capital e produtos manufaturados britânicos ou americanos, mão de obra da África Ocidental e mercadorias americanas (por vezes, matérias-primas).[3]

Deste modo, a travessia do Oceano Atlântico rumo às Américas carregava essa mão de obra citada em navios negreiros. No entanto, segundo Saidiya Hartman, "o comércio afro-europeu de escravos não começou em Gana (...), com africanos vendendo escravos aos europeus. Começou com europeus vendendo escravos aos africanos"[4]. Sabe-se que pelo menos nove rotas de passagem de escravizados movimentavam-se por Gana – o território que marca o início da obra a ser analisada neste artigo.

1 2017.

2 2017.

3 Texto original: "the notion of a triangular trade remains valuable, because it permits a visualization of the three essential corners and components of the trade—British or American capital and manufactures, West African labor power, and American commodities (sometimes raw materials)" (Rediker, 2007, p. 38).

4 Texto original: "The Afro-European trade in slaves did not begin in Ghana as it did elsewhere with Africans selling slaves and Europeans buying them. It began with Europeans selling slaves and Africans buying them" (Hartman, 2007, p. 51).

Ao apresentar a biografia da autora Yaa Gyasi, Dorsch[5] desvenda a motivação do enredo de *O Caminho de Casa*. Ele revela que em sua segunda visita à República de Gana, Gyasi teve a oportunidade de fazer um tour pelo castelo de Cape Coast[6]. No castelo, ela imaginou uma possível situação entre duas irmãs. Dorsch relata:

> No interior, [Gyasi] ficou visceralmente impressionada com as grandes discrepâncias entre as masmorras em baixo e os aposentos da elite em cima. Imaginou duas irmãs a ocuparem simultaneamente as duas áreas, e a semente do seu romance cresceu exponencialmente a partir daí[7].

Assim, nasce uma saga épica que abrange várias gerações e segue a história de duas famílias ao longo de três séculos, desde a Costa do Ouro da África até a América. Nessa obra de Gyasi, o comércio de escravos é o ponto de partida da trama e a obra traz detalhes legítimos sobre a rivalidade entre os Axantes e os Fantes (grupos étnicos ganeses que apresentaram, em seu percurso histórico, uma relação de disputas) e a influência desses conflitos no passado e no futuro dos personagens[8].

O romance faz emergir alguns temas polêmicos ligados ao caminho diaspórico negro, como o brutal comércio de pessoas na África e nas Américas; a desumana ruptura familiar e cultural dos negros escravizados; e as terríveis consequências da diáspora africana tanto para os cativos, quanto para seus descendentes[9].

A tessitura da narrativa de Gyasi é de fato intrincada e destaca temáticas emocionais e delicadas de serem tratadas. Durante a análise, nota-se claramente que Gyasi[10] oferece um relato profundo que expõe a ancestralidade de duas meias-irmãs, que não se conhecem, mas têm seus destinos de alguma forma conectados. O enredo se inicia em Gana, onde nascem as meias-irmãs Effia, do grupo étnico Fante, e Esi, da aldeia Axante. Dorsch[11] apresenta a obra como "uma das tentativas mais ambiciosas da literatura para traçar a influência da escravatura no curso da história da África Ocidental e da América (...) ao longo de cerca de oito gerações"[12].

Assim, o leitor viaja no tempo e no espaço com os personagens dessa história emocionante e extremamente realista que nasce na Costa do Ouro, passa por plantações do Sul dos Estados Unidos até chegarem aos nossos dias. No centro desta narrativa, estão inseridos temas interligados da ancestralidade e da identidade negra, que Gyasi explora com profundidade e sensibilidade. Este artigo tem como objetivo explorar estes temas, a fim de compreender como moldam as vidas e experiências das duas personagens, Effia e Esi, e como afetam as gerações futuras.

---

5 2018, p. 5.

6 Na versão em português do livro (da Editora Rocco, 2017), o termo Costa do Cabo não foi traduzido do inglês. Assim, a narrativa mantém o termo Cape Coast e a tradução só é apresentada para o termo castle (castelo). (Gyasi, 2017, *passim*)

7 Texto original: "Inside [Gyasi] was viscerally struck by the vast discrepancies between the dungeons below and the elite living quarters above. She imagined two sisters simultaneously occupying the two areas, and the seed of her novel grew exponentially from there" (Dorsch, 2018, p. 5).

8 Gyasi, 2017, *passim*.

9 Gyasi, 2017, *passim*.

10 2017.

11 2018.

12 Texto original: "Homegoing is nothing less than one of literature's most ambitious attempts to trace the influence of slavery over the course of West African and American history (…) over the course of some eight generations" (Dorsch, 2018, p. 3).

A produção de Yaa Gyasi.

Yaa Gyasi é uma escritora ganesa-americana cuja produção literária tem sido aclamada pelo público e pela crítica. Suas narrativas, consideradas intensas e cativantes, exploram questões relacionadas a temas como diáspora negra, identidade, ancestralidade e memória. Seus romances desvendam as relações intergeracionais de suas personagens[13].

Homegoing[14] ou *O Caminho de Casa*[15] é o romance de estreia da autora lançado em 2016. Nessa obra ambiciosa pelo seu alcance e grandeza, as relações se iniciam na África Ocidental colonizada por europeus e seguem até nossos tempos, nos Estados Unidos. As relações entre os grupos étnicos Axante e Fante mostradas na obra se misturam à história da própria autora, filha dessas duas etnias ganesas.

Já o segundo livro de Gyasi, *Transcendent Kingdom: A novel*[16] ou Reino Transcendente[17], conta a história de uma jovem mulher ganesa-americana, chamada Gifty. Ela é uma estudante de doutorado em neurociência, na Universidade de Stanford, enquanto lida com questões familiares. A obra apresenta uma jornada de fé e superação, com profunda reflexão sobre religião e ciência. A revista "Quatro Cinco Um" apresentou a obra dessa forma:

> narra a vida de uma família de imigrantes ganeses que procura refazer a vida no Sul dos Estados Unidos. Mas o pai abandona a mulher com um casal de filhos, a mãe entra em depressão e o menino (...) afunda nas drogas. A garota, no entanto, se torna uma cientista bem-sucedida, e é ela quem conta a história da família[18].

Quando Gifty ainda era criança, seu único irmão, Nana, estrela ascendente do basquete no ensino médio, tornou-se viciado em opioides após uma lesão esportiva. O vício lhe custou a vida, e à mãe, uma profunda depressão. Ela cresce na pobreza e com pai ausente, abalada pelo sofrimento familiar e com sua fé esmaecida, Gifty deposita na ciência suas expectativas de descoberta da cura emocional, bem como a obtenção de credibilidade junto ao povo da cidade em que mora no Alabama[19].

Movimento Diaspórico: identidade, ancestralidade e memória

Temáticas como identidade, ancestralidade e memória são em geral tratadas como interdependentes e interrelacionadas, especialmente quando inseridas no contexto da negritude e de diáspora africana. Observa-se em *O Caminho de Casa*[20], especialmente na primeira parte da história, que a violenta captura e cativeiro da personagem Esi, por

13 Dorsch, 2018.

14 Pela Editora Knopf, 2016.

15 Pela Editora Rocco, 2017.

16 Pela Editora Knopf, 2020.

17 Pela Editora Rocco, 2020.

18 Kodic, 2021.

19 Gyasi, 2021; Rocco, 2021.

20 Gyasi, 2017.

exemplo, faz emergir alguns elementos da narrativa de escravidão, embora a história não seja contada na primeira pessoa[21].

A identidade negra é indubitavelmente atrelada à ancestralidade e à herança da escravidão de pessoas africanas em quase 400 anos da história mundial[22]. Tal herança envolve outras questões intrínsecas como imperialismo, colonização, poder territorial, político e econômico e as relações geradas e fomentadas por esses modelos de poder[23]. Assim, é fato inalterável que as grandes navegações e, consequentemente, a colonização provocaram uma mudança irreversível de caráter global. Países da Europa, África, Américas, Ásia, enfim, de todos os continentes tiveram sua responsabilidade e sua função em tal conjuntura.

Myra Jehlen[24] revela entendimento semelhante. Ela argumenta que essa "experiência da colonização modificou substancialmente o colonizado[25]. Entende-se que, do mesmo modo, o colonizador é afetado pelo que ela se refere como "aderência". Ela esclarece que

> o império continua a ser tão adesivo como sempre, a conquista e a colonização continuam a ser questões centrais de autodefinição nacional tanto para os antigos imperialistas como para os imperializados (...) ela (a adesividade) traduz uma das palavras-chave do discurso analítico atual, a palavra "diferença[26].

Retornando o foco ao continente Africano e a seu povo – marcado a ferro e fogo – reconhecemos que a escravidão não foi um modelo gerado no século XV. A história nos mostra que o comércio de pessoas fez parte da economia das grandes cidades há milênios e que a tortura foi (ou tem sido) aperfeiçoada por gerações. No entanto, trata-se aqui de uma identidade mais específica de pessoas que por sua origem e com base em seu tom de pele foram (e continuam sendo) menosprezadas, ludibriadas, desprezadas, exploradas, torturadas, mortas e discriminadas sistematicamente[27]. Compreende-se que vários fatores contribuíam para a mortalidade de pessoas escravizadas, "como a escassez de alimentos e água, maus tratos, superlotação e até mesmo o medo que minava a resistência física, moral e espiritual de (...) fatigados prisioneiros de guerra[28].

Considerando esse contexto, para fins deste artigo, toma-se como identidade o conceito oferecido por Hall[29]:

> a identidade significa, ou conota, o processo de identificação, de dizer que isto aqui é o mesmo que aquilo, ou que somos os mesmos juntos, neste aspecto. Mas algo que aprendemos com toda a discussão sobre a identificação, no feminismo e na psicanálise, é o

21 Davis; Gates, Jr., 1985, xxii.

22 Rediker, 2007.

23 Kaplan; Pease, 1993, *passim*.

24 1993.

25 Texto original: "the experience of colonization fundamentally reshaped the colonized" (Jehlen, 1993, p. 42).

26 Texto original: "(...) the empire proves as adhesive as ever, conquest and colonization remaining central issues of national self-definition for former imperialists and imperialized alike. (…) it glosses one of the key words of the current analytical discourse, the word 'difference'" (Jehlen, 1993, p. 42).

27 Florentino, 2014, *passim*.

28 Florentino, 2014, p. 152.

29 2019.

> grau em que essa estrutura de identificação é sempre construída através da ambivalência. Sempre construída através da cisão[30].

Refletindo, contudo, sobre a ancestralidade negra, nota-se que ela pode ser interpretada como uma "dinâmica ensejada pelo mito e pelo corpo africano", conforme Eduardo Oliveira[31] expressa. Sua compreensão de ancestralidade é de algo mais complexo do que aparenta ser.

> Está posto que ela não é apenas relações de consanguinidade, como já havia mostrado antes. Desta feita, no entanto, não reduzo a ancestralidade a uma leitura crítica, mas considero-a como um conceito cunhado pelos próprios nativos e, transformada em categoria analítica pelos intelectuais orgânicos da tradição africana, reinventada no Brasil. De posse de um conceito próprio, posso acompanhar como ele concomitantemente se relaciona e transforma outros conceitos. Assim, por exemplo, afirmo que a ancestralidade é o movimento da cultura.

Por último, em sintonia com o pensamento de Hallbswachs[32], entende-se que a memória é geralmente construída tanto de forma individual quanto coletiva. Assim, é possível perceber que os grupos sociais passam a ter ou construir memórias que podem ou não representar uma estrutura de tempo, espaço e fatos realisticamente. A memória pode ser fragmentada para um indivíduo ou grupo, pode ser completa para todos, ou mesmo ser fragmentada para o indivíduo e completa para o grupo social. Muitos fatores influenciam na formação de uma determinada memória. No caso da memória negra, é inevitável reconhecer que essa foi apagada sistematicamente para que a compreensão do que se passou seja de alguma maneira prejudicada.

Nesse sentido, o que este artigo pretende sustentar é o caráter coletivo da memória que não pode ser negado. No entanto, isso não significa que o indivíduo se encontre totalmente alijado do processo de formação de lembranças. O sujeito tem suas próprias recordações, assim como também desfruta de certo nível de liberdade, consciência e poder de ação em todos os níveis da vida social. A memória não é totalmente coletiva, nem tampouco totalmente individual.

As costas marcadas no *Caminho de Casa*: as duas irmãs

A análise da obra *O Caminho de Casa*[33], para fins deste escrito, considera, então, o recorte das duas meias-irmãs, Effia e Esi, sob a luz das teorias apresentadas. Coloca-se em pauta os temas supracitados: o movimento diaspórico e suas complexas relações com a identidade e a ancestralidade africana, assim como as questões da memória relacionadas a essas duas personagens principais.

O enredo é apresentado de forma intercalada a partir das vidas de Effia e Esi. Uma trama (no sentido da feitura de um tecido) é traçada – o sangue de Effia se entrelaça ao

30 Texto original: "identity means, or connotes, the process of identification, of saying that this here is the same as that, or we are the same together, in this respect. But something we have learned from the whole discussion of identification, in feminism and psychoanalysis, is the degree to which that structure of identification is always constructed through ambivalence. Always constructed through splitting" (Hall, 2019, p. 69, tradução nossa).

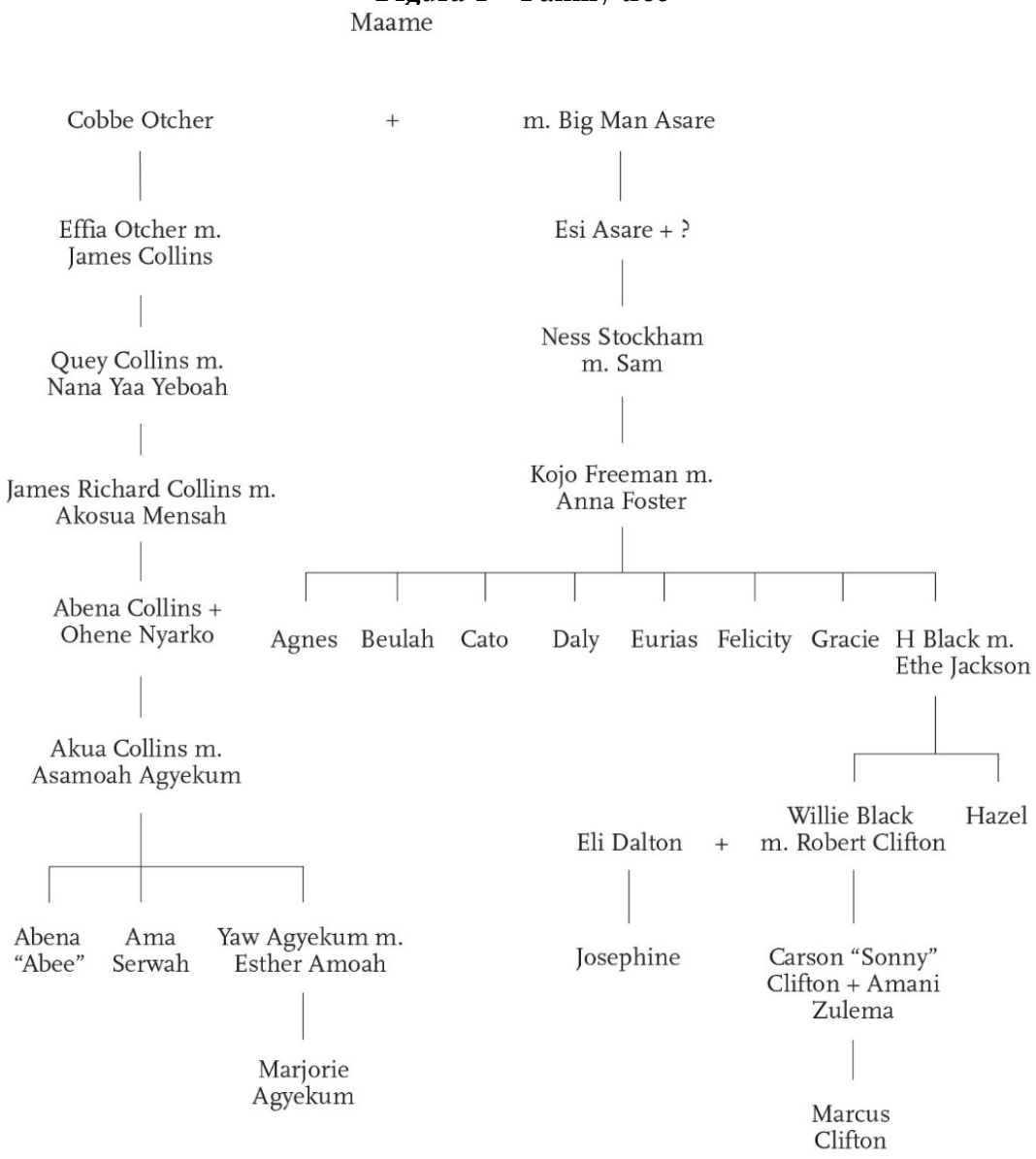
31 2021, p. 20.

32 1990.

33 Gyasi, 2017.

sangue de Esi). Assim, é possível entender melhor o sentido das experiências narradas que vem a partir delas. Notam-se claramente os efeitos da colonização e da escravidão na construção da identidade diaspórica dos dois fios, ou das duas memórias. Esse traçado da estrutura literária remete o leitor à própria estrutura do DNA de Maame (figura 1). Ele ferve com o fogo e se transforma pouco a pouco, sem perder sua essência biológica, espiritual e mágica dessa narrativa diaspórica.

Figura 1 – Family tree



Fonte: Gyasi, 2017.

Assim se organiza o enredo de *O Caminho de Casa*[34]. Maame é escrava de Cobbe Otcher e, após dar à luz Effia, põe fogo na floresta em frente ao *compound*[35] onde ele mora e foge para se abrigar junto ao seu povo, nas terras Axante. Ela deixa um colar de pedra negra para a filha. Effia Otcher, filha de Maame e Cobbe Otcher da aldeia Fante, é criada por Baaba (sua madrasta), mas somente descobre que não é filha dela quando sai de casa

34 Gyasi, 2017.

35 O termo "compound" é utilizado assim na versão em português. Entende-se aqui que seja o complexo ou conjunto de casas do chefe da aldeia (Gyasy, 2017, *passim*).

para se casar com James Collins, um oficial inglês que mora no Castelo de Cape Coast. Neste dia, ela recebe um colar com uma pedra negra, herança de sua mãe, Maame.

Esi Asare, filha de Grande Homem Asare, já está com 15 anos quando descobre que tem uma irmã, também filha de Maame. Ao tentar ajudar a escrava Abronoma, ela põe sua aldeia Axante em perigo. A aldeia é atacada e, antes de fugir, Maame lhe dá um colar com pendente de pedra negra – igual ao colar de Effia. Ela corre para a floresta e sobe em uma árvore, de onde é tirada a pedradas. Ela é levada como escrava por Fiifi (meio-irmão de Effia) e é avaliada, como uma mercadoria, pelo governador inglês, James Collins (marido de Effia). Presa nos porões do Castelo de Cape Coast, Esi é violentamente estuprada por um soldado e mandada num navio negreiro para a América. Apesar das tentativas de manter seu colar, ela o perde no porão do castelo e parte sem ele.

No mesmo período que Esi está presa no porão, sua irmã, Effia, vive no alojamento dos soldados, no andar de cima. É claro que as duas irmãs não têm consciência alguma de que estão tão perto uma da outra. Este foi de fato o ponto de partida para esta obra, segundo Gyasi. Em entrevista para a revista *Stanford Magazine*, Gyasi conta sua frustração quanto a ter a inspiração necessária para um livro:

> 'Sentia-me como se tivesse desperdiçado o tempo, o dinheiro e a confiança de toda a gente'. (...) Depois, a visita de um amigo levou-me a fazer um desvio de cerca de 80 quilômetros até ao Castelo de Cape Coast, um antigo forte britânico de escravos, onde a inspiração que tinha sido tão esquiva floresceria inesperadamente[36].

A partir deste ponto, a cadeia do DNA[37] de Maame passa a se entrelaçar. Quey, o filho de Effia com James, tem a pele mais clara que seus parentes africanos e isso provoca dúvidas nele mesmo sobre sua verdadeira identidade. James envia Quey para estudar na Inglaterra quando percebe que o filho parece ter sentimentos inadequados em sua relação com o amigo Cudjo. Quando Quey retorna, ele passa a vender escravizados para os ingleses junto com seu tio Fiife. Ele se casa com Nana Yaa, uma princesa Axante. Assim ele garante a segurança e a riqueza de sua família.

Ness é filha do estupro de Esi. Ela lembra da mãe como uma mulher triste e amarga, geralmente chamada de "Cara Amarrada" por outros escravizados. Sua história se inicia numa plantação no Alabama, onde, apesar de ser bonita, não pode trabalhar na Casa Grande por ter as costas marcadas pelas surras recebidas num lugar que ela chama de Inferno. No Inferno, ela é obrigada a se casar com Sam, um africano. Um dia, uma mulher chamada Aku ajuda Ness e Sam a fugirem com seu filho Kojo. Durante a fuga, eles são localizados pelo Demônio (o dono do Inferno). Ness e Sam se entregam para proteger o bebê Kojo, que está com Aku. Ela mente e diz que o bebê morreu na fuga. Eles são capturados, Ness é violentamente açoitada e é obrigada a assistir ao linchamento de Sam.

---

36 Texto original: 'I was kind of feeling as though I had wasted everybody's time and money and confidence.' (…) Then a friend's visit prompted a detour some 50 miles away to the Cape Coast Castle, an old British slave fort, where the inspiration that had been so elusive would suddenly blossom (Scott, 2017).

37 O DNA (ácido desoxirribonucleico) é um ácido nucleico que se relaciona com a hereditariedade, pois apresenta informações genéticas de cada indivíduo e garante sua transmissão.

A separação forçada da família é mostrada em vários momentos da trama e tal afastamento interfere profundamente nas questões identitárias dos personagens. Nota-se que, desde o início da obra, as identidades tornam-se fragmentadas e confusas. Isso também prejudica profundamente a construção da memória, uma característica comum do movimento diaspórico. Nesse sentido, Saidiya[38] entende que "inevitavelmente, o tempo apagou o Velho Mundo ou, pelo menos, desbotou os seus traços e silenciou a sua imagem[39].

James é filho de Quey. Ele conhece Akosua e se apaixona por ela, desiste do casamento arranjado com Amma e vai ao encontro de Akosua. Ela é contra o comércio escravo e o ajuda a se livrar da herança maldita de sua família (o comércio negreiro) para começar uma nova vida.

Jo (ou Kojo) é filho de Ness e mora em Baltimore – um sinal de que Aku foi bem-sucedida na fuga. A esposa Anna está grávida de seu oitavo filho, H, quando é aprovada a Lei do Escravo Fugitivo de 1850. Anna é sequestrada e, provavelmente, levada para o sul. Jo não a encontra e fica devastado. Dez anos mais tarde, ele se muda para Nova York.

Abena Collins, filha de James e Akosua, é considerada azarada por ser filha de seu pai. Ela engravida de seu amigo Ohene Nyarko e foge de sua aldeia com os missionários. Assim, como James, Abena não tem certeza sobre sua real identidade. Este ciclo se mostra presente nas gerações futuras – a herança cruel da escravidão.

H é filho de Jo com Anna. Em um período após a Guerra Civil Americana, ele é preso e levado para as minas por, supostamente, ter olhado para uma mulher branca. Foi casado com Ethe que o deixa. Ele conta a seu parceiro de mina, Thomas, que a mãe não deu um nome a ele antes de se matar. Em 1889, ele é, finalmente, liberado das minas. H também não tem certeza sobre sua história ou identidade.

Akua Collins é filha de Abena. Ela tem pesadelos com uma mulher de fogo que segura duas crianças. A impressão que o leitor tem é que a mulher dos seus sonhos é Maame e que ela segura Effia e Esi. Um missionário diz a Akua que sua mãe se afogou enquanto estava sendo batizada. Willie, filha de H e Ethe, é casada com Robert (um homem quase branco) e depois com Carson com quem tem uma filha chamada Josephine. Ela decide ir para o Harlem (em plena Renascença do Harlem em Nova York) – "ela podia sentir aquela presença em sua vida...uma lembrança do futuro"[40].

Yaw, filho de Akua e Asamoah, é professor de história e está escrevendo um livro intitulado *Deixe a África para os africanos*. Ele tem o rosto marcado pelo fogo por culpa de sua mãe. Ele a encontra antes de viajar para os Estados Unidos e Akua conta a ele que tinha sonhos com a mulher do fogo, causa de suas queimaduras. Ela também fala sobre o colar de pedra negra, herança de sua mãe, que ela encontrou na escola missionária. Ao segurar o colar, um feiticeiro diz a ela que há uma maldição pairando sobre a família. Ela pede desculpas ao filho, que a perdoa.

38 2007.

39 Texto original: "Inevitably, time did erase the Old World or, at least, blunted its features and silenced its image" (Saidiya, 2007, p. 96-97).

40 Gyasi, 2017, p. 225.

Sonny, filho de Willie e Robert, trabalha pra *NAACP*[41] contra a segregação racial, nos anos 1960. Ele é viciado em heroína, mas se livra das drogas quando descobre a verdade sobre seu pai. Marjorie é filha de Yaw e Esther. Ela mora no Alabama e vai a Gana visitar a avó, Akua. Marjorie usa o colar deixado por Maame. Ela é sensível e confusa quanto à sua identidade. Ela não consegue se encaixar em nenhum lugar. No Alabama, ela é tida como muito africana e na África, ela é muito americana. Ela tem a premonição da morte de sua avó e demonstra ter um grande medo do fogo – provável herança de Maame.

Marcus é filho de Sonny e como seu pai não gosta de água, porque os negros foram levados pra América em navios, ele também sente medo. Ele conhece Marjorie, eles se tornam amigos e decidem ir juntos para Cape Coast, em Gana. E assim termina a trama, onde tudo começou, onde o fogo e água se encontram e onde os descendentes de Effia e Esi finalmente fazem as pazes com quem eles são em sua essência.

Marcus passa mal ao entrar no porão do Castelo de Cap Coast, onde as mulheres ficavam presas – onde Esi perdeu sua identidade, sua alegria e seu colar de pedra negra antes de embarcar no navio negreiro:

> Marcus correu até encontrar dois homens com a pele escura, reluzente como graxa de sapato, que estavam montando uma fogueira deslumbrante, com chamas que se lançavam para os lados e para o alto, rastejando na direção da água"
> (...) O colar de pedra negra estava pousado logo abaixo da base do seu pescoço, e Marcus viu que a pedra emitia chispas de ouro, brilhando ao sol.
> — Pronto — disse Marjorie. — Fica com ele. — Ela o tirou do pescoço e o pendurou no de Marcus. — Bem-vindo ao lar[42].

E esta pedra pode se conferir também como um artefato que carrega (ou até entrelaça) as memórias e vivências intergeracionais. Ela ainda configura o momento-chave onde as personagens, já na ponta de lança da sua árvore genealógica (conforme Anexo I), encontram-se e espelham a profundidade que é a identidade de corpos em diáspora. Esses corpos que têm suas histórias vividas e, mesmo que não descobertas ou ainda não contadas, são capazes de encontrar em narrativas como a de Gyasi. Existe sempre a possibilidade de novas encruzilhadas para ressignificar a memória, seja ela coletiva ou individual.

Considerações finais: a memória individual e coletiva

Seguindo a árvore genealógica apresentada no início da obra, entende-se aqui que existem dois pontos de união da história da descendência da família de Maame. A primeira conexão é a própria matriarca, Maame. Ela é a mulher do fogo – quem decide a história da família em um primeiro momento e retorna nos sonhos de Akua para redefinir o futuro a partir do passado. O segundo ponto de união ocorre somente no final da história, quando Marcus finalmente faz as pazes com as águas do mar e recebe o colar de Marjorie com a pedra negra como prêmio. *O Caminho de Casa* é, então, finalmente,

41 Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor (em inglês: National Association for the Advancement of Colored People)

42 Gyasi, 2017, p. 329-331.

encontrado. Os dois herdeiros ancestrais de Maame – Marjorie, descendente de Effia, e Marcus, descendente de Esi – unem-se no castelo, nos porões e nas águas justamente onde foram separados.

O colar com a pedra negra está presente na história das gerações que passam. A pedra é linda, brilhante e é descrita como se carregasse consigo o brilho do fogo de Maame. Este artefato é mágico e representa a memória da família. Como Esi é levada pela Passagem do Meio, é de se esperar que em algum momento o artefato irá se perder. Junto com o colar, na lama fétida do porão, ficam também a identidade, a ancestralidade e a memória de uma adolescente alegre e bem tratada que um dia ela foi. Com ela, permanece apenas seu novo nome: Cara Amarrada.

Coloco-me[43], agora, com meu eu de leitora da obra de Gyasi. Como carrego comigo uma herança africana – visível em minha pele e meu cabelo – sofri bastante com a história das duas irmãs Effia e Esi. Cheguei a abandonar o livro várias vezes para refletir sobre minha própria identidade e memória roubadas e abandonadas nos porões dos fortes africanos e dos navios negreiros. Questionei (e continuo questionando): Por onde ficou o orgulho e as tradições provindas da Maame da minha família? Que artefatos mágicos foram roubados ou esquecidos no Velho Continente? Entendo os pesadelos de Akua e as percepções de Marjorie sobre sua história. Aqui e agora, ainda buscamos os fragmentos deixados em um dos momentos mais violentos e injustos da nossa história e procuramos o conserto, ou pelo menos um remendo. Aos leitores deste artigo, deixo um conselho: preparem seus corações para o que Gyasi traz em seu *Caminho de Casa*.

Referências

DAVIS, Charles T.; GATES, Jr., Henry Louis Gates (ed.). **The slave's narrative**. Oxford: Oxford University Press, 1985.

DORSCH, Kristen A. Project Editor. **A Study Guide for Yaa Gyasi's "Homegoing"**. Série Novels for Students. Farmington Hills: The Gale Group, Inc., 2018.

FLORENTINO, Manolo. **Em costas negras:** uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX). São Paulo: UNESP, 2014.

FREUDENBERGER, Nell. **In Yaa Gyasi's New Novel, a Young Scientist Tries to Understand Her Family's Pain.** New York: New York Times, [2020]. Disponível em: https://www.nytimes.com/2020/08/31/books/review/transcendent-kingdom-yaa-gyasi.html Acesso em: 1 nov. 2023.

HARTMAN, Saidiya V. **Lose Your Mother:** A Journey Along the Atlantic Slave Route. New York: Farrar, Straus and Giroux. 2007.

JEHLEN, Myra. Why did the Europeans cross the ocean: a seventeenth century riddle. *In*: KAPLAN, Amy; PEASE; Donald. (ed.). **Cultures of United States imperialism**. Durham: Duke University Press, 1993. p. 41-58.

KAPLAN, Amy; PEASE; Donald. (ed.). **Cultures of United States imperialism**. Durham: Duke University Press, 1993.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação:** Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

GYASI, Yaa. **O caminho de casa.** Tradução Waldéa Barcelos. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2017.

_____. **Reino transcendente.** Tradução Waldéa Barcelos. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2021.

43 Neste ponto, Maristela, mulher, professora, pesquisadora, negra, toma a palavra.

KODIC, Marília. **Yaa Gyasi's 'Homegoing'**. São Paulo: Quatro Cinco Um, [2021]. Disponível em: https://www.quatrocincoum.com.br/noticias/listao-da-semana/500-mil-mortos-e-486-milhoes-de-escravizados/ Acesso em: 10 jan. 2024.

OLIVEIRA, Eduardo. **A ancestralidade na encruzilhada:** dinâmica de uma tradição inventada. Trilogia da Ancestralidade. Vol. II. Rio de Janeiro: Ape'Ku Editora e Produtora Ltda, 2021.

REDIKER, Marcus. **The slave ship:** a human history. New York: Penguin Group, 2007.

SCOTT, Sam. **The Story Behind 'Homegoing'**. Stanford: Stanford Magazine, [2017]. Disponível em: https://stanfordmag.org/contents/the-story-behind-homegoing Acesso em: 6 nov. 2023.

WILKERSON, Isabel. **Isabel Wilkerson Reviews Yaa Gyasi's 'Homegoing'**. New York: New York Times, [2016]. Disponível em: https://www.nytimes.com/2016/06/12/books/review/isabel-wilkerson-reviews-yaa-gyasis-homegoing.html Acesso em: 6 nov. 2023.

Uma leitura interseccional das maternidades em *Stay with Me*, de Ayọ̀bámi Adébáyọ̀, e *La Perra*, de Pilar Quintana

Isabelle Coutinho Ramos Benicio (UFPB/CCHLA)
Cíntia Acosta Kütter (UFRA/UFPB)

Introdução

Mother is gold, diz um provérbio nigeriano.

Independentemente da cultura, o papel da mãe tende a ser considerado de grande valor. Hoje em dia, tem se tornado cada vez mais comum a escolha de não ser mãe. No entanto, de forma geral, ser mãe ainda é a realização de um sonho para muitas mulheres, uma vez que simboliza o alcance de uma posição social, desde a antiguidade.

Sabemos que a maternidade designa uma função social, ou seja, um papel que estabelece a posição de alguém na sociedade. Então, seria o desejo de ser mãe algo natural ou uma imposição sociocultural? Seria a maternidade uma "vocação" ou algo permeado por sentimentos ambivalentes? Nossa proposta não pretende responder a essas perguntas, uma vez que limitaria nossa discussão, mas queremos refletir sobre a possibilidade de questionar, por meio da literatura, sobre os pesos que a sociedade atribui aos sujeitos femininos na maternidade.

Os debates sobre maternidade muitas vezes não consideram que possam existir forças, agindo, ao mesmo tempo, sobre as decisões dos sujeitos femininos. Essas forças ou – como pretendemos chamá-las durante este trabalho – "marcadores sociais" ou "eixos de poder", quando combinadas, são geradoras de desigualdades sociais, políticas e econômicas.

Não levar em consideração que aspectos como raça, etnia, classe, religião, idade, gênero e localização geográfica, por exemplo, podem se combinar e agir em conjunto, formando um sistema de opressão, significa ignorar que os sujeitos subjugados possuem identidades plurais. Afinal, uma pessoa pode ser ao mesmo tempo mulher, negra, periférica, gorda, mãe e ter quarenta anos, e, mesmo assim, essas identidades não podem impedi-la de que seus direitos sejam assegurados. Identificar os marcadores sociais e perceber como eles agem nos ajuda a refletir sobre que tipo de opressão pode ocorrer em determinadas situações.

Levando em conta que a literatura pode ser um reflexo da realidade, escolhemos obras que servem como reflexo do que se entende por real. O *corpus* literário proposto para este capítulo foi feito por mulheres, com protagonistas femininas e publicadas no mesmo ano – em 2017 –, sendo uma de autoria nigeriana e a outra colombiana. Optamos por utilizar as obras em seus idiomas originais, Inglês e Espanhol, respectivamente, e apresentar tradução livre nas notas de rodapé. Pensamos que ao reunir as duas obras num só texto parece propício, pois além da aproximação temática entre elas por meio da categoria "maternidade", buscamos discutir como ambas se tornam complementares sob o viés da interseccionalidade.

Além disso, ambas as obras possuem insuficiente bibliografia acadêmica. É possível nos depararmos com entrevistas sobre as escritoras e alguns artigos *online* de revistas/jornais sobre as obras/autoras, porém a dificuldade de se encontrar estudos anteriores a este nos compeliu a questionar o motivo dessa ausência de estudos acadêmicos sobre as autoras e a temática. Acreditamos que isso se deva ao desafio, ainda hoje, em se conseguir visibilidade para obras de origens e temáticas que fogem ao eurocentrismo acadêmico, uma vez que as obras produzidas na Nigéria e nas Colômbia não recebem, ainda, o devido reconhecimento. Sobre isso, Quijano[1] argumenta que "a Europa (...) concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento e da produção do conhecimento". A literatura, portanto, faz parte desse poder de dominação europeu.

Stay With Me, de Ayọ̀bámi Adébáyọ̀, e *La Perra*, de Pilar Quintana, são obras que possuem suas complexidades e particularidades, e, apresentam, de acordo com o olhar direcionado para esta abordagem, a categoria "maternidades" como ponto de intersecção. Embora, em cada obra, suas respectivas protagonistas sigam trajetórias únicas, a maneira como a temática emerge se faz distinta em cada uma delas.

Ayọ̀bámi Adébáyọ̀ é uma escritora de Lagos, Nigéria, seu primeiro romance foi *Stay With Me*[2], seguido de *A Spell of Good Things*[3], foi premiada na África e no Reino Unido. Antes disso, publicou poemas em revistas e antologias, além disso, é formada em Literatura Anglófona, pela Universidade Obafemi Awolowo, foi também aluna de Chimamanda Ngozi Adichie e fez mestrado em Escrita Criativa no Reino Unido, onde foi aluna de Margaret Atwood[4].

Pilar Quintana, de acordo com Mayer[5], nasceu em Cáli e é uma escritora colombiana que estudou na Universidade Javeriana, localizada em Bogotá. Também estudou escrita na Universidade de Iowa e na Universidade Batista, em Hong Kong. Suas narra-

1 2005, p. 121.

2 2017.

3 2023.

4 Adébáyọ̀, 2019.

5 2022.

tivas ambientam-se majoritariamente na costa colombiana. Além de *La Perra*[6], a autora também escreveu *Los Abismos*[7].

Analisaremos o *corpus* escolhido a partir da teoria da interseccionalidade, pois entendemos que existe uma luta por direitos ligados à maternidade. Para isso, buscamos identificar os marcadores sociais que influenciam nas tomadas de decisão e nos acontecimentos relacionados às maternidades das protagonistas Yejide (*Stay with Me*) e Damaris (*La Perra*), com isso, pretendemos compreender como esses marcadores influenciam na maternidade das personagens. Desse modo, nossas reflexões apoiar-se-ão da teoria da interseccionalidade, da norte-americana Kimberlé Crenshaw[8]; dos apontamentos sobre interseccionalidade, da brasileira Carla Akotirene[9]; e da maneira de compreender as questões de gênero, sob viés africano, discutida pela nigeriana Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí[10].

A interseccionalidade, maternidade do/no corpo feminino

A divisão da sociedade em gêneros não é uma característica de todas as sociedades. Segundo Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí[11], para os iorubás, no período pré-colonial, a classificação entre os membros da sociedade se dava através da idade (senioridade), e não da diferenciação entre corpos masculinos e femininos.

No entanto, quando o assunto é maternidade, existe um consenso entre as culturas de que há uma grandeza associada a essa questão. Dessa forma, existem "cobranças" da sociedade que podem vir a ser associadas a ela. Quem não consegue gerar, ou seja, quem não se torna mãe, pode sofrer algum tipo de exclusão ou punição social. Iremos compreender, aqui, que tais pressões partem de fatores que, quando combinados, geram discriminações aos sujeitos femininos.

Com o objetivo de refletirmos sobre a categoria a qual nos debruçaremos, precisamos examinar a teoria da interseccionalidade desenvolvida por Kimberlé Crenshaw. Nela, existe o entendimento de que dois ou mais marcadores sociais, quando juntos, podem estabelecer um sistema de opressão ou de discriminação sobre um ou mais sujeitos.

> A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento[12].

O termo "interseccionalidade" dá nome, portanto, à problemática que alimenta os sistemas de opressão geradores de desigualdade. Quando um dos marcadores é visto de

6 2017.
7 2023.
8 1991; 2002; 2004.
9 2019.
10 2013.
11 2013.
12 Crenshaw, 2002, p. 177.

forma isolada, pode ocorrer a sobreposição de um sobre o outro, quando, na verdade "[a]s mulheres racializadas frequentemente estão posicionadas em um espaço onde o racismo ou a xenofobia, a classe e o gênero se encontram"[13]. Então, a combinação simultânea de eixos da interseccionalidade nos permite enxergar que os sujeitos femininos são atingidos por diferentes marcadores ao mesmo tempo.

Essa ideia pode ser visualizada como se fosse um encontro entre duas ou várias ruas, como uma encruzilhada. O tráfego existente nelas representa a dinâmica da discriminação, e quem fica no meio da intersecção desses caminhos poderá sofrer colisões. Em outras palavras, a interseccionalidade ocorre quando identidades específicas de um mesmo indivíduo se entrecruzam e alimentam motivos para discriminações ou desigualdades, reforçando, assim, sistemas de opressão como o racismo, o patriarcalismo, dentre outros.

Segundo Crenshaw[14], existem três tipos de violência contra mulheres negras: violência contra grupos específicos, como exemplo, os étnicos; violência mista/composta, que trata da combinação entre raça e gênero juntamente com outros marcadores; e a violência estrutural, que diz respeito a como políticas internacionais direcionam as escolhas das mulheres de forma negativa. Para Crenshaw, essas práticas atrapalham o alcance de mulheres negras a condições dignas de vida, que são garantidas pelos direitos humanos. Aqui pretendemos discutir o segundo e o terceiro tipos.

A estudiosa Carla Akotirene[15], ao discorrer sobre interseccionalidade, defende que o conceito pode ser um instrumento de reivindicação feminino negro, e também critica seu uso indiscriminado. Para a autora, o conceito é importante pois, por meio dela, podemos identificar "como e quando mulheres negras são discriminadas e estão mais posicionadas em avenidas identitárias, que farão delas vulneráveis a colisão das estruturas e fluxos modernos"[16].

Pretendemos pensar a maternidade de forma interseccional, isto é, compreendemos que a maternidade está no meio de um cruzamento de opressões. Utilizaremos a ideia dos cruzamentos explicados por Kimberlé Crenshaw[17] como referência para analisarmos os trajetos das maternidades das personagens. Analisaremos como as diferentes combinações entre gênero, etnia, idade, classe e raça, trazem problemas às experiências das personagens e ajudam a fortalecer sistemas discriminatórios.

A trajetória de Yejide, personagem-narradora de maior parte do romance *Stay With Me*, tem como pano de fundo a época ditatorial da Nigéria dos anos 80 aos 90. Alegoricamente, é traçado um paralelo entre o seu caminho e o da nação. A narrativa é não linear e aponta as tentativas frustradas de Yejide engravidar. Negra e não adepta da poligamia, característica cultural da Nigéria, a personagem sofre pressões psicológicas da família de seu marido Akin para que engravide.

13 Crenshaw, 2002, p. 177.

14 2004.

15 2019.

16 Akotirene, 2019, p. 63.

17 2004.

O mote da obra se dá quando a família de Akin resolve interferir no relacionamento do casal, introduzindo uma segunda esposa, chamada Funmi. No trecho, o tio de Akin apresenta a segunda esposa à Yejide: "Baba Lola cleared his troat. 'Yejide, I as a person, I want to praise you. I want to appreciate your efforts to make sure that our son leaves a child behind when he dies. This is why we know you will not take this new wife as a rival (...)' "[18]. Percebemos, no trecho, que a prioridade da família de Akin é deixar descendentes, e que a responsabilidade para que isso ocorra recai inteiramente sobre a(s) esposa(s). Na etnia iorubá, a maternidade é a instituição mais valorizada. Assim, deixar descendentes é a razão de ser da existência humana[19]. Com isso, a família de Akin queria garantir que a tradição se perpetuasse.

Desse modo, a relação entre o casal Yejide e Akin passa a não ser mais a mesma, pois ele consente com o ocorrido. Depois disso, a protagonista começa a tomar decisões desesperadas: "I need a miracle fast. The only way I could save myself from polygamy was to get pregnant before Funmi; that way Akin might let the girl go"[20].

Por não conseguir engravidar, a personagem decide arriscar a participação num ritual religioso. Para tanto, vai à "Montanha dos Milagres Inacreditáveis"[21] e dirige-se ao profeta Josiah, conhecido por operar milagres. Yejide precisa de um milagre. Como resultado, tem uma gravidez psicológica que dura mais de um ano. Só consegue engravidar após ter relações com o cunhado. No entanto, o caso com Dotun é fruto de um plano secreto de Akin. Descobre-se, mais tarde, na obra, que Akin não consegue ter ereções. É ele quem incentiva o irmão a seduzir Yejide para que ela engravide.

As maternidades de Yejide, no entanto, são curtas, pois a personagem precisa aprender a lidar com a morte de seus filhos, um após o outro, que sofrem da mesma doença genética. Já desesperançosa após duas mortes, e antes que possa ver a terceira criança morrer como os irmãos, decide afastar-se de Akin e de sua última filha, Rotimi. Anos depois, Yejide descobre que Rotimi sobreviveu.

A maternidade, para Yejide, é permeada de sofrimentos, mortes e abdicações da própria vida. Ela passa por traumas que poderiam ser resolvidos se o problema fosse direcionado ao casal, e não apenas a ela. Por ser mulher, a responsabilidade de gerar um descendente recai sobre suas costas. Afinal, a família de Akin não levanta suspeitas sobre a possiblidade do problema de infertilidade partir do masculino, uma vez que está a cargo do corpo feminino gerar uma prole saudável e numerosa. Analisando dessa forma, podemos argumentar que as maternidades da personagem passam por intersecções de gênero e etnia.

Em *La Perra*, a narrativa de Damaris é narrada em terceira pessoa e trata de uma história permeada por *flashbacks*. Apresenta um cenário litorâneo e latino-americano.

18 "Baba Lola limpou a garganta. 'Yejide, eu como pessoa, quero elogiar você. Quero agradecer seus esforços para garantir que nosso filho deixe um filho para trás quando morrer. É por isso que sabemos que você não aceitará esta nova esposa como rival' [...]" (Adébáyọ̀ 2017, p. 27, tradução nossa).

19 Oyěwùmí, 2013.

20 "Eu preciso de um milagre, rápido. O único jeito que poderia me salvar da poligamia seria ficar grávida antes de Funmi; dessa forma, Akin poderia deixar a garota ir" (Adébáyọ̀, 2017, p. 47, tradução nossa).

21 The Mountain of Jaw-Dropping Miracles (Adébáyọ̀, 2017, p. 111).

Nele, há uma personagem principal marginalizada, pobre, gorda e negra, que vive num vilarejo e administra a casa de veraneio da família Reyes.

Damaris tem a vida marcada por mortes: a de sua mãe e de seu amigo de infância, Nicolasito. Além disso, tem o desejo de ser mãe, mas não consegue. O motivo não fica claro se por uma impossibilidade sua ou de seu marido Rogelio:

> de lo horrible que era que todo el mundo pudiera tener hijos y ella no, de las cuchilladas que sentía en el alma cada vez que veía una mujer preñada, un recién nacido o una pareja con un niño, del suplicio que era vivir ansiando un ser pequeñito para acunarlo en su pecho y que todos los meses le llegara la regla[22].

Percebemos que a impossibilidade de engravidar é motivo de tristeza para a personagem. A comparação com outras pessoas intensifica seu sentimento de inferioridade e sua frustração. Sua obsessão por ser mãe é ativada, por gatilhos emocionais, quando se depara com uma grávida ou com uma família que tenha um bebê.

Seu casamento com Rogelio se dá aos dezoito anos e logo começam a ser "cobrados" sobre ter filhos: "Damaris no había podido tener hijos. Se juntó com Rogelio a los dieciocho y llevaba dos años com él cuando la gente empezó a decirles "¿Para cuándo los bebés?" o "Qui'hubo que se están demorando"[23]. O fato de a maternidade ser algo tão enraizado em sua cultura torna-se algo "natural" e "comum a todos os núcleos familiares". No entanto, o caso de Damaris vem para nos mostrar que existe o lugar da mulher que não consegue engravidar. Mulheres com essa condição recebem tratamento diferente da sociedade, e custa a elas acreditar que ocupam um lugar de exclusão.

Damaris e Rogelio vivem num lugar onde as condições não são boas: "La cabana donde vivían no quedaba em la playa sino en un acantilado selvático donde la gente blanca de la ciudad tenía casas de recreo grandes y bonitas con jardines [...]"[24]. A condição social do casal limita, inclusive, a busca por tratamentos eficientes para que Damaris consiga tentar engravidar. Com isso, somos levados a refletir como seus direitos sociais são precários.

A protagonista de *La Perra* arrisca, inclusive, uma intervenção com um médico indígena jaibaná, que cobra caro pelo tratamento. Submete-se a uma "operação" sem cortes: "Era muy costosa y tuvieron que ahorrar durante um año para poderla pagar"[25]. Apesar de caro, não é o suficiente para Damaris engravidar. Isso impacta o desejo sexual de Damaris, pois passa a não mais ter relações com seu marido. Antes, tinha apenas por obrigação. Após o fracasso do tratamento, sente-se liberada da tarefa, mas ao mesmo tempo uma mulher derrotada e inútil.

---

22 "de como era horrível que todos pudessem ter filhos e ela não, das punhaladas que sentia na alma toda vez que via uma grávida, um recém-nascido ou um casal com filho, do suplício que era viver ansiando um ser pequenino para embalá-lo no peito e que todo mês ela menstruava" (Quintana, 2017, p. 15-16, tradução nossa).

23 Damaris não pôde ter filhos. Ela conheceu Rogelio aos dezoito anos e já estava com ele há dois anos quando as pessoas começaram a perguntar 'Quando vão nascer os bebês?' ou 'Que acontece pra eles estarem demorando' (Quintana, 2017, p. 15, tradução nossa).

24 A cabana onde viviam não ficava na praia, mas em um penhasco na selva onde os brancos da cidade tinham grandes e lindas casas de lazer com jardins [...] (Quintana, 2017, p. 15, tradução nossa).

25 "Era muito cara e eles tiveram que economizar um ano para pagarem" (Quintana, 2017, p. 23, tradução nossa).

Vários anos se passam desde o casamento. Damaris já beira os quarenta anos: "Ahora estaba a punto de cumplir cuarenta, la edad em que las mujeres se secan, como le había oído decir una vez a su tío Eliécer"[26]. Na corrida contra o tempo para engravidar, percebe-se que Damaris não consegue acolhimento nem da própria família, já que seu tio enfatiza que os quarenta anos são a idade da infertilidade.

Depois de diferentes tentativas para engravidar, Damaris decide adotar uma cadela e começa a projetar seu desejo de maternidade[27] sobre ela. Preocupa-se com a alimentação da cachorra, alimentando-a com pão molhado no leite, pois ela não consegue tomar o leite da seringa; acaricia-lhe durante o dia, e à tarde, quando acaba as tarefas; e vê novelas com ela. Mima a cachorra como se fosse sua filha. Até o nome que daria para sua filha de sangue é dado a ela: Chirli.

Com o passar do tempo, a relação entre as duas se articula com complexidade. Damaris, inicialmente, tem todos os cuidados que a sociedade espera de uma mãe. No entanto, após a cachorra fugir pela segunda vez e aparecer prenha, os sentimentos da personagem começam a migrar de um extremo a outro, oscilando entre o amor e a violência, gradativamente. Damaris não suporta o fato da cadela ter conseguido engravidar e ela não. Fica evidente nos seguintes trechos: "Para Damaris fue como un golpe em el estómago: sintió que se quedaba sin aire. No pudo ni siquiera negarse a aceptarlo porque era evidente. La perra tenía las teta infladas y la barriga redonda y dura"[28]; "Damaris no soportaba verla. Era una tortura encontrarla cada vez más barrigona cuando abría la puerta de la cabaña"[29]; "A Damaris la cubrió la tristeza"[30]. Sua frustração é novamente ativada com a gravidez da cachorra. Outra questão que a desagrada é o fato de Chirli não ser uma boa "mãe" para seus filhotes, segundo o que Damaris considera o ser.

As frustrações de Damaris em relação à dificuldade de engravidar, juntamente com seu sentimento de culpa por ter presenciado a morte de seu amigo Nicolasito na infância, assim como sua raiva pela gravidez de Chirli, culminam no assassinato da cachorra, de uma forma brutal. Após isso, a protagonista se sente perdida e resolve ir embora em direção à mata "para perderse como la perra [...] allá donde la selva era más terrible"[31]. Nesse trecho, entendemos que Damaris se vê à parte da sociedade. Seu afastamento nos mostra que ela se enxerga diferente, selvagem, parte da paisagem que sempre a rodeou. Seu isolamento é resultado de suas condições precárias, de sua obsessão pela maternidade e de seu passado difícil.

---

26 "Agora ela estava prestes a completar quarenta anos, a idade em que as mulheres secam, como uma vez ouvira dizer seu tio Eliécer" (Quintana, 2017, p. 35, tradução nossa).

27 Entenderemos aqui que, apesar de se tratar de um animal de estimação, Damaris a considera uma filha. Então, consideraremos que a relação trata-se de uma maternidade. No entanto, não descartamos a possibilidade de a relação entre Damaris e Chirli se tratar de uma "maternagem" também, já que não há consanguinidade. Sobre isso, Gradvohl, Osis e Makuch (2014, p. 56) definem maternagem como "vínculo afetivo do cuidado e acolhimento ao filho por uma mãe".

28 "Para Damaris foi como um golpe no estômago: sentiu que ficou sem ar. Não pôde nem sequer negar aceita-lo porque era evidente. A cachorra tinha peitos inflados e a barriga redonda e dura" (Quintana, 2017, p. 74, tradução nossa).

29 "Damaris não suportava vê-la.Era uma tortura encontrá-la cada vez mais barriguda quando abria a porta da cabana" (Quintana, 2017, p. 74, tradução nossa).

30 "A Damaris a tristeza cobriu" (Quintana, p. 75, tradução nossa).

31 "se perder como a cachorra [...] lá onde a selva era mais terrível" (Quintana, 2017, p. 92, tradução nossa).

As maternidades das protagonistas, de ambas as obras, são afetadas por fatores combinados, verificados por nós como os marcadores sociais ou eixos de poder. Decidimos selecionar combinações diferentes de marcadores em cada romance, para que pudéssemos alcançar discussões mais variadas.

No caso da maternidade da personagem Yejide, verificamos que as opressões relacionadas ao gênero e à etnia, quando articuladas, criam uma força que impede a personagem de seguir o caminho como deseja, tendo que se submeter às tentativas de gravidez, impostas pelo seu companheiro, para que possa manter os valores e tradições associados à sua etnia iorubá, a qual acredita que a mulher só alcança a realização plena ao se tornar mãe. Esse processo ocorre de forma inconsciente na personagem, pois ela mostra-se lúcida em vários momentos sobre o que está acontecendo. Porém, a percepção que podemos ter é de que há uma força maior agindo em seu subconsciente, pressionando-a a seguir os preceitos da sociedade iorubá.

Da mesma forma, quando se trata da combinação entre gênero e crença/religião, percebemos que há desigualdades no tratamento que a personagem recebe da família de seu esposo, pois em nenhum momento é questionado se o problema de infertilidade provém de Akin. O problema é "resolvido" por meio da escolha da segunda esposa, por conta da pressão psicológica, Yejide sente que precisa ir contra o que acredita para conseguir o casamento monogâmico que tanto deseja manter de volta. A personagem se submete a rituais religiosos que nem para ela fazem tanto sentido, apenas pelo desespero causado pela pressão psicológica que sofre.

A maternidade de Damaris, que pode ser entendida como também uma maternagem, aciona outras combinações de marcadores. Há uma "voz social [que] se encarga de señalar el discurso hegemónico"[32]. Há uma expectativa coletiva patriarcal que Damaris não consegue tornar realidade. Sua "não maternidade" passa a ser uma identidade, uma marca atribuída pelas pessoas de sua comunidade, que atua como um instrumento regulador do que se deve conseguir ou não.

O fato de ser uma mulher com quase quarenta anos e não ter engravidado concede a ela o rótulo de "seca" perante a sociedade. Esse rótulo a classifica com o *status* de inferior perante as demais que conseguem engravidar. O mesmo julgamento não é atribuído ao seu esposo Rogelio, pois a discriminação feita pela sociedade, no que tange à gravidez, tende a recair sobre a mulher. Nesse caso, os marcadores sociais que podem ser identificados são os de idade e gênero, já que além de carregar o peso de não mãe, ainda tem o agravante da idade.

Para tentar contornar a dificuldade de engravidar, Damaris recorre a infusões e até a uma "operação". Não há comprovação de que esses procedimentos funcionem em relação à sua fertilidade, porém ela decide arriscar, pois as pressões interna e externa a impelem a fazer isso. Sua situação financeira é um fator que contribui para que ela não consiga um tratamento melhor, portanto é o fator que a força a conviver com o fato de

32 "(...) voz social [que] é responsável por apontar o discurso hegemônico" (Legrelle, 2023, p. 38, tradução nossa).

não conseguir engravidar. A questão financeira se mostra um impedimento para que ela consiga o que deseja, pois precisa se submeter a tratamentos sem eficácia para suprir uma cobrança que é reforçada não somente por ela mesma, mas pela sociedade patriarcal na qual está inserida. Então, podemos dizer que, além do gênero e da classe se cruzarem, também se trata de uma violência estrutural – que começa no âmbito internacional, com o capitalismo.

As personagens possuem interseccionalidades diferentes em suas maternidades. Essas violências, iremos caracterizá-las como mistas e estruturais. Na interseccionalidade, os eixos raça, classe e gênero podem formar díades e tríades de opressão, quando combinadas. Nas obras discutidas, ambas as personagens são mulheres negras, pertencendo à uma raça oprimida historicamente. Yejide não sofre racismo direto na história, mas se considerarmos a posição da raça negra num âmbito mundial, de maneira estrutural, a personagem está numa posição histórica de desigualdade. Enquanto isso, além da raça, Damaris é oprimida por meio da combinação entre classe, gênero e idade. No caso de Damaris, seus marcadores a impedem de ter o acesso às condições dignas de (sobre) vivência.

Em seu artigo "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color"[33], Kimberlé Crenshaw afirma que "social power works to exclude or marginalize those who are different"[34]. Trazendo a citação para o contexto das maternidades das obras, podemos concluir que, nessas sociedades, não importa se a mulher deseja ser mãe ou não, ou se é fértil ou não. A diferença existe, mas não é verdadeiramente aceita. As mulheres são divididas entre quem pode e quem não pode ser mãe, sendo as que não podem posicionadas à margem. São os valores sociais que decidem a aceitação das mulheres na sociedade. E essa aceitação levará em conta raça, classe social, idade, etnia, dentre outros aspectos.

Considerações finais

As personagens Yejide e Damaris passam por jornadas próximas do que se entende por "real": frustrações nas tentativas de serem mães (inclusive, ambas recorrem a práticas que refletem as crenças do meio em que vivem) e passam por processos ambivalentes antes e durante as maternidades. As duas possuem maternidades interseccionais, ou seja, têm suas maternidades atravessadas por marcadores sociais, e, portanto, sofrem com as colisões dos fatores de opressão. Assim, suas decisões e conclusões abrem espaço para discussões.

Nossa proposta, aqui, foi selecionar alguns recortes de cada jornada e pensá-las como produto interseccional. Compreendemos as jornadas de cada protagonista como fios condutores para o aprendizado delas, e não como caminhos que levam a pontos finais em suas vidas.

33 "Mapeando as Margens: Interseccionalidade, Políticas Identitárias e Violência contra Mulheres de Cor" (Crenshaw, 1991, tradução nossa).

34 "o poder social trabalha para excluir ou marginalizar aqueles que são diferentes" (Crenshaw, 1991, p. 1.241, tradução nossa).

Pudemos constatar que as personagens escolhidas não são apenas mulheres, mas mães, negras e com determinadas posições sociais. Cada uma está posicionada num lugar específico, a partir de suas intersecções, pois ambas passaram por situações que as fizeram sentirem-se incapazes de ser mães.

Não cabe a nós justificar as decisões ou fazer juízo de valor das escolhas de Yejide ou de Damaris, mas refletir sobre a complexidade das opressões, como elas acontecem e como podem nos levar a situações que não desejamos. Por isso a importância de se pensar a maternidade de maneira interseccional: para que possamos enxergar que há um conjunto de fatores de dominação que influenciam o que se entende por "natural". Pudemos, a partir desta pesquisa, ter uma ideia dos tipos de valores sobre os quais a sociedade iorubá e a latino-americana são construídas.

Não se consegue medir até que ponto o desejo de ser mãe das personagens era genuíno ou resultado da pressão que sofreram para serem mães. Porém, de acordo com a vivência de cada uma, fica evidente que a maternidade se tornou um lugar de opressão. Assim, pensamos que a interseccionalidade dos marcadores apresentados intensifica as violências sofridas pelas personagens.

Intentamos relacionar os diferentes marcadores sociais identificados nas maternidades de Yejide e Damaris, e melhor compreendê-las através da teoria da interseccionalidade. De um lado, as maternidades de Yejide são atravessadas por marcadores que mantêm um sistema de opressão patriarcal. De outro lado, a maternidade de Damaris é atravessada por eixos de poder estruturais, que não dependem apenas das decisões dela, mas fazem parte de um sistema segregador maior que a própria sociedade, o chamado capitalismo.

Pudemos perceber que, em ambos os casos, as maternidades trazem questões de sofrimento reais e de violações de direitos humanos. Entender que existe uma sobreposição em vez de uma combinação desses marcadores é o primeiro passo para compreender que os marcadores sociais conduzem problemas sociais, e que, quando esses marcadores colidem, intensificam os danos entre si. Ao darmo-nos conta disso, poderemos começar a refletir e agir sobre as injustiças sociais que nos tocam e nos rodeiam.

Referências

ADÉBÁYỌ̀, Ayọ̀bámi. **Stay With Me**. Edimburgo, UK: Canongate Books, 2017.

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

AYOBAMI ADEBAYO, jovem escritora nigeriana, vai participar da Flip 2019. G1, 2019. Disponível em:<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/05/04/ayobami-adebayo-jovem-escritora-nigeriana-vai-participar-da-flip-2019.ghtml>. Acesso em: 16 fev. 2024.

CRENSHAW, Kimberlé. A intersecionalidade na discriminação de raça e gênero. *In*: **VV. AA**. Cruzamento: raça e gênero, Brasília, Unifem, v. 1, n. 1, p. 7-16, 2004.

_____. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *In*: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-026x2002000100011>. Acesso em: 24 fev. 2024.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the margins: Intersecionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color. *In*: **Stanford Law Review**, v. 43, n. 6, 1991, p. 1241-1299. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1229039>. Acesso em: 17 jan. 2024.

GRADVOHL, Silvia Mayumi Obana; OSIS, Maria José Duarte; MAKUCH, Maria Yolanda. Maternidade e formas de maternagem desde a idade média à atualidade. *In*: **Pensando famílias**, v. 18, n. 1, p. 55-62, 2014.

LEGRELLE, Victoire. **Para una lectura sociocrítica de la maternidad en la literatura latinoamericana contemporânea**: el juego con los estereotipos maternos en *Matáte amor* (Ariana Harwicz, 2012), *La perra* (Pilar Quintana, 2019) y *Casas vacías* (Brenda Navarro, 2020), 2023. Master en langues et lettres françaises et romanes – Université de Liège – Faculté de Philosophie et Lettres**,** 2023. Disponível em: <https://matheo.uliege.be/bitstream/2268.2/19084/7/TFE%20Victoire%20Legrelle%20.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2024.

MAYER, Gabriela**. "A mãe que expressa raiva da maternidade é tachada de ruim". Universa UOL, 2022**. Disponível em: < <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2022/06/18/a-mae-que-expressa-raiva-da-maternidade-e-tachada-de-ruim-diz-escritora.htm>. Acesso em: 17 jan. 2024.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. The invention of women. *In*: **Anthropology in theory**: Issues in epistemology, p. 448-454, 2013.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocetrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (org). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires, Argentina: CLACSO, 2005.

UINTANA, Pilar. **La perra**. Bogotá: Penguin Random House, 2017.

A maternidade como modelo de sucesso feminino em *Fique Comigo*, de Ayòbámi Adébáyò

Danielle Fabrício dos Santos (PPGL/UFAM)
Sara Almieira da Rocha (PPGL/UFAM)
Elis Regina Fernandes Alves (PPGL/UFAM)

Algumas considerações iniciais

Os movimentos feministas, de forma geral, pautaram suas reivindicações em torno da necessidade de tratamento igualitário entre homens e mulheres em contextos diversos, como na participação política, no direito à educação e ao voto, além da busca por direitos básicos nas esferas doméstica e pública, como o respeito e a proteção ao próprio corpo, a possibilidade de exercer uma sexualidade sadia sem jugos sociais, o direito de escolher cônjuges, o direito ao aborto, ao divórcio, passando pela necessidade da divisão justa de tarefas domésticas, o direito a salários iguais e mesmo acesso a cargos de diretoria e gerência, dentre outras reivindicações[1].

No século XX, a ascensão dos movimentos feministas, nas décadas de 1960 e 1970, trouxe debates acerca da invisibilidade das mulheres não brancas dentro das pautas feministas. O alcance dos primeiros movimentos feministas, alavancados desde o século XIX, principalmente nos Estados Unidos, Inglaterra e França, quando as lutas pelo sufrágio feminino deram destaque às pautas femininas, restringiu-se às mulheres brancas, de classes média ou alta, já que eram estas as mulheres que tinham mais acesso à educação e conseguiram se unir em grupos feministas. Diante desta realidade, os movimentos feministas iniciais silenciaram sobre a realidade de mulheres não brancas. Não obstante, surgiram discussões que, adiante, foram chamadas de "feminismo negro". O princípio de tais debates foi dar voz às mulheres, em contextos variados, que não podiam ser ouvidas no início dos movimentos feministas[2]. Da mesma forma, os feminismos vão adquirindo contornos de pluralidade, na tentativa de ouvir mais e mais mulheres. Ao feminismo negro, alia-se a ideia de interseccionalidade, numa análise do entrecruzamento de opressões que recaem sobre mulheres em posições de subalternidade, como as questões de classe, de raça, de sexualidade, dentre outras[3].

1 Beauvoir, 2009.

2 Davis, 2016.

3 Bilge; Collins, 2020.

O feminismo negro, aliado à interseccionalidade, consegue entender que em países do continente africano, por exemplo, como a Nigéria, as mulheres são tratadas de maneira diferente das dos países ocidentais, já que as exigências sociais, religiosas e familiares sobre o casamento e a maternidade exercem ainda mais pressão do que nas sociedades europeias, o que ocorre devido a costumes da cultura tradicional africana, que, ainda nos dias atuais, preservam certo caráter tribal e patriarcal[4].

Neste sentido, o objetivo desta pesquisa é discutir a trajetória histórica e social feminina, para entender a posição da protagonista Yejide no romance *Fique Comigo*, publicado em 2017, de autoria da nigeriana Ayòbámi Adébáyò. O enredo foca na personagem Yejide e suas tentativas frustradas de engravidar e atender às expectativas da família do marido, Akin. O romance aborda a maternidade como modelo de sucesso feminino na Nigéria. Como apoio teórico, a pesquisa discute obras de autoras basilares da crítica feminista e da condição das mulheres na Nigéria, como Simone de Beauvoir[5], Heleieth Saffioti[6], Elaine Showalter[7], Pierre Bourdieu[8], Chinwe Julie Abara[9], Godiya Allanana Makama[10], entre outras.

Os papeis femininos em *Fique Comigo*, de Ayòbámi Adébáyò

Por longos séculos, a maioria das sociedades ocidentais foi patriarcal e excludente, priorizando o que Saffioti cunhou como "o poder do macho"[11]. Boa parte das discussões feministas teve início para questionar o papel socialmente imposto às mulheres nessas sociedades. Mary Wollstonecraft, em 1792, na Inglaterra, publica *Reivindicação dos direitos da mulher*, obra na qual reivindica papeis de igualdade entre os gêneros, principalmente o acesso à educação e ao mercado de trabalho às mulheres. Consideradas incapazes, frágeis, indefesas, as mulheres eram alijadas de papeis políticos, de poder, de tomada de decisão e foram relegadas aos papeis do lar, como a maternidade, os cuidados domésticos, como aponta Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, de 1949, obra basilar para os estudos feministas do século XX.

Mas, importa entender que tais posições de submissão ao casamento e ao cuidado do lar eram impostas, em verdade, às mulheres brancas, europeias, do século XVII em diante, de classes média ou alta, como aponta Gerda Lerner[12], ao entender como funcionou a criação do patriarcado. Este modelo de submissão feminina, após os efeitos das colonizações europeias, foi imitado por muitas sociedades africanas, que já eram bastante patriarcais e impunham a maternidade como modelo de sucesso.

4 Abara, 2012.
5 2019.
6 1987; 2015.
7 2014.
8 2012.
9 2012.
10 2013.
11 1987.
12 2019.

Assim, em sociedades africanas, como a Nigéria, o patriarcado, que já era enraizado e culturalmente dominante, aliou-se aos ideais colonizadores que reforçavam a suposta inferioridade feminina, fazendo com que os papeis femininos ficassem ainda mais restritos aos lares e à maternidade. Os valores construídos socialmente têm por função a manutenção da ordem social e dos padrões estabelecidos, fazendo com que o conjunto de ensinamentos que os indivíduos recebem na infância favoreça o discurso patriarcal de que a mulher é inferior ao homem e molde sua forma de atuar na sociedade. Apesar de viver nos anos 1980 e ter profissão e emprego, a protagonista Yejide ainda se vê presa a esses construtos sociais, considerando que desde sempre sofreu pressão para se casar e ser mãe.

Makama[13] afirma que os papéis de homens e mulheres são construídos cultural, social e historicamente, sem nenhuma relação com diferenças biológicas, mas pela sociedade nigeriana ter seus princípios baseados no patriarcado, essas diferenças são consideradas para determinar o lugar da mulher e do homem. Assim, as mulheres são conhecidas por seus papéis vitais como mães, reprodutoras, promotoras/organizadoras comunitárias. Ao discutir a história das mulheres, Beauvoir entende que as mulheres se viam presas a casamentos nos quais não só dificilmente encontravam prazer sexual, visto que o prazer feminino era tido como um tabu, ou proibido, crença que se encontra até os dias atuais em determinadas sociedades, como também eram consideradas reprodutoras acima de tudo[14]. Não possuindo direito de escolha quanto à maternidade, as mulheres tornam-se primeiramente corpos a serem subjugados, como nota Bourdieu: "A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença construída entre os gêneros e, principalmente, da divisão social do trabalho"[15].

Acorrentadas ao destino da maternidade, ínfimos eram os casos de mulheres que conseguiam escapar a tal destino biológico, entretanto, eram mal vistas, não eram consideradas verdadeiras mulheres, não tinham moral. A protagonista Yejide certamente internaliza este destino pseudobiológico, pois anseia em ser mãe, um reflexo de sua criação em uma sociedade extremamente patriarcal e se sente incompleta e incapaz quando não consegue engravidar, numa figuração do tormento mental experenciado pelas mulheres que não conseguem cumprir o tão esperado papel da maternidade.

Também na literatura a ideia de incapacidade feminina se estende e a produção literária feminina era, por certo tempo, proibida, já que não cabia às mulheres escrever e discutir, apenas ler, ouvir, ser passiva e silenciada. Elaine Showalter, em *A literature of their own*, de 1977, explica que a ficção criada por mulheres era desencorajada. Quando publicavam, muitas vezes, preferiam o anonimato ou o uso de pseudônimos masculinos, devido ao jugo social e ao mercado editorial patriarcal, focado na autoria masculina

13 2013.

14 Beauvoir, 2019.

15 2012, p. 20.

como a única realmente importante. Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, de 1929, explica que a falta de acesso à educação e a impossibilidade de independência financeira acabavam por impedir o desenvolvimento intelectual das mulheres, fazendo com que a ficção de autoria feminina fosse sempre em menor escala. Kate Millett, em *Política Sexual*, de 1970, analisou como a autoria masculina, principalmente no século XIX, criava protagonistas feministas estereotipadas como fracas, indefesas, virgens ou o seu oposto: bruxas, megeras, prostitutas, loucas. Todas essas discussões levaram à consolidação de uma crítica literária feminista, que buscasse analisar a autoria feminina e a figuração das personagens femininas. Elaine Showalter[16] ainda cunhou o termo ginocrítica, para tratar exclusivamente das especificidades da produção literária feminina.

A autora[17] categorizou a autoria feminina, com foco na Inglaterra, em fases: Feminina, Feminista e Fêmea. A fase Feminina reflete o fato de que as escritoras, no início do século XIX, quase pioneiras, não possuíam ainda uma escrita própria e original e acabavam por seguir o padrão de escrita masculina, repleta de estereótipos sexistas. O romance *Fique Comigo*, muito distante temporalmente destas primeiras produções, tematiza a mulher, o lar e a maternidade, mas de maneira crítica e irônica, refletindo como as conquistas femininas em âmbitos sociais se refletem também na criação de personagens femininas. Guardadas as devidas proporções, pois o romance tem autoria feminina negra nigeriana nos anos 2000, é possível apontar um paralelo com a fase Feminina, pois Yejide internaliza a maternidade como sinônimo de felicidade, ideia internalizada por ela viver em uma sociedade patriarcal e sexista. Tal figuração se constitui como uma crítica ao fato de que os ideais da fase Feminina ainda se repetem, quase dois séculos depois do início da escrita feminina sistematizada. A ironia, neste romance, reside no fato de que o enredo conduz o leitor a entender o percurso de libertação de Yejide ao perceber como fora manipulada por Akin e finalmente compreender que o marido era sexualmente impotente, daí o fato de ela não engravidar.

Em relação à maternidade no continente africano, ela ocupa o campo do sagrado, pois as mitologias e as tradições locais exercem forte influência, como entende Akujobi: "Motherhood is so critical in most traditional societies in Africa that there is no worse misfortune for a woman than being childless. A barren woman is seen as incomplete, she is what Mbiti calls the "dead end of human life, not only for genealogical level but also for herself"[18]. Percebe-se que a figura da mãe é exaltada e mitificada, o papel materno lhe confere status superior socialmente, sendo muito respeitada.

Esse fato induz as mulheres a buscarem reconhecimento, já que o "fracasso materno" é pior. O sistema patriarcal, como responsável por marginalizar as mulheres, só considerava válida a mulher casada e que gerasse filhos, escapar dessa função trazia sentimento de culpa e inadequação, pois contrariava a "natureza feminina". E isso é reproduzido também na literatura, a maior parte das personagens femininas nos romances

16 2014.

17 2014.

18 2011, p. 3.

produzidos no país, principalmente até meados do século XX, tinha um final feliz que exigia um marido e filhos. A protagonista Yejide sofre tamanha pressão por engravidar que seu estado psicológico começa a se deteriorar e, em algum momento, ela acredita estar grávida, contrariando todos os médicos, sofrendo de pseudociese. Yejide tem todos os sintomas físicos de uma gravidez, resultado de tantas pressões por parte de toda a sociedade à sua volta:

> — Isso acontece, esse tipo de... gravidez. Com mulheres que não podem ter... que ainda não tiveram filhos. Acontece. Os sintomas da gravidez estão lá, mas não há bebê. Estamos de acordo que você não está grávida, certo? Talvez você devesse se consultar com um ginecologista novamente para discutir o problema. Eu vi no seu histórico médico que você já fez diversos exames, mas talvez possamos fazer mais alguns.
> – Vou pensar a respeito. Fui para o corredor com a mão sobre minha barriga ligeiramente inchada, sem me deixar abalar pela descrença de Akin e da médica[19].

Yejide internaliza como reais e verdadeiras as expectativas de felicidade na maternidade, numa clara figuração do que Bourdieu chamou de "incorporação da dominação". A dominação masculina pode ser física e ideológica, sendo replicada por mulheres que incorporam valores repassados por vários aparatos ideológicos de um estado sexista patriarcal, como a família, a igreja, a escola. Assim, a lógica do patriarcado continua a funcionar mesmo que os homens não assumam papeis de liderança[20]. Isso se observa nas relações familiares de Yejide:

> Funmi veio se sentar ao meu lado no sofá. Baba Lola balançou a cabeça. - Ajoelhe-se Funmi. Mesmo vinte anos depois de o trem ter começado sua jornada, a terra estará sempre à frente dele. Yejide está à sua frente em todos os sentidos nesta casa.
> Ajoelhando-se, Funmi colocou as mãos em meus joelhos e sorriu[21].

Quando Yejide não consegue engravidar, a família de Akin apresenta uma nova esposa, Funmi, e assim como há uma hierarquia patriarcal entre marido e esposa, existe uma hierarquia de poder entre as esposas. Na Nigéria, a primeira esposa, *iyale,* é considerada aquela que possui maior autoridade em relação às outras. Iya Martha, madrasta de Yejide, a primeira esposa do pai dela, também exerce sua autoridade e pode pressionar Yejide, assumindo o papel de líder, já que Akin, o marido, não sai em busca de uma nova esposa. Akin, sendo o marido, tem o direito de se casar com quantas esposas queira e, no caso da suposta infertilidade de Yejide, este direito torna-se ainda mais legitimizado. A imagem de Funmi ajoelhada diante de Yejide pode ser comparada à sua posição na família, pois, sendo a segunda esposa, seria sempre uma cidadã de segunda classe. Duplamente objetificada, Funmi não pode sentar-se ao lado de Yejide.

Analisando as contradições do patriarcado, Chimamanda Adichie[22] discute como as mulheres não casadas e mães são vistas como fracassadas, mas o mesmo tratamento não é dado ao homem. Sobre isso, Makama explica:

19 Adébáyò, 2018, p. 59.

20 Saffioti, 2015.

21 Adébáyò, 2018, p. 16.

22 2015.

> Thus men are being trained for leadership activities while women are confined to domestic activities; roles ascribed to them by culture which affect them later in life, thereby making them to lose self confident/worth and have low self-esteem in their career in adult life, politics inclusive[23].

Nesse sentido, a ideia da interseccionalidade, cunhada por Kimberle Crenshaw no fim dos anos 1980, nos Estados Unidos, pode ser útil para entender como Yejide, mulher nigeriana, sofre ainda mais opressões acerca da maternidade do que mulheres na mesma época em outras partes do globo. Ao pensarem sobre a descrição desse termo, Bilge e Collins declaram que:

> A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas[24].

Entende-se que Crenshaw[25] busca entender e explicar as variadas formas de opressões sofridas por mulheres negras na sociedade, chegando a conclusão de que estas opressões ocorrem simultaneamente e não podem ser separadas umas das outras, uma vez que a mulher negra pode participar de mais de uma minoria social. Quando as mulheres brancas sofrem discriminação sexual não precisam especificar que são mulheres brancas, porque elas possuem o privilégio racial, ao contrário das mulheres negras. No caso de Yejide, a opressão se ancora numa cultura bastante patriarcal que só consegue ver valor nas mulheres quando estas cumprem o papel do casamento e da maternidade.

Embora Yejide consiga cumprir o papel de boa esposa por cuidar da casa e do marido, passa a ser vista como incompleta e inadequada conforme os anos passam e ela não engravida. O modelo de sucesso imposto a mulheres nigerianas é o da maternidade e Yejide passa a ser repudiada pela família do marido:

> Moomi sempre me cumprimentava gritando *Yejide, minha esposa.* As palavras eram tão calorosas quanto o abraço que se seguia.
> – Boa tarde, Moomi. Meus joelhos tremiam quando tocaram o chão de cimento.
> – Você está grávida? – perguntou ela sem desviar o olhar da bandeja de amendoins. Eu cocei a cabeça.
> – Além de estéril, você é surda? Eu perguntei se está grávida.
> A resposta é "sim, estou grávida" ou "não, ainda não fiquei grávida nem um único dia da minha vida".
> – Eu não sei. Eu me levantei e me afastei até que ela não estivesse mais ao alcance de meu punho cerrado.
> – Por que você não permite que meu filho tenha um filho?[26]

23 2013, p. 116.

24 2020, p. 15-16.

25 1991.

26 Adébáyò, 2018, p. 42.

Moomi, a sogra, parece figurar o pensamento patriarcal predominante na sociedade nigeriana, pois acredita que Yejide não podia ser considerada uma mulher de verdade sem filhos. A culpa da esterilidade só recai sobre Yejide, nunca sobre Akin, mesmo com exames médicos comprovando que ela é saudável e pode gerar crianças. A família do marido muda drasticamente o tratamento dado a Yejide quando ela finalmente consegue engravidar. A oscilação no modo como Yejide é vista sempre se refere à sua capacidade de dar filhos ao marido. Quando seus dois primeiros bebês morrem, novamente a mãe de Akin procura outra esposa que possa gerar crianças saudáveis: "quem sabe talvez essa esposa possa gerar filhos para vocês, filhos que viverão"[27]. A culpa pela doença das crianças, assim como a infertilidade, é lançada sobre Yejide, nunca sobre Akin, num claro reflexo de como o pensamento patriarcal culpabiliza as mulheres e exime os homens, sempre vistos como superiores e infalíveis, o que é replicado pela mãe de Akin, que incorpora o discurso patriarcal como verdadeiro. Porém, o punho cerrado de Yejide indica que o peso de tais cobranças lhe custa caro e seu afastamento da sogra, para não revidar, é também símbolo do silenciamento feminino diante das imposições patriarcais. Yejide silencia, mas é consciente da opressão que sofre.

Um dos nós dramáticos mais profundos da obra se refere à culpa que Yejide sente quando trai o marido. O adultério é visto no romance por um viés incomum, pois só a protagonista se sente adúltera, já que seu marido, Akin, havia pedido ao irmão que tivesse relações sexuais com Yejide para que ela engravidasse:

> Às vezes, acho que as palavras de meu marido facilitaram para que deixasse Dotun me consolar. Acho que elas me deixaram frágil o suficiente para que eu me apoiasse nele quando me abraçou enquanto eu chorava, quando beijou os lóbulos das minhas orelhas e tirou minhas roupas. Tudo terminou em um piscar de olhos, deixando-me com sêmen e uma dor seca entre as coxas.
>
> [...] E, mesmo que tentasse negar, eu sabia que haveria uma próxima vez. Havia algo diferente, mais completo, em estar com ele. Eu queria tentar novamente. Meu primeiro impulso foi contar a Akin, mas como se conta ao marido: *Eu quero que você me coma como seu irmão?*[28]

Yejide casa-se sem ter tido relações sexuais antes do casamento. Por isso, não percebe que o marido não consegue ter ereções. O desenrolar da narrativa demora a revelar a impotência sexual de Akin e como ele combina com o irmão para que engravide Yejide, o que conduz o leitor a também culpá-la pelo adultério. A culpa de Yejide em trair um marido amoroso é compartilhada pela maior parte dos leitores, também imiscuídos de ideais patriarcais. O quebra cabeça só se completa quando se entende que, durante todo o relacionamento, Akin enganara Yejide e nunca revelara sua impotência sexual e consequente impossibilidade de uma gravidez para Yejide. Quando as mulheres, em seu salão de beleza, fazem piadas de cunho sexual acerca da virilidade masculina, Yejide se sente curiosa, mas desconfortável, começando a perceber que talvez sua vida sexual não seja como a das outras mulheres:

27 Adébáyò, 2018, p. 206.

28 Adébáyò, 2018, p. 92.

> — Abi? Tia Sadia se sentou. — O que faríamos com um pilão mole? Como amassaríamos o inhame?
>
> Enquanto elas conversavam, comecei a me sentir desconfortável. Pensei na última vez que Akin e eu tínhamos feito amor e quis fazer a perguntas a Tia Sadia - ela parecia ser o tipo de pessoa que me daria um tapinha na mão e respostas diretas. Mas, em vez disso, mordi a língua, porque não era o tipo de mulher que discutia sua vida sexual com outras mulheres em um salão de beleza[29].

Yejide é uma mulher adulta que não conhece o próprio corpo e o sexo. Sobre isso, Michelle Perrot[30] analisa que a falta de uma educação crítica e libertadora sempre conduziu as mulheres à ignorância sobre sua sexualidade. A isso, aliou-se a ideia patriarcal e religiosa de virgindade feminina como sinônimo de valor, para preservar a dominação masculina e garantir a paternidade da prole que receberia heranças, como entende Lerner[31] ao estudar a evolução e o fortalecimento do patriarcado. Ao "morder a língua", Yejide simboliza tantas mulheres que jamais puderam se expressar acerca de seus corpos, seus desejos sexuais.

Compreende-se que, em muitas culturas, a mulher e a maternidade são inseparáveis, criando no imaginário social ideias romantizadas do que é ser uma mulher completa. Criou-se a narrativa de que a mulher completa estaria ligada à procriação, não havendo escolha, uma vez que isso estaria ligado à sua condição biológica:

> A liberdade de escolha da jovem sempre foi muito restrita; e o celibato – salvo em casos excepcionais em que se reveste de caráter sagrado – a rebaixa ao nível do parasita e do pária; o casamento é seu ganha pão e a única justificativa social de sua existência. É a ela imposto a duplo título: ela deve dar filhos à comunidade"[32].

Sendo assim, apenas pelo casamento e pela maternidade a mulher viveria sua plenitude e completude, cumprindo seu papel estabelecido socialmente. Entende-se que essas condições foram um ciclo imposto pelo patriarcado para subalternizar as mulheres e mantê-las sob controle, pois primeiro era preciso se casar, o casamento exigia filhos, depois era necessário cuidar dos filhos e dedicar toda a sua vida adulta à educação e criação deles.

Argumenta-se que a maternidade indicava a identidade feminina, servindo para sustentar e retroalimentar o patriarcado. Na Nigéria, a tradição e os costumes definem que os papéis femininos continuam sendo o casamento e a maternidade, apenas assim as mulheres são reconhecidas como mulheres e necessárias para a evolução da sociedade:

> It is no longer a secret that the Nigerian woman considers herself a real woman only when she has proved herself to be fertile and the "halo of maternity" shines over her. This holds true for most women in Africa where the index of motherhood is used to define "real" women or responsible woman. This is so in the sense that motherhood is a prerequisite

29 Adébáyò, 2018, p. 133.

30 2019.

31 2019.

32 Beauvoir, 2009, p. 549.

> for social acceptance, many non-mothering women experience feelings of rejection and low self-esteem[33].

Dessa maneira, confirma-se que apenas pela maternidade a mulher é vista como completa, fazendo com que a maioria das mulheres siga os discursos religiosos e, conforme o tratamento social dado, rejeite qualquer outra alternativa, mesmo que isso signifique sua infelicidade. É irônico, porém, que devam gerar filhos para continuar a linhagem do marido, porém tenham a sexualidade reprimida, proibida[34]. A desinformação e falta de conhecimento sobre o próprio corpo da protagonista Yejide é simbólica desta sociedade.

Sobre a figuração de personagens femininas que internalizam as regras patriarcais e as replicam, Showalter[35] denomina como fase Feminista a escrita próxima de 1880, quando começa a haver certo rompimento com os estereótipos femininos e a literatura passa a ser usada como meio de reivindicação de direitos. Surgem, nessa fase, certas obras panfletárias acerca do direito ao voto, por exemplo. A trama de *Fique Comigo* desvela um cenário de instabilidade política na Nigéria nos anos 1980. Yejide, inicialmente, não demonstra interesse em votar, mas passa a discutir a situação política de seu país e acaba mudando de ideia:

> O clima de excitação pré-eleitoral que arrebatou o país me tomou mesmo contra a minha vontade. Nos dias que antecederam as eleições, eu me pegava cantarolando os jingles de campanha. Iya Bolu tinha me convencido a me registrar para votar. E, à medida que as eleições se aproximavam, fui tomada por uma insólita sensação de poder[36].

O empoderamento que Yejide sente com o voto parece simbolizar o próprio avanço dos movimentos feministas, que, durante décadas, tiveram como foco a luta pelo sufrágio feminino. Da mesma maneira, como personagem feminina, Yejide se revela, aqui, como uma personagem similar àquelas da fase feminista, pois o ato de votar dependia apenas dela mesma, tornava-a um ser ativo. O uso do adjetivo "insólito" para representar este sentimento conduz o leitor a duas interpretações: é um empoderamento incomum, que Yejide raramente sente; é, também, um empoderamento contrário aos costumes. E, em ambos os casos, o termo "insólito" reforça a rara posição de poder ocupada pelas mulheres.

Ao descrever o avanço da figuração feminina nas obras de autoria feminina, Showalter[37] descreve como fase Fêmea a produção realizada por volta de 1920, estendendo-se até a publicação de sua tese de doutorado, com variações e avanços. A fase fêmea representaria, finalmente, a criação de personagens femininas em busca de suas identidades, desvinculadas de moldes:

> At the time, however, female aestheticism looked like a step forward. Some women novelists and critic felt that, as Mill had predicted, the literature of women had finally emanci-

33 Akujobi, 2011, p. 04.

34 Abara, 2012.

35 2014.

36 Adébáyò, 2018, p. 213.

37 2014.

> pated itself from its cultural subjection to a male tradition, and that its historical moment had arrived[38].

Nesse sentido, parece sensato afirmar que a protagonista Yejide encerra em si uma mescla de figuração de fases distintas, ora avançando em direção ao autoconhecimento, ora regredindo, reproduzindo a dominação masculina, tentando seguir as regras patriarcais impostas em sua sociedade nigeriana. No início da obra, ela internaliza a ideia da maternidade como sinônimo de felicidade e sucesso, e sofre quando não consegue ser mãe. Yejide não conhece o sexo, evita conflitos com a família do marido, silenciando, assemelhando-se às personagens tão comuns na fase Feminina. Ao mesmo tempo, porém, parece se assemelhar às personagens da fase Feminista pois, fez faculdade, trabalha e se sustenta e começa a cobrar o marido, chegando mesmo a traí-lo com o cunhado. Ao longo do enredo, tem-se uma personagem que, após 3 gravidezes e a morte dos 2 filhos por uma doença congênita, analisa sua vida, suas escolhas, seu casamento e decide abandonar o marido e a terceira filha, pois imagina não ser capaz de presenciar a morte de mais um bebê. É um processo de autoconhecimento: ela se divorcia e não consegue mais continuar casada com Akin ao descobrir que ele era sexualmente impotente, mas nunca revelara tal fato, fazendo-a se sentir culpada, incapaz, fracassada, durante todo o casamento. Aqui, Yejide parece se assemelhar às personagens da fase Fêmea. Contudo, no fim do romance, Yejide parece retroceder um pouco, pois passara anos tentando reconstruir sua vida longe de Akin, mas sua vida só adquire real sentido quando, anos depois, descobre que sua terceira filha tinha sobrevivido à doença que levara os dois primeiros bebês:

> — Eu sinto muito. Se eu soubesse que você estava viva... se eu soubesse, juro que teria voltado. Eu teria voltado. Eu teria voltado por você.
> — Você está aqui. — Ela seca minhas lágrimas com as mãos. — Você
> está aqui agora.
> Suas palavras me lavam, como se me absolvessem pelos anos perdidos.
> [...]
> Minha filha me abraça.
> – Moomi.
> Sua voz é suave e trêmula. Fecho os olhos como se recebesse uma bênção. Dentro de mim, um nó se desfaz, a alegria se espalha por todo o meu ser, pouco familiar e ao mesmo tempo indiscutível, e sei que isso também é um começo, a promessa de maravilhas por vir[39].

Yejide quer fazer parte da vida da filha, quer assumir a posição de mãe, almejada durante tanto tempo. Porém, não demonstra interesse em reatar o casamento com Akin e voltar a cumprir as expectativas sociais de ser uma "mulher completa": casada e mãe. A maternidade parece cumprir a função de fazê-la completa. A "absolvição" parece figurar a culpa materna que Yejide carrega por ter deixado a filha para trás, certa de sua morte pela doença congênita que carregava, a anemia falciforme, gene herdado do pai biológico, o irmão de Akin. Chama a atenção o fato de que essa personagem, mesmo

38 2014, p. 197.

39 Adébáyò, 2018, p. 237.

figurando uma mulher que quebra certos padrões patriarcais, ainda se consome por culpa e encontra, somente na maternidade, o ideal de felicidade que passara a vida buscando. Mais uma vez e, por fim, o romance consegue figurar de forma crítica as contradições que cerceiam as personagens femininas que figuram os papeis definidos para as mulheres em sociedades patriarcais.

Algumas considerações, nunca finais

Este texto analisou a obra *Fique Comigo*, de 2017, de Ayòbámi Adébáyò, para discutir e entender a condição das mulheres, analisando como a imposição da maternidade como modelo de sucesso afeta a vida destas, definindo seu destino.

A protagonista Yejide revela várias camadas de profundidade, já que apresenta similaridades com as diferentes fases da figuração de personagens femininas, definidas por Showalter[40]. Yejide é multifacetada, pois ora recai no estereótipo feminino acerca da maternidade e só se sente completa quando consegue engravidar, figurando a própria ideia da maternidade como símbolo de sucesso para as mulheres nigerianas, evidenciando a necessidade de debates e uma educação feminista, libertadora, para se contrapor às práticas culturais, religiosas e muito patriarcais ainda enraizadas na sociedade nigeriana. Yejide, entretanto, consegue avançar dentro de sua sociedade. Ela faz faculdade, trabalha, sustenta-se. Começa a questionar o marido, chega a trai-lo e decide se divorciar quando percebe que fora enganada.

Outras personagens femininas revelam, também, variações acerca da posição feminina ocupada em sociedades patriarcais. As madrastas e a sogra parecem internalizar a dominação masculina, mas as mulheres do salão são mais conscientes sobre sua própria sexualidade, por exemplo. Essas figuras femininas, incluindo Yejide, parecem funcionar como reflexos do caminho ainda longo e difícil que as mulheres nigerianas enfrentam em suas relações familiares e sociais. Assim, entendemos que escritoras negras escrevem sobre mulheres negras como um meio de também dar uma voz real, e não estereotipada, às protagonistas negras.

Referências

ABARA, Chinwe Julie. Inequality and Discrimination in Nigeria Tradition and Religion as Negative Factors Affecting Gender. *In*: **Federation of International Human Rights Museums***,* 8-10th October, 2012. Disponível em: <https://www.fihrm.org/wp-content/uploads/2017/07/Chinwe-Abara.pdf>. Acesso em: 09 jun. 2023.

ADÉBÁYÒ, Ayòbámi. **Fique comigo**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Trad. Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

AKUJOBI, R. Motherhood in African Literature and Culture. Comparative Literature and Culture. *In*: **West Lafayette***,* v. 13, abr., 2011. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss1/2/>. Acesso em: 11 jun. 2023.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo**: Fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2 volumes.

BILGE, Sirma; COLLINS, Patricia Hill. **Interseccionalidade**. Trad. Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2020.

40 2014..

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

CRENSHAW, Kimberle. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *In*: **Stanford Law Review**, v. 43, n. 6 (Jul., 1991), p. 1241-1299.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado***:* história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Cultrix, 2019.

MAKAMA, Godiya Allanana. Patriarchy and gender inequality in Nigeria: the way forward. *In*: **European Scientific Journal**, jun., 2013, v. 9, n. 17. p. 115-144.

MILLET, Kate. **Política Sexual**. Trad. Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. Trad. Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2019.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, Patriarcado e violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2015.

_____. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SHOWALTER, Elaine. **A Literature of their Own***:* British Women novelists from Brontë to Lessing. New Jersey: Princeton Up, 2014.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos da mulher**. Tradução de Ivania Pocinho Motta. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Souza, Glauco Mattoso; 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ESCRITORAS AFRO–LATINO–AMERICANAS

A poesia negra do sul da América do Sul: Virginia Brindis de Salas

Liliam Ramos (PPGL/UFRGS)

Yo vengo de tan lejos y de tantas palabras[1].

Prelúdio

Virginia Brindis de Salas (1908-1958) nasceu em Montevidéu, Uruguai. Pela escassa fortuna crítica acerca da obra da poeta, é consenso que se trata de uma escritora invisibilizada e, mais ainda, com controvérsias sobre seus livros de poemas publicados: *Pregón de Marimorena*[2] e *Cien cárceles de amor*[3] e a possibilidade de existência de um terceiro poemário, *Cantos de Lejanía*, que nunca foi confirmada. Em variados sites com referências à poeta, encontramos a informação de que ela teria sido a primeira mulher negra em publicar um livro na América Latina, fato já desconsiderado visto que a brasileira Maria Firmina dos Reis, com seu romance *Úrsula*, de 1859, ocuparia esse lugar. Não focaremos nas discussões sobre sua obra ser um plágio, visto que pesquisadores como Richard L. Jackson, Marwin A. Lewis e Caroll Mills Young constataram que os poemas são, de fato, da escritora[4].

Com uma vida ativa nos âmbitos político e cultural, de acordo com Gortázar[5], a poeta desenvolveu sua produção em um momento bastante efervescente dos coletivos afrodescendentes no Uruguai, entre 1930 e 1950. A partir dos semanários *La verdad* e *Nuestra raza* a negritude uruguaia, com destaque para as mulheres, encontrou um espaço de expressão nas áreas da literatura e cultura. Uma das homenagens da revista *Nuestra Raza* a Virginia Brindis de Salas, de janeiro de 1946, exalta sua produção artística e lamenta que seja mais reconhecida fora da capital Montevidéu:

> Pero nadie es profeta en su tierra… Virginia como la llamamos cariñosamente, quienes sentimos por ella especial simpatía, es más conocida y apreciada – valorizada líricamente – lejos de su ciudad natal, habiendo dado recitales poéticos radiofónicos en Buenos Aires (Radio Belgrano 1938) y en la ciudad de Melo, donde cuenta con sinceros amigos culturales y en donde ha sido designada, creemos, delegada o cónsul del Comité Pro Edificio

1 Brindis de Salas, 2013, p. 110.

2 1946.

3 1949. Ambas obras estão disponíveis no site www.autores.uy La base de datos de autores de Uruguay.

4 Capilé, 2020.

5 2017.

> del Club Uruguay, hallándose empeñada en una gran campaña pro arbitrio de fondos para aquella obra, orgullo de la colectividad nacional[6].

O contato circunjacente com poetas como a uruguaia Juana de Ibarbourou, o cubano Nicolás Guillén (que foi recebido na casa de Virginia em 20 de fevereiro de 1947 e cujos poemas a influenciariam sobremaneira) e a chilena Gabriela Mistral, única mulher latino-americana a ganhar o Prêmio Nobel de Literatura, demonstra que Virginia Brindis de Salas era lida e respeitada nos círculos literários. Em paratextos de *Cien cárceles de amor*[7], há uma carta de Mistral destinada a Virginia, escrita desde São Francisco, na Califórnia, na qual relembra a amizade nascida na Argentina, quando Mistral tem contato com *Pregón de Marimorena* e informa sobre a chegada aos Estados Unidos de *Cien cárceles de amor*, que atravessou o continente e já era conhecido em Los Angeles, cidade que estaria de portas abertas para receber a poeta portenha que, segundo Mistral, era "la única y 1ª figura entre su raza del Uruguay"[8].

Batizada como Iris Virginia Salas, assumiu o sobrenome Brindis de um primo de seu pai, o Barón Claudio Brindis de Salas, conhecido como o "Rey de las octavas", o "Paganini negro" ou o "Paganini cubano", um dos maiores violinistas cubanos, falecido em Buenos Aires em 1911[9]. Outra pessoa importante na genealogia da poeta foi o *payador* argentino Gabino Ezeiza, compositor e intérprete, responsável por incluir o ritmo da milonga nas declamações da *payada*. A musicalidade herdada da família é recorrente nas poesias de Brindis de Salas que se utiliza de onomatopeias e de terminologia afrocêntrica[10] em suas composições:

> Diríamos primero, que por su ascendencia, merecería ya los honores de una amplia crónica en NUESTRA RAZA puesto que es hija de aquel gran pintor negro, becado por sus merecimientos artísticos por el gobierno de su tiempo, que se llamara José Brindis de Salas y sobrina a más de Claudio, quien por su eximio virtuosismo en el difícil arte del violín, fuera aclamado como <<El Paganini negro>>, diera brillo y honor a su colectividad en numerosos conciertos y recitales de gran jerarquía espiritual y triunfara en una época, donde el conocimiento y la exigencia musical del medio ambiente social eran mundialmente reconocidos. Por otra parte, tiene también las ramas inmediatas de su árbol genealógico, a Gabino Ezeiza, el famoso payador del Plata, el recordado cantor de los <<logaritmos>> y del <<adiós>>[11].

Crescida em meio a uma família de origem caribenha com destacada atuação nas artes, Brindis de Salas foi uma pessoa negra que experenciou viver em uma região que, no século XIX, instituiu uma política de branqueamento da população, corroborando ideias eugenistas de respeitados intelectuais como os argentinos Juan Bautista Alberdi e Domingo Faustino Sarmiento, que defendiam que a civilização na América Latina somente se consolidaria a partir da chegada de imigrantes europeus visto que a população

6 Prince, 1946, s/p.

7 2013.

8 Oronoz, 2013, p. 98.

9 Oronoz, 2013, p. 15.

10 Duncan, 2019.

11 Prince, 1946, s/p.

que aqui se formava – mestiça, representada pela figura do *gaucho* – estaria condenada à barbárie. A intelectual brasileira Lélia Gonzalez salienta que, além de uma origem comum, o racismo é uma característica que aproxima as populações negras nas Américas, cujas sociedades são herdeiras históricas das ideologias de classificação social (racial e sexual) bem como das técnicas legais e administrativas das metrópoles ibéricas:

> (...) a afirmação de que todos são iguais perante a lei assume um caráter claramente formalista em nossas sociedades. O racismo latino-americano é sofisticado o suficiente para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados dentro das classes mais exploradas graças à sua forma ideológica mais eficaz: *a ideologia do branqueamento*, tão bem analisada pelos cientistas brasileiros[12].

É sempre importante lembrar que, ainda no regime colonial, governantes adotaram uma política externa que facilitava a vinda de imigrantes para o país, oferecendo a essas pessoas a possibilidade de trabalho e moradia. No sul da América do Sul, é comum encontrar pessoas envaidecidas por serem descendentes de europeus, fato afirmado pelo ex-presidente argentino Alberto Fernández quando, em encontro com o primeiro-ministro espanhol Pedro Sánchez, declarou que "os mexicanos vieram dos indígenas, os brasileiros, da selva, e nós chegamos em barcos. Eram barcos vindos da Europa. O meu Fernández é prova disso"[13]. Gonzalez[14] aponta que é sabido o quanto a violência do racismo e de suas práticas despojou as pessoas negras de seu legado histórico, de sua dignidade, de sua história e de sua contribuição para a humanidade nos níveis filosófico, científico, artístico e religioso.

Na intenção de dar visibilidade à poeta e à sua obra, o presente capítulo pretende situar a produção de Virginia Brindis de Salas na literatura afro-latino-americana da primeira metade do século XX utilizando a metodologia da amefricanidade[15] como categoria de análise dos dois livros de poemas publicados pela escritora.

O grito silenciado – pela branquitude – de Virginia Brindis de Salas

Em estudos anteriores de Ramos[16], foi comprovado que os manuais de História da Literatura Hispano-americana organizados por Bella Jozef[17] e José Miguel Oviedo[18], embora sendo obras de fôlego, não contemplam as autorias negras hispano-americanas. Com exceção do poeta cubano Nicolás Guillén, que possui uma reflexão aprofundada como representativo das vanguardas latino-americanas, as demais autorias negras são citadas de forma superficial, com referências pontuais a algumas obras publicadas.

12 Gonzalez, 2020, p. 143.

13 Segundo Juan Mabromata, o presidente pensava estar mencionando o escritor mexicano e prêmio Nobel Octavio Paz (1914-1998) em citação na qual teria falado sobre a origem asteca dos mexicanos e inca dos peruanos; no entanto, a frase faz parte de uma canção do argentino Litto Nebbia, *Llegamos de los barcos*: "os brasileiros saem da selva, os mexicanos dos índios e nós, os argentinos, chegamos nos barcos" (Mabromata, 2021).

14 1988.

15 González.

16 2022; 2023.

17 2005.

18 2012.

Destacaremos, nesta parte da reflexão, o conceito de amefricanidade proposto pela intelectual brasileira Lélia Gonzalez em seu texto "A categoria político-cultural de amefricanidade", publicado pela Tempo Brasileiro em 1988 e reeditado na compilação *Por um feminismo afro-latino-americano* em 2020, organizada por Flavia Rios e Márcia Lima, como metodologia de análise de obras de autorias negras nas Américas. Gonzalez, ao analisar as estratégias utilizadas pelos países europeus em suas colônias, constata que o racismo estará no foco da internalização da "superioridade" do colonizador pelos colonizados e que apresentará duas faces que somente se diferenciam enquanto táticas que visam à exploração e à opressão: o racismo aberto (característico das sociedades anglo-saxônicas) e o racismo disfarçado (característico das sociedades ibéricas somadas à sociedade francesa). Para Gonzalez, o termo amefricanidade (*amefricanity*) traz implicações políticas e culturais, de fato, democráticas, pois permite a ultrapassagem das limitações territoriais, linguísticas e ideológicas, permitindo um entendimento profundo do espaço onde se manifesta, ou seja, a América como um todo. Intimamente relacionada a termos pensados por intelectuais negros latino-americanos – Negritude, antilhanidade, crioulidade, *malungaje,* quilombismo, entre outros[19] – a categoria da amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural de forma afrocentrada e seu valor metodológico, na perspectiva da intelectual,

> (...) está no fato de permitir a possibilidade de resgatar uma *unidade específica*, historicamente forjada no interior de diferentes sociedades que se formaram em uma determinada parte do mundo. Portanto, a *Améfrica*, enquanto sistema etnográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos. (...) Ontem como hoje, *amefricanos* oriundos dos mais diferentes países têm desempenhado um papel crucial na elaboração dessa amefricanidade que identifica na diáspora uma experiência histórica comum que exige ser devidamente conhecida e cuidadosamente pesquisada[20].

Ao realizarmos um recorte do gênero poema, buscamos, no século XIX, os precursores da poesia negra latino-americana em nomes como o colombiano Candelario Obeso, o argentino Casildo Gervasio Thompson e o brasileiro Luis Gama, para citar alguns exemplos. Os conceitos de amefricanidade[21], quilombismo[22] e *malungaje*[23] confirmam redes de identificação afro-latino-americana, cujos diálogos têm vindo à tona com grande força nas universidades brasileiras devido ao ingresso e às reivindicações de alunas e alunos negras e negros, principalmente pelo sistema de cotas étnico-raciais. Na poesia do século XX, destacam-se os diálogos entre Langston Hugues (1902-1967, EUA), Nicolás Guillén (1902-1989, Cuba), Virginia Brindis de Salas (1908-1958, Uruguai), Solano Trindade (1908-1974, Brasil), Jorge Artel (1909-1994, Colômbia), Nicomedes Santa Cruz (1925-1992, Peru), Oliveira Silveira (1941-2009, Brasil) e Nei Lopes (1942, Brasil),

19 Ramos, 2022. 2023.

20 Gonzalez, 1988, p. 77.

21 Gonzalez.

22 Nascimento.

23 Branche.

para citar nomes mais conhecidos – mas nem sempre lidos, debatidos, reconhecidos e incluídos em cronogramas de disciplinas de literatura. Mesmo sem a circulação devida, tais autorias tinham acesso às obras de seus "companheiros de barco"[24] e propunham diálogos poéticos e identitários[25].

Nesta reflexão, aplicaremos a categoria da amefricanidade na área dos Estudos Literários. Na Apresentação do dossiê Literaturas Amefricanas, "Literaturas amefricanas, pensamento amefricano", organizado por Daiana Nascimento dos Santos, Liliam Ramos e Alcione Corrêa Alves, uma apropriação da amefricanidade como categoria de análise permite o estabelecimento de redes para além de uma noção de inter ou transdisciplinariedade, sobretudo no sentido de validar as redes de pensamento amefricano construindo modos de compreender e agir no mundo a partir de uma origem e de um princípio comum:

> Enquanto categoria de potencial apropriação, no âmbito da Literatura Comparada, a amefricanidade, assim apresentada, propõe uma inovação ante nossas tendências a, metodologicamente, seja na chegada, seja mediante exame de mecanismos hiper ou transtextuais, postular um princípio comum, elaborando a pergunta sobre a imprevisibilidade de devires amefricanos possíveis (lidos como modos de tratar existências que, no presente, dialogam com esse princípio comum)[26].

As análises das obras *Pregón de Marimorena*[27] e *Cien cárceles de amor*[28] seguirão, a partir do 'instinto de amefricanidade' de Virginia Brindis de Salas, duas orientações: a temática do racismo e as tradições de matriz africana enquanto campo semântico de construção poética.

A América negra de Virginia Brindis de Salas

Para Young[29], os dois poemários de Virginia Brindis de Salas representam o fervor intelectual da poeta através de um posicionamento pragmático sobre a realidade cultural afro-uruguaia. De temperamento tranquilo e personalidade tímida, praticamente se manteve no anonimato até a publicação de seu primeiro livro:

> Inflexible en la interpretación del Uruguay negro, ama a su gente, es original, sincera, irónica, se niega a cumplir con el cinismo y la poesía tradicional. Estas son algunas de las características distintivas, que la sitúan entre los mejores poetas del Cono Sur[30].

A pesquisadora afirma que, embora os dois livros de poemas sejam documentos culturais importantes, é em *Pregón de Marimorena*[31] que encontramos a tentativa mais inovadora da poeta em refletir a realidade social do Uruguai afro. Dividida em 4 partes: *bala-*

24 Branche, 2013.

25 Para mais informações acerca dos diálogos poéticos dos poetas citados, consultar o artigo Literaturas da Améfrica Ladina: um percurso pelas literaturas de autoria negra latino-americana, de Liliam Ramos, publicado em 2022 na *Revista Herança*.

26 Alves; Santos; Ramos, 2023, p. 533.

27 1946.

28 1949.

29 2013.

30 Young, 2013, p. 38.

31 A obra já conta com tradução no Brasil realizada pela poeta e tradutora Eliane Marques e publicada em 2020 pela editora Figura de Linguagem. Como *Cien cárceles de amor* ainda não está traduzido, para fins da análise utilizaremos os poemas na língua-fonte, o espanhol, retirados da compilação *Rompiendo silencios*, organizada por Isabel Oronoz em 2013.

das (A la ribera americana; Es verdad, sí señor; La hora de la tierra en que tú duermes; El pan legendario; Prez para los niños sin canto; Cristi negro; El cerro; Sombras; Madrigal; Semblanza), *pregones* (Pregón número uno; Pregón número dos; Pregón número tres), *tangos* (Tango número uno; Tango número dos; Tango número tres) e *cantos* (Canto para un muchacho negro americano del sur; Unguet; La conga; ¡Aleluya!), se utiliza do "grito" do vendedor ambulante moldado em versos livres, incluindo protagonistas pobres e oprimidos que vivem em espaços marginais da capital uruguaia:

> Su poesía se asocia a la sencillez y al «realismo» (…) Pero en su aparente simpleza, la poesía de Virginia Brindis de Salas trabaja una cuidadosa composición, que se nutre del canto y de otras formas orales como el pregón, y marcada por la voluntad de comunicación[32].

Para Santos e Assunção[33], em *Cien cárceles de amor*, mesmo mantendo a temática racial, Virginia Brindis de Salas se apresenta mais sentimental e emocionada em sua luta: "O seu amor pela causa, pela sua cor, e pelo seu povo, faze-a sofrer, esse é o seu cárcere, no entanto, ela subtende que não irá desistir. O seu eu-poético é sempre muito forte em seus textos, é um eu-coletivo que fala por todos e que sente por todos[34]." Com dezessete poemas (Crisantemos; La carta; Abuelito Mon; Mi corazón; Navidad Palermitana; "Huésped en Polvo"; Huésped de Yodo; Paz de Árbol; Cantos; Negro: siempre triste; Negros...; Hay algo en mis venas; ¿Raza?; Lamento Negro; Caballito; Inmóvil; Paz ¡Bendita seas!), a própria Virginia assina um prólogo ("Mis dos tíos ilustres") onde faz referência a seus antepassados já citados nesta reflexão: o violinista Claudio Brindis de Salas e o *payador* Gabino Ezeiza. Nesse texto, denuncia que os dois artistas morreram na dor, na miséria e no esquecimento: "Yo siento en el pecho, cuando hablo de estos dos hombres ilustres que me legaron su sangre, un orgullo doliente, una ternura expectante, porque quisiera enfrentarme con sus sombras y preguntarles mi sino[35]." Compreende-se, portanto, a importância da voz da poeta em gritar as injustiças acometidas à população negra: seus poemas fazem um elogio à ancestralidade e exclamam o orgulho que sente por suas origens.

A seguir, destacaremos trechos de poemas que exemplificam as duas orientações propostas anteriormente (o racismo e as tradições de matriz africana). As abordagens se darão a partir do que chamamos de instinto de amefricanidade da poeta, visto que, em vários poemas, Virginia Brindis de Salas se coloca como uma mulher negra americana (corroborando a crítica de Lélia Gonzalez dos Estados Unidos se apropriarem de um gentilício referente ao continente e não apenas aos nascidos no país), como podemos identificar nos poemas A la ribera americana (À margem americana) e ¡Aleluya! (Aleluia!):

> **A la ribera americana**
>
> Cuántos años vieron mojar mis pies

32 Gortázar, 2017, s/p.

33 2020.

34 Santos; Assunção, 2020, p. 157.

35 Oronoz, 2013, p. 100.

las aguas salitrosas
que bordan la ribera americana

La carne de mi cuerpo
bañada en agua hermana,
bautismo de este río
que como mar se ensancha
para buscar en la ribera
de América, su senda ancha.
(…)
Vamos por la ribera
de esta América indígena y mulata
en pos de la vereda
que todo lo mata.
(…)[36]
¡Aleluya!

(...)
¡Aleluya!
Pueblo americano
yo sou tuya,
nací en ti
pues por ti voy
(…)[37]

A voz lírica nos dois poemas, em primeira pessoa e em versos como Mi piel quemada/que besar quisieron (A la ribera americana) e Yo negra/tú blanca, mujer americana; (¡Aleluya!), se apresenta como uma mulher negra que conclama a união entre brancos e negros *hermanados*, esses filhos do solo americano que haverão de comer a mesma sopa, de ter a mesma fé e usar a mesma roupa em um espaço onde não haja superioridade/inferioridade racial. Influenciada pelos poemas e pelas ideias do cubano Nicolás Guillén, que defendia a composição de uma América mestiça, como pode ser percebido nos versos de La canción del bongó "En esta tierra, mulata/de africano y español"[38], Virginia dialoga com Guillén ao propor uma união continental para lutar contra o racismo e a pobreza que atinge, majoritariamente, a população negra. Aproximações com outros escritores do continente, em especial, com o Caribe, o epicentro da história das Américas e espaço produtor de grande parte dos conceitos afrocentrados apresentados anteriormente, aparecem com recorrência nos poemas. A poeta mantinha uma relação muito próxima com o Caribe, como é possível observar nas estrofes do poema Es verdad, sí señor (É verdade, sim senhor), em que menciona dois poetas espanhóis – Antonio Machado e Federico García Lorca – e também os caribenhos Nicolás Guillén e Luis Palés Matos:

Es verdad, sí señor

¿Qué yo soñé en los caminos
como Antonio y Federico

36 Brindis de Salas, 2013, p. 64.

37 Brindis de Salas, 2013, p. 85.

38 Songoro cosongo, 1957.

y Nicolás del Caribe
y Palés de Puerto Rico?
(…)
Es verdad, sí señor;
sí señor, es verdad.
¿Qué en Cuba bailan el son
y en España el fandanguillo?
¿Aquí el tango dormilón
y el guarapo en Puerto Rico?
(…)[39]

Outro poema que destaca o Caribe como um espaço relevante para a poeta é Abuelito Mon (Vovozinho Mon):

Abuelito Mon

Me cabe el cañaveral
en cuatro dedos de ron.
Poco paga el yanqui ya
por este millón de cañas
que el negro sembró y cortó.
Mas no me trago este trago,
porque es trago de sudor.
(…)
Cantando a la vez no pueda
pasar algodón de seda…
Mas como quiero cantar
bien claro, me voy a echar
todo el Caribe en un trago.
Y este viaje yo no pago
si ya el viajero es el mar.
Y mataré con mi boca
lo que con balas no mato.
(…)[40]

Ao analisarmos a produção poética de Virginia Brindis de Salas, é possível afirmar, categoricamente, que se trata de uma poeta amefricana, que leu poetas negros americanos e interagiu com eles, fato que confirma uma rede de pensamento amefricano capaz de compreender modos de ser e de agir no mundo a partir de uma experiência comum. Experiência que, infelizmente, também foi – e continua sendo – violenta com a população negra americana. Na sequência, abordaremos a temática do racismo presente nos poemas.

A temática do racismo

Identificamos o frio, recorrente na estação do inverno no hemisfério Sul, como uma metáfora para racismo sofrido por pessoas negras:

39 Brindis de Salas, 2013, p. 66-67.

40 Brindis de Salas, 2013, p. 105.

Prez para los niños sin canto
(...)
Quiero la cabecita
besar del niño negro
y darle así mi tierno
calor. Que circule su sangre
en este amargo invierno[41].

A voz lírica de Prez para los niños sin canto (Prece para as crianças sem canto) está situada em um *conventillo*, espaço com quartos alugados como moradias autônomas em velhos casarões de dois andares e pátio centralizado cuja utilização da cozinha e dos serviços sanitários ocorria de forma coletiva. Pelo valor relativamente barato dos alugueis, foi o principal local de moradia dos trabalhadores montevideanos até meados do século XX: imigrantes europeus e pessoas negras compartilhavam o espaço, criticado pelas péssimas condições insalubres e pela aglomeração de pessoas, fato que aparece na estrofe "Entre vahos y ratas/los niños de mi raza/están jugando "a gatas[42]". Ao observar as crianças brincando, a voz lírica aponta que "sus caras a la vez parecen un tablero/humano de ajedrez" e repara que "Allí están mis niños,/ellos son los más pobres.", salientando, portanto, que mesmo que todos estivessem na mesma insuficiência de condições básicas de vida, as crianças negras estão, destacadamente, em situação de miséria maior que as brancas, resultado do preconceito racial. A voz lírica finaliza o poema com a última estrofe citada no trecho acima, desejando pegar no colo essa criança e dar-lhe calor para fazer circular o seu sangue "neste amargo inverno", metaforizando o racismo.

Em *Cien cárceles de amor*, a temática se repete, agora de forma mais explícita:

Lamento Negro
¿Sabe, compañero,
Qué cosa me hicieron?
Todo me estropearon;
Es una crueldad.
Pronto llega el día
Que todo concluye
Y entonces el negro
Tendrá libertad,
Andembo y andembo.
No cobrar la infamia
Que Pancho sufrió.
Qué importa que el alma
Se encuentre oprimida si un rayo de luz,
Nos puede dar vida!!![43]

A pergunta retórica inicial "¿Sabe, compañero,/Qué cosa me hicieron?" é respondida com os versos "Todo me estropearon;/Es una crueldad", escancarando o racismo e a opressão vividas pela população negra ainda tratada como escravizada pela sociedade,

41 Brindis de Salas, 2013, p. 70.
42 Brindis de Salas, 2013, p. 70.
43 Brindis de Salas, 2013, p. 118.

que segue nos versos "Y entonces el negro/Tendrá libertad". No poema, caracterizado como um lamento, o eu lírico critica o opressor com voz sarcástica e amarga; para Young[44], o uso de versos livres é um exemplo de sua rebeldia ao se negar a seguir os padrões poéticos tradicionais. Gonzalez afirma que "(…) a consciência da opressão ocorre antes de tudo por causa da raça. A exploração de classe e a discriminação racial constituem as referências básicas da luta comum de homens e mulheres pertencentes a um grupo étnico subordinado[45]." Brindis de Salas, consciente de seu papel de mulher negra americana do sul, expõe o racismo sofrido pelas pessoas de descendência africana no Uruguai e, provavelmente, por este motivo, tenha sido invisibilizada nos estudos literários do país, fato que, felizmente, parece estar sendo alterado com o crescente interesse nos estudos de sua obra. Para além das publicações em compilações, como a utilizada como referência neste artigo, também podemos contar com a gravação de Patricia Robaina em *Marimorena: Musicalización e investigación de la obra de Virginia Brindis de Salas*, disponível em plataformas de streaming.

As tradições de matriz africana enquanto campo semântico de construção poética

Nesta etapa de análise, problematizamos o letramento racial pelos elementos trazidos nos poemas: como instrumentalizar o/a leitor/a para que este/a possa compreender os significados trazidos pelas autorias negras quando estas se referem às entidades que acompanharam as pessoas negras desde a sua travessia nos barcos? Atualmente, no Brasil, é possível contar com o dicionário *Mitologia dos Orixás*[46], de Reginaldo Prandi bem como com a *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*[47], de Nei Lopes, materiais que auxiliam a interpretar as tradições de matriz africana a partir dos conhecimentos abordados nos textos de autorias negras. No entanto, não basta que esses materiais existam; eles devem circular no ambiente universitário, nas aulas e pesquisas em literatura, não somente em seu aspecto religioso, mas sobretudo, cultural. Apresentamos dois poemas que tratam sobre o campo semântico relacionado às tradições e matriz africana:

Canto para un muchacho negro americano del sur

Muchacho con orgullo de bantú
que cantas:

Ya ho…
ge…ge…,
ge…ge…,
tangó!
Abuelito
gramillero,
siempre lo recuerdas tú;
dile a este muchacho americano

44 2013.

45 Gonzalez, 2020, p. 147.

46 2001.

47 2004.

qué era el bantú.
(…)[48]

Negro: siempre triste
(...)
negro: implora al
Legbá, Dembolá, Uedó, Avidá.
Yo negra soy,
Porque tengo la piel negra
¡Esclava no![49]

Conforme Young[50], o primeiro poema destaca o contraste da sabedoria do avô com a inocência do jovem menino, detalhadamente localizado: um americano do sul. O avô aparece como um transmissor da memória através da figura do *gramillero*, curandeiro tradicional e uma das principais figuras do candombe. O termo *bantú*, segundo o escritor e pesquisador colombiano Manuel Zapata Olivella, possui duas definições: 1. Plural de muntu (homem). O conceito implícito nessa palavra transcende a conotação de ser humano já que inclui os vivos, os mortos, os animais e os vegetais. Mais que entes ou pessoas, materiais ou físicos, alude à força que une em um só nó o homem com sua ascendência e descendência imersos no universo presente, passado e futuro e 2. Termo genérico para referenciar a família linguística de mesmo nome e que se estende em toda África austral sob o rio Níger. Já o segundo poema traz os nomes das divindades africanas – Legbá, Dembolá, Uedó, Avidá – sendo evocadas para dar força à população negra na intenção de livrar o país das desigualdades raciais e sociais e, segundo Young, "Como mujer negra y orgullosa, Brindis de Salas afirma su herencia racial al negarse a pedir a los dioses cristianos"[51]. Partindo premissa do resgate de uma memória africana trazida na travessia atlântica pelas populações traficadas pela máquina colonial e do respeito à aplicação das leis de obrigatoriedade da abordagem da cultura africana e afro-brasileira nas instituições de ensino, afirmamos tratar-se, portanto, da urgente mobilização de professoras e professores de teoria literária de (re)pensarem seus referenciais teóricos ao trabalharem com análise de textos literários para que contemplem as especificidades das escritas de autorias negras, cada vez mais presentes nas universidades brasileiras[52].

Atos finais

Os estudos sobre a vida e a obra de Virginia Brindis de Salas ainda são incipientes, porém, um grupo importante de pesquisadoras e pesquisadores de países como Estados Unidos e Brasil vem resgatando sua obra e sua importância na vida política e cultural do Uruguai. Com exceção dos livros publicados e de algumas menções em periódicos

48 Brindis de Salas, 2013, p. 82.

49 Brindis de Salas, 2013, p. 118.

50 2013.

51 Young, 2013, p. 46.

52 Baseados na produção de Leda Maria Martins, Nei Lopes e no pensamento decolonial latino-americano, no Brasil contamos com as reflexões de Henrique Freitas (*O Arco e a Arkhé: ensaios sobre literatura e cultura*, 2016), de Eduardo de Oliveira (*Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*, 2007), de Lande Onawale (*Kalunga: poemas de um mar sem fim / poemsofaninfintesea*, 2011), de Luiz Rufino (*Pedagogia das encruzilhadas*, 2019), juntamente com Luiz Antonio Simas (*Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*, 2018 e *Flecha no tempo*, 2019), como alguns exemplos de pesquisadores que propõem estudos de literatura baseados em epistemologias negras.

do país, a falta de documentação e de informações concretas sobre sua produção insere a poeta em uma aura de mistérios, o que aguça a curiosidade de pessoas que querem conhecer mais sobre uma das raras poetas negras da primeira metade do século XX:

> Pese a todo esto y mucho más —de lo que probablemente no haya rastros ni tengamos acceso—, Virginia parece ser un mito. Incluso hoy en día, como por casualidad, o tal vez no, la forma de acceder a ella en Uruguay, además de algunos artículos, es por dos mujeres que se encontraron accidentalmente, en el buen sentido de la palabra, con la poesía y la historia de Brindis: la investigadora y periodista Isabel Oronoz (Montevideo, 1955) y la cantante Patricia Robaina (Cerro Largo, 1983). Dos mujeres que desde su lugar decidieron iluminar y hacer ruido en medio del silencio y oscuridad en el que vive esta «poeta afro» que descubrieron… Y hoy, investigando y cantando, son un medio de difusión y reivindicación a la literatura femenina de color. Son una forma de reconocer a Virginia como tal. Virginia es Virginia[53].

Ao aplicarmos a categoria da amefricanidade nas análises dos livros de poemas de Brindis de Salas, ratificamos o pensamento da intelectual brasileira Lélia Gonzalez ao pensar a herança africana em sua dimensão continental e seus processos similares ocorridos em várias regiões da América: os diálogos amefricanos que possibilitam um reconhecimento identitário entre pessoas que precisaram e, infelizmente, ainda precisam lutar contra a ideologia do branqueamento que culmina em variadas formas de racismos.

Esperamos que este capítulo auxilie na pesquisa sobre as autorias negras latino-americanas, em especial, na escrita de mulheres. E que Virginia Brindis de Salas seja incluída de imediato no panteão dos estudos literários uruguaios ao lado de nomes de grande monta como Mario Benedetti, Juan Carlos Onetti, Juana de Ibarbourou, Eduardo Galeano, Delmira Agustini e tantos outros e tantas outras que contaram a história do país através da literatura.

Referências

BRANCHE, Jerome. Hacia una poética de la diáspora africana. *In*: WALSH, Catherine (Org). **Pedagogías decoloniales**: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. v. 1. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013. p.165-188.

CAPILÉ, André. Virginia Brindis de Salas, por Anelise Freitas, Ma Njanu e Marcela Batista. *In*: **escamandro**. 26 mai. 2020. Disponível em <https://escamandro.wordpress.com/2020/05/26/virginia-brindis-de-salas-por-anelise-freitas-ma-njanu-e-marcela-batista/> Acesso em: 16 fev. 2024.

DUNCAN, Quince. Afrorrealismo: uma nova dimensão da literatura latino-americana. Tradução de Liliam Ramos. *In*: CAPAVERDE, Tatiana; SILVA, Liliam R. **Deslocamentos culturais e suas formas de representação**. Boa Vista: Editora da UFRR, 2019. p. 241-259.

GARCÍA, Florencia. Pregón de Marimorena y Cien cárceles de amor, de Virginia Brindis de Salas. *In*: **r e m: revista de periodismo cultural**. Disponível em <https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/comunicacion/publicaciones/r-m-revista-periodismo-cultural/r-m-revista-digital-periodismo-3> Acesso em: 13 mar. 2024.

GONZALEZ, Lelia. Por um feminismo afro-latino-americano. *In*: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Orgs). **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GONZALEZ, Lelia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1988.

GORTÁZAR, Alejandro. La poesía de Virginia Brindis de Salas. *In*: **Sujetos**, 13 set. 2017. Disponível em < https://sujetos.uy/2017/09/13/la-poesia-de-virginia-brindis-de-salas/> Acesso em: 17 fev. 2024.

53 García, s/d, s/p.

GUILLÉN, Nicolás. **Songoro Cosongo**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1953.

ORONOZ, Isabel. **Rompiendo silencios**. Montevidéu: Editorial Cabildo, 2013.

PRINCE, Blake. Virginia Brindis de Salas: poetisa de rara Concepción lírica... *In*: **Nuestra Raza**, jan. 1946. Disponível em <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/70174> Acesso em: 10 fev. 2024.

RAMOS, Liliam. Literaturas da Améfrica Ladina: um percurso pelas literaturas de autoria negra latino-americana. *In*: **Revista Herança** – Revista de História, Património e Cultura, v. 5, n. 2, 2022, p. 119-140. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/259906> Acesso em: 22 fev. 2024.

RAMOS, Liliam. A categoria da amefricanidade como aporte metodológico para análise das literaturas de autoria negra na América Latina. *In*: MOREIRA, Maria Eunice; KOLRAUSCH, Regina (Orgs.). **América Latina**: literatura em crítica. Porto Alegre: Casaletras, 2023, p. 111-130. Disponível em: <https://www.casaletras.com/america-latina-literatura-em-critica> Acesso em: 17fev. 2024.

SANTOS, Daiana N.; RAMOS, Liliam; ALVES, Alcione. Literaturas amefricanas, pensamento amefricano. *In*: SANTOS, Daiana N.; RAMOS, Liliam; ALVES, Alcione (Orgs.) **Revista Linguagem&Ensino**, v. 26, n. 3, 2023. p. 530-538.

SANTOS, Josinaldo O.; ASSUNÇÃO, Crislane C.A. A negritude na poesia afrouruguaia de Virginia Brindis de Salas. *In*: **Revista Ininga**, v. 7, n. 2, 2020. p.149-165. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/ininga/article/viewFile/10338/7373> Acesso em: 25 fev. 2024.

YOUNG, Caroll Mills. El desenmascaramiento de Virginia Brindis de Salas. Discurso de la minoría afrouruguaya. *In*: ORONOZ, Isabel. **Rompiendo silencios**. Montevidéu: Editorial Cabildo, 2013.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. **Changó el gran putas**. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1983.

Voz e a subjetividade negras na obra *Piedra Pulida* da poeta afrocubana Nancy Morejón

Giselle Maria Santos de Araujo (IFRS/Campus Alvorada)

Introdução

> *He buscado sin tregua darle voz a un coro de voces silenciadas que, a través de la historia, mucho más allá de sus orígenes, su raza o su género, renacen en mi idioma. (...) Me ha importado la Historia en letras grandes y me importó la historia de abuelas pequeñitas, adivinadoras, las que bordaron el mantel donde comían sus propios opresores. Historia de látigo, migraciones y estigmas que llegaron por el mar y al mar vuelven sin razón aparente*[1].

Nancy Morejón é uma poeta cubana, negra, nascida em Los Sitios, bairro central de Havana, em 1944. Em *Cuerda Veloz*[2], a poeta proclama que lhe interessa dar voz a um coro de vozes silenciadas, vozes que chegaram pelo mar, a bordo dos navios negreiros; vozes negras que "bordaron el mantel donde comían sus propios opresores"[3]. Na sua voz poética, Nancy Morejón retoma todas essas vozes silenciadas por séculos, marcadas pela violência, pela dor, mas também pela resistência e pela alegria.

Filha de Angélica Hernández, uma dona de casa de Havana, e Felipe Morejón, estivador, Nancy Morejón tem uma vasta produção literária entre poemas e ensaios, produção que lhe garantiu vários prêmios nacionais e internacionais. Entre ensaios, obras poéticas e antologias, Morejón tem mais de vinte livros publicados, com reedições em Cuba e outros países do mundo. Antologias de sua obra poética têm sido publicadas no México, nos Estados Unidos, na França e na Espanha.

Os poemas de Nancy Morejón são marcados pela recorrência de temas, como a cidade natal, a família, a musicalidade, o amor e a morte. Outras caraterísticas presentes desde o início de sua carreira literária e que configuram elementos chaves de sua obra são sua autoconsciência poética e o lirismo sutil de sua escrita, sutileza que paulatinamente vai ganhando outros contornos, principalmente relacionada à questão racial. O universo negro marcará sua criação poética de forma indelével, desde *Mutismos*[4], seu primeiro livro publicado, até *Madrigal para un príncipe negro*[5], seu mais recente livro, tornando-se

1 Morejón, 2002, p. 7-8

2 2002.

3 Morejón, 2002, p. 8.

4 1962.

5 2020.

fundamental para a elaboração de uma estética, o que permite que identifiquemos sua obra no universo estético da cultura negra cubana.

Neste capítulo, trago uma breve análise do poemário *Piedra pulida*, obra de 1986 lançada pela editora Letras Cubanas. A escolha de *Piedra pulida* não é aleatória pois se justifica por ser a obra que marcará toda a estética posterior de Morejón ao firmar a voz e a subjetividade negras na criação poética da autora.

Piedra Pulida

Conforme declara Carmen Alemany Bay, no início da década de 1980 ocorre

> un verdadero cambio en la poesía cubana, cambio que se resumiría en los siguientes puntos: la individualización del sujeto del poeta (...); voluntad de volver en los metros y estrofas tradicionales (...) y, sobretodo, la inclusión de nuevos temas más acordes con una realidad crítica[6].

Esse espírito crítico e essa maior abertura à renovação, que já vinha acontecendo na poesia cubana desde o final da década de 1970 e se firma após o Êxodo de Mariel[7], também agregará à produção poética de Morejón.

Para Alemany Bay[8], fatores como a participação de Cuba na guerra de Angola[9], o endurecimento da relação Cuba *versus* Estados Unidos após Mariel e a corrupção entre personalidades do governo[10] geraram a maior abertura e flexibilidade cultural que abarcou também a produção literária, principalmente com a formação de uma nova geração de poetas, que terá os nomes dos jovens poetas Reina María Rodríguez e Ramón Fernández-Larrea como destaques.

Entretanto, Nancy Morejón mantém nos anos 80 uma produção literária notável, na qual se destacará *Piedra Pulida*. Alemany Bay[11] defende que a poética de Morejón não muda nos anos 80; há, na opinião da teórica, uma mudança apenas na forma, na construção dos versos, que se adapta às mudanças poéticas da década tornando-se mais intimista e menos social. Porém, ao observar como a poeta singulariza a voz e a subjetividade negras, percebe-se que *Piedra pulida* traz novos e densos ares à poética de Morejón. É o momento em que a autora "Mira adentro", título de um dos poemas da obra, isto é, mergulha na memória ancestral para, através da voz enunciativa da poeta, assimilar a

6 Bay, 2000, p. 93.

7 O Êxodo de Mariel foi um fenômeno social que levou ao exílio muitos negros e mestiços, homossexuais, intelectuais e religiosos de diferentes credos que saíram de Cuba em direção ao Estados Unidos pelo porto de Mariel, localizado ao oeste de Havana. O total de exilados no Êxodo de Mariel foi de cerca de 120.000 cubanos. Sobre o Êxodo de Mariel ver Marques (2009), Barquet (2001) e Miskulin (2019).

8 2000.

9 A intervenção cubana em Angola (batizada de Operação Carlota) iniciou no dia 5 de novembro de 1975, quando Cuba enviou tropas de combate em apoio ao Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), de alinhamento comunista, contra a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) e a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), pró-ocidente. A África do Sul e os Estados Unidos apoiaram a UNITA e a FNLA, enquanto as nações comunistas apoiaram o MPLA. A participação cubana nessa guerra fez com que as relações de Cuba com a África penetrassem profundamente na literatura da época. Sobre isso, ver Castillo; Terry (2015).

10 A derrocada da URSS começa a se delinear no início dos anos 80, em um processo de reformas denominado de Perestroika, e se intensifica em 1985 com a eleição do novo líder, Mikhail Gorbachev. Essa derrocada vai afetar Cuba diretamente. A possibilidade do fim do bloco soviético, fim que ocorre oficialmente em 1991, traz como efeito imediato o questionamento dos ideais que orientaram a revolução cubana e de seu modelo político. Na literatura da Ilha, isso vai se expressar em poemas altamente críticos, com forte presença de ironia e sarcasmo que refletem um sentimento de decepção e desengano. Sobre isso, ver Alemany Bay (2000).

11 2000.

voz expressiva de uma subjetividade negra cubana que vai se configurando e se radicalizando em sua obra.

O radical comprometido em Pedra Pulida

O educador Paulo Freire, em sua obra *Pedagogia do oprimido*, afirma que

> a pessoa radical pela transformação da realidade degradante que atinge vários povos é uma pessoa que se interessa e busca informação, mergulha na realidade tão profunda quando queira transformá-la bem como tem escuta, comprometimento e compartilha espaço. Não teme enfrentar, não teme ouvir, não teme o desvelamento do mundo. Não teme o encontro com o povo. Não teme o diálogo com ele, de que resulta o crescente saber de ambos. Não se sente dono do tempo, nem dono dos homens, nem libertador dos oprimidos. Com eles se compromete, dentro do tempo, para com eles lutar[12].

Do conceito de radical, Paulo Freire desenvolve o conceito de radicalização:

> A radicalização, pelo contrário, é sempre criadora, pela criticidade que a alimenta. Enquanto a sectarização é mítica, por isto alienante, a radicalização é crítica, por isto libertadora. Libertadora porque, implicando no enraizamento que os homens fazem na opção que fizeram, os engaja cada vez mais no esforço de transformação da realidade concreta, objetiva. A sectarização, porque mítica e irracional, transforma a realidade numa falsa realidade, que, assim, não pode ser mudada[13].

Freire contrapõe o radical – que não teme o desvelamento da sociedade – ao sectário, aquele que rechaça reflexões sobre práticas transformadoras. Dessa forma, o processo de radicalização se constitui na mudança que transforma um sectário, aquele alienado das questões sociais, em um radical, aquele que, através da crítica libertadora, busca transformar a realidade social.

Nancy Morejón em *Piedra Pulida* inicia seu processo poético de radicalização. A poeta constrói uma obra em que a voz negra resgata uma memória ancestral que questiona a questão racial em Cuba, mergulhando na instituição da escravidão, até chegar nos negros havanenses e suas vivências na Cuba dos anos de 1980.

A poética de Nancy Morejón em *Piedra pulida* dialoga diretamente com a obra poética do poeta cubano Nicolás Guillén. Em 1982, Morejón escreve e publica pela UNEAC (Unión de los Escritores y Artistas de Cuba) o ensaio *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, uma das obras mais importantes da crítica literária cubana, texto que analisa a estrutura, a linguagem e as afiliações na escrita poética de Guillén para definir como o poeta transformou em estética o processo de transculturação a partir do olhar sobre questões de raça e mestiçagem na Cuba das primeiras décadas do século XX. Uma década antes, Nancy Morejón traz à luz o artigo "Introducción a la obra de Nicolás Guillén" que servirá de base para *Nación y mestizaje*. Defendemos que o artigo e o ensaio tiveram grande influência na escrita de *Piedra pulida*, poemário no qual a voz e a subjetividade negras começam a ser expressadas claramente na obra da autora.

12 Freire, 1987, p. 18.

13 Freire, 1987, p. 16.

Em "Introducción a la obra de Nicolás Guillén"[14], ao analisar a obra *Motivos de son*, uma das maiores expressões da poesia negrista mundial, Morejón afasta a possibilidade que a crítica da época aventava de esta obra de Guillén estar afiliada ao pós-modernismo americano. Para Morejón, os pontos centrais de *Motivos* são a forma e a temática abordadas pelo autor de forma rigorosa e profunda:

> La perspectiva básica de este cuaderno reside en el rigor y la profundidad con que el autor comete una exploración verbal, en cuanto a la forma; la rebeldía, de contenido, implícita en su temática. Desde esta posición, se aniquila el contexto que había sedimentado la expresión posmodernista; por lo que *Motivos de son* propone una vanguardia literaria que escapa a los límites de una definición académica del término[15].

O retorno ao popular, que marca as vanguardas latino-americanas, está presente justamente nessa elaboração estética de Guillén que, primeiro, constrói uma linguagem que acolhe o modo de falar do negro cubano do subúrbio havanense e, segundo, escolhe tematizar esse sujeito negro tão subalternizado na sociedade cubana de então.

Morejón declara que na obra de Nicolás "se conjugaram as tradições orais e escritas, tendo ele "amulatado" as diversas formas métricas hispânicas"[16]. "Amulatar" as formas hispânicas ao introduzir a tradição oral do son, ritmo musical de origem africana, transformando-o em "ritmo poético", significa também tematizar a vida do negro cubano fazendo assim um resgate cultural e a descolonização, ao mesmo tempo em que denuncia o racismo e a discriminação social. Por isso Morejón afirma que os poemas de *Motivos*

> son una revisión de las vivencias y experiencias raciales de Guillén a su llegada a La Habana, en cuyos barrios más pobres se aglutinaron los descendientes de cautivos africanos para organizarse y constituir diversos focos de resistencia cultural. A través de esas experiencias, Guillén asume directamente su condición de hombre negro. El poeta, en su afán de búsqueda, en su inconformidad, inaugura un proceso de conocimiento de su condición humana. Porque más que asustar al burgués, Guillén lo emplaza, al traer a la poesía personajes y ambientes[17].

Para Morejón, Guillén inaugura "una nueva y válida expresión de la nacionalidad" em *Motivos*, mas os livros seguintes do poeta seguem expressando no literário a presença africana no continente americano surgida com a escravização. Essa presença é o que define a natureza da América e, por conseguinte, a natureza de Cuba. Para a crítica literária, a obra de Nicolás Guillén,

> Se trata, por otra parte, de concederle el justo lugar, el verdadero sentido histórico que tiene, al elemento humano que aportó la mano de obra en las relaciones de producción habidas en las zonas del continente afectadas, en especial, por la esclavitud[18].

14 1972.

15 Morejón, 1972, n.p.

16 Morejón, 1972, n. p.

17 Morejón, 1972, n. p.

18 Morejón, 1972, n. p.

Morejón defende que a obra de Guillén *El son entero*[19] representa o momento em que a consciência crítica da palavra passa a ser formulada como poética na escrita do autor. E essa consciência crítica da palavra em Morejón – construída muito a partir de sua análise da obra de Guillén – surge no momento em que a voz e a subjetividade negras se formulam como poética em sua obra. E isso se dá em *Piedra pulida*.

A pós-memória ancestral

A intelectual norte-americana de origem romena Marianne Hirsch define o conceito de pós-memória, relacionado diretamente ao trauma dos descendentes das vítimas do Holocausto judeu pelos nazistas. Para Hirsch,

> [...] postmemory characterizes the experience of those who [...] have grown up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are displaced by the powerful stories of the previous generation, shaped by monumental traumatic events that resist understanding and integration[20].

Dessa forma, o conceito de pós-memória é caracterizado por esse olhar que se volta ao passado, mas de forma a trazer um novo contexto ao presente, por pessoas que não viveram o trauma, mas que o "revivem" através de narrativas compartilhadas. Diferentemente da memória que se caracteriza pela lembrança sempre incompleta das experiências vividas, incluindo os traumas vividos, a pós-memória não se limita ao recordar, pois reelabora através da criação imagética a conexão com um passado não vivido, ao mesmo tempo que se faz um luto desse passado. É o que Hirsch vai definir como "memória herdada"[21], isto é, a forma de relacionamento que se estabelece entre o evento traumático e aqueles que descenderam dos indivíduos que realmente viveram esse evento.

Apesar de fazer referência ao evento traumático do Holocausto, o conceito de pós-memória pode ser aplicado – não sem limitações e críticas – ao trauma da escravização africana no Atlântico sul. A escravização africana foi um processo e uma instituição que perpassou o plano individual ou meramente familiar para se assentar no imaginário coletivo. Isso porque a vasta documentação histórica e pública referente ao período e as consequências sociais da escravização africana ainda presentes na contemporaneidade fizeram com que houvesse uma identificação direta com os traumas vividos pelos ancestrais. Os descendentes atualizam os eventos vivenciados por esses ancestrais através das memórias transmitidas por meio de histórias, imagens, cantos, e uma vez atualizados esses eventos traumáticos moldam os que vieram depois. Essa moldagem, essa identificação, será expressa na literatura de forma consciente, já que, como nos assegura Anastasiadis[22], a pós-memória se define por uma busca consciente do passado e por uma reconstrução intencional dos eventos não vividos.

Em Nancy Morejón essa reconstrução intencional é o que chamo de resgate de uma *memória ancestral*, ou *pós-memória ancestral*, e que a própria Nancy chamará de resgate de

19 1947.

20 Hirsch, 2001, p. 221.

21 Hirsch, 2008, p. 107.

22 2012.

"historia de abuelas pequeñitas, adivinadoras, las que bordaron el mantel donde comían sus propios opressores"[23]. Esse resgate é a construção para Hirsch[24] de uma estrutura de transmissão inter e transgeracional do conhecimento e da experiência traumática. Ao abordar o processo de escravização, Morejón perpetua uma história compartilhada de dor e sofrimento através da escrita, de forma a mantê-la permanentemente lembrada, ao mesmo tempo que a ressignifica. É o que podemos constatar ao analisar o poema "Mirar adentro"[25].

Análise poética

Mirar adentro

Del siglo dieciseis data mi pena
y apenas lo sabía
porque aquel ruiseñor
siempre canta en mi pena

No século XVI, precisamente no ano de 1503, chegaram em Cuba os primeiros escravizados africanos. O eu-poético, ao retornar o seu olhar para o início da presença africana na ilha, presença marcada pelos signos de dor, constrangimento e morte, identifica-se com os escravizados. Esse reconhecimento presente se dá ao olhar para o passado, mas um passado que é interno, memorialístico.

Ao intitular o poema "Mirar adentro", Morejón está afirmando que o látego da escravização também é seu; a dor também é sua. Dor que é sua, definida pelo uso do pronome possessivo "mi" e simbolizada pelo canto do rouxinol, ave endêmica de Cuba, cujo canto melodioso e prolongado não se percebe em outros pássaros. Dessa forma, com seu canto único e que é considerado por muitos como um canto triste, o rouxinol "siempre canta en mi pena", apontando para a continuidade da dor e da tristeza. É o que Hirsch elabora teoricamente ao afirmar que "these events happened in the past, but their effects continue into the present. This is, I believe, the experience of postmemory and the process of its generation"[26]. Assim, ao "mirar adentro", o eu-poético olha para suas próprias dores em um processo de identificação.

Não é a primeira vez que o tema da escravização africana é apresentado pela poeta cubana, em *Octubre imprescindible* o tema já se faz presente. Mas a proximidade da guerra de Angola e o caráter crítico da geração nova de poetas que recém se lançava no sistema literário cubano, fez com que o resgate da *memória ancestral* em *Piedra pulida* ganhasse um caráter muito mais enfático e decisivo. É o momento em que a poeta Nancy Morejón começa a radicalizar, ou seja, começa a mergulhar na realidade tão profundamente quando queira transformá-la, para retomar Freire[27]. É nesse sentido, nessa migração do passado ao presente, do presente ao passado, que se encontra o poema "Negro":

23 Morejón, 2002, p.8.
24 2008.
25 Morejón, 2001, p. 118.
26 Hirsch, 2008, p. 107.
27 Freire, 1987, p. 18.

Negro

Tu pelo,
para algunos
era diablura del infierno;
pero el zunzún allí
puso su nido, sin reparos,
cuando pendías en lo alto del horcón,
frente al palacio
de los capitanes.
Dijeron, sí, que el polvo del camino
te hizo infiel y violáceo,
como esas flores invernales
del trópico, siempre
tan asombrosas y arrogantes.
Ya moribundo
sospechan que tu sonrisa era salobre
y tu musgo impalpable para el encuentro del amor.

Otros afirman que tu palo de monte
nos trajeron ese daño sombrío
que no nos deja relucir ante Europa
y que nos lanza, en la vorágine ritual,
a ese ritmo imposible
de los tambores innombrables.
Nosotros amaremos por siempre
tus huellas y tu ánimo de bronce
porque has traído esa luz viva del pasado
fluyente,
ese dolor de haber entrado limpio a la batalla,
ese afecto sencillo por las campañas y los ríos,
ese rumor de aliento libre en la primavera
que corre al mar para volver
y volver a partir[28].

A cena que se apresenta na primeira parte do poema é desoladora: o negro está pendurado no madeiro, no tronco, a cabeça pendendo, a vida quase expirando. Na cabeça, no Ori, divindade pessoal mais importante do panteão iorubá, o cabelo que para alguns, afirma o eu-poético, simboliza uma maldade do inferno.

Entretanto, essa imagem negativa é seguida por outra imagem poética de imenso lirismo: se para alguns (entre os quais o eu-poético não se inclui) a cabeça do negro representa o infernal, é sobre ela que repousa e faz seu ninho o *zunzún*, ave da família do colibri, menor pássaro do planeta que mede apenas 6 cm e pesa cerca de 2 gramas. O *zunzún* tem em Cuba seu único habitat natural. A escolha da ave não é aleatória: como pertencente apenas à geografia cubana, o eu-poético, através da imagem da ave fazendo o seu ninho sobre a cabeça do escravo negro cuja vida se esvai, aponta para o sujeito ne-

28 Morejón, 2001, p. 126.

gro como parte essencial do ser cubano, essência que é inferiorizada e humilhada, pela presença do madeiro.

A *pós-memória ancestral* continua, com signos de desvalorização desse sujeito negro, agora considerado infiel, porque contaminado pelas heranças africanas trazidas por ele, as "flores del trópico". Definido assim por uma oração cujo sujeito está indeterminado – "Dijeron" –, o negro é considerado indigno do amor e da alegria.

Na terceira e última parte, há uma mudança completa no poema. O eu-poético agora se identifica através do pronome pessoal "nosotros" entre aqueles que amam o negro, agora já como elemento cultural e social cubano. Essa voz traz a "luz viva del pasado" que flui na certeza de que o negro entrou "limpio a la batalla". A signos de incivilidade, inferioridade e impureza destinados aos negros, o eu-poético contrapõe o afeto, a pureza, o amor. E se o poema começa com a imagem da morte em um tronco, ele termina com a imagem simbólica do mar e da liberdade que essa imagem confere.

Se Morejón se volta ao passado histórico para resgatar a *pós-memória ancestral* na elaboração da voz e subjetividade negra em sua poética, Nancy se projeta à memória familiar recente para reconstruir intencionalmente e literariamente a figura da mãe, Angélica Hernández. O poema "Madre"[29] assim segue:

Madre
Mi madre no tuvo jardín
sino islas acantiladas
flotando, bajo el sol,
en sus corales delicados.
No hubo una rama limpia
en su pupila sino muhos garrotes.
Qué tiempo aquel cuando corría, descalza,
sobre la cal de los orfelinatos
y no sabía reír
y no podia siquiera mirar el horizonte.
Ella no tuvo el aposento del marfil,
ni la sala de mimbre,
ni el vitral silencioso del trópico.
Mi madre tuvo el canto y el pañuelo
para acunar la fe de mis entrañas,
para alzar su cabeza de reina desoída
y dejarnos sus manos, como piedras preciosas,
frente a los restos fríos del enemigo.

No poema "Madre", o eu-poético descreve sua mãe a partir do signo da ausência: é a partir do que a mãe não teve que sua identificação é construída. Não ter jardim, elemento que aponta para harmonia, tranquilidade e pertencimento, e em seu lugar ter "islas acantiladas/flotando", expressa esse signo da ausência. A mãe é aquela cujo lugar de pertença foi tirado. O íngreme das ilhas se relaciona a presença dos cravos nos olhos que a impedia de "siquiera mirar el horizonte". Tanto a ausência do jardim quanto a presen-

29 Morejón, 2001, p. 178.

ça dos cravos nos olhos apontam para o abandono da orfandade. O caráter autobiográfico do poema é nítido: Angélica, a mãe de Nancy Morejón, também foi criada em um orfanato. Essa memória da orfandade se liga à memória da extrema pobreza a partir dos versos "Ella no tuvo el aposento de marfil/ni la sala de mimbre/ni el vitral silencioso del trópico". A repetição do advérbio "ni" expressa a exclusão proporcionada pela pobreza.

As memórias familiares da mãe do eu-poético se transformam em pós-memória a partir da última parte do poema. Se antes a identidade materna é forjada pelos signos de ausência, é com a pós-memória do filho/filha, ou seja, desse eu-poético, que essa mãe é, enfim, descortinada diante dos leitores. Pois a mãe é aquela que agora teve: o canto e a fralda que embalam a fé, tanto política quanto religiosa, nas entranhas do filho. A mãe é aquela que levanta a cabeça, aquela rainha sem posses além da cria; é aquela cujas mãos, pedras preciosas, preparam os filhos para o enfrentamento do inimigo.

Essa mãe pessoal, individualizada, marcada por signos de ausência, mas também por signos de resiliência, força e honra, pode ser interpretada em seu caráter coletivo. A perspectiva política e histórica da escravização não pode ser afastada dessa leitura. A vida de subalternidade e pobreza que a mãe de Nancy teve como uma mulher negra cubana de baixo estrato social é resultado de todas as políticas da representação negra africana durante e após o período da escravização como inferior, como nada, assim como de todas as políticas de harmonia racial defendida em Cuba. Então, no momento em que o sujeito poético se refere à mãe, entra em cena uma pós-memória familiar, que se projeta para muito além do familiar, pois aponta para consequências que estarão presentes na vida de todos os negros. Dessa forma, Morejón, ao construir uma obra em que a voz negra resgata uma *pós-memória ancestral* através da instituição da escravidão, define uma pós-memória familiar e alcança os negros havanenses e suas vivências na Ilha dos anos 80, historizando e atualizando o debate da questão racial em Cuba. É o que podemos ver no poema "Niños con los ojos rosados":

Niños con ojos rosados

Caminando,
empujados quizás por una brisa,
hemos llegado a los extremos
de la bullicie comercial.
Las estatuas de mármol
condensándose en el atardecer.
Ver al turista
parpadeando, dormido,
ante el insólito profundo chorro azul
de las ballenas. Y las lanchas hirvientes
y los hivientes arrecifes
sobre el fuego mortal.
Un alto negro inmenso
cruza el portal en sombras
y junto a la cadera
su negra inmensa y alta

va cruzando también.
Entre los dos,
como entre cielo y tierra,
como entre luna y sol,
un cochecito débil
cincunda la alameda.
Allá dentro, vivaz,
un niño con los ojos rosados
se acurruca entre encajes
mientras contempla, puro,
la azul bahía letal.[30]

O eu-poético se insere no poema. Através da expressão verbal "hemos llegado", o eu-poético caminha em companhia pelas ruas de Havana, contempla os monumentos, observa os turistas, a baía, as baleias, as lanchas sobre a beleza do litoral cubano. O passeio, remetendo ao Malecón que contorna e faz parte da cotidianidade dos havanenses na Ilha, expressa o ser e estar do cubano comum na capital do país. Aqui, a memória ancestral e a pós-memória familiar não estão presentes diretamente – é o cotidiano da Cuba da década de 1980 e seus moradores o cerne desse poema. O sujeito negro cubano é o protagonista do poema. E ao contrário das imagens poéticas construídas nos poemas anteriores aqui trazidos – negros no tronco, negros no navio negreiro e fugindo pelo mar, negros nos orfanatos e na miséria – nesse poema a imagem do negro é construída a partir de adjetivos qualificadores: "Un alto negro inmenso"/ "su negra inmensa y alta". A imagem construída remete à exaltação do sujeito negro como parte integrante do ser cubano, do ser havanense. E a figura da criança negra, o "niño de los ojos rosados", aponta para a continuidade da voz e subjetividade negras em Cuba. Cabe ao menino negro, protegido, cuidado pelos pais cubanos negros que atravessam o portal, o que pode fazer referência à passagem do negro como escravizado, inferiorizado e exotizado ao status de cidadão cubano por excelência; cabe ao menino negro, aquele que está entre o homem e a mulher negra como entre "cielo y tierra", "luna y sol", representar a vivacidade, a resistência e a resiliência negra cubana e ser um índice de futuro que mantém sua pureza mesmo diante da letalidade do racismo em Cuba.

Esses vários mundos que Morejón traz para sua poesia, a escravidão, a pós-memória da escravidão e a situação do negro em Cuba a partir das consequências desses processos históricos, serão resumidos com intenso lirismo no longo poema "Mundos":

Mundos
Mi casa es un gran barco
que no desea emprender su travesía.
Sus mástiles, sus jarcias,
se tornaron raíces
y medusas plantadas en medio de la mar;
a estas alturas,
podré decir el mar

30 Morejón, 2001, p. 138.

oteado por el sol
o por el oro fétido del galeón desollado?

Mi casa es un gran barco
que resguarda la noche.
Quiero los vinos leves de su espuma.
Quiero los hierros fuertes de sus corrales.
Quiero, al fin, la lenta y prístina llanura
derramada en los ojos.
Oh los ojos furtivos del pasado mortal.

Mi casa es un gran barco
rodeado de aguas nuevas
donde clavo mis manos
y las pupilas que he traído.
Bailar, bogar, llorar y andar
entre los peces de cubierta.
Viejo mundo el que amo,
nuevo mundo el que amo,
mundos, mundos los dos, mis mundos:
Oh las tortugas sacras;
ay, las algas;
ah el nombre de la mujer costeña,
anclada en el centro del mundo.

Vivo en el sesgo tallado de la espiga.

"Vamos a andar," me dijo alguna vez
con su aliento amoroso, aquel esclavo.
Y ambos sembramos nuestras piernas
como troncos incólumes, como nidos fundados;
abrazándonos bajo la tempestad.
"Piensa en el tiempo de la piedra pulida
que siempre llega aqui
para lanzar el arco y otra vez el origen,"
volvió a decirme
y ya su alma dejaba de estar sola,
y ya su boca misma era una isla ardorosa,
harta de frutas, lenguas, olas y pergaminos.
Mi casa es un gran barco
sin demonios apenas
porque los conminé a la retirada;
porque quiero la dicha como regla suprema;
como regla supema quiero el violín,
la contradanza ilesa en su vaivén.

Mi casa es un gran barco
y trazo con mis venas el mapamundi nunca
visto
de los islotes a mi diestra
Vivo en mi casa que es un barco
(qué poderoso barco me cobija)

Vivo en mi casa que es un barco
(qué poderosa espuma me refresca)
Vivo en mi barco vivo
amparada del trueno y la centella
Mi casa es un gran barco
digo
sobre la isla dorada
en que voy a morir[31]

A repetição do verso "Mi casa es um gran barco" no início de cinco das seis estrofes do poema, com a repetição do mesmo verso no interior da quinta estrofe, tem a função de reiterar a memória ancestral do eu-poético. O primeiro "gran barco", a primeira casa, foi o navio negreiro, espaço que mesclou a dor, a violência e a morte com uma nova configuração cultural e social que ia se formando e que Gilroy[32] vai denominar o Atlântico Negro. O "gran barco que no desea emprender su travesía" a empreendeu e transformou seus mastros, sua enxárcia, em raízes plantadas no meio do mar atlântico. O mar que, diante dessa pós-memória universal, não é mais vislumbrado pelo sol, mas sim pelo ouro fétido dos navios negreiros.

A casa que é o grande barco resguarda a noite. A escravidão é revivida mais uma vez. Agora, o eu-poético se apresenta como aquele que, do barco, contempla a planície antiga derramada nos olhos, olhos "del pasado mortal". O novo continente se aproxima.

E são nessas "aguas nuevas", nessas novas terras, onde o eu-poético, escravizado recém-chegado ao novo mundo, crava suas mãos e olhos. A partir da sequência verbal "Bailar, bogar, llorar y andar" compreende-se todo o processo escravocrata: *bailar*, ainda em África, simbolizando a alegria anterior ao processo de colonização e escravização; *bogar* fazendo referência ao navio negreiro e ao sequestro de suas terras originárias; *llorar* referindo-se à dor e tristeza da escravização; e, por fim, *andar* entre os peixes, referindo-se à nova vida em Cuba. À contraposição do velho e novo mundo o eu-poético acrescenta o amor: é pela construção afetiva que essa nova vida é assimilada. O verso "Vivo en el sesgo tallado de la espiga", de difícil compreensão, pode apontar para o caráter contraditório dessa nova vivência no novo mundo.

Na quinta estrofe do poema, um diálogo se apresenta: o escravo amoroso diz ao eu-poético que é necessário caminhar. Dessa forma, o eu-poético se reconhece ele mesmo como um negro escravizado cujo andar significa semear as próprias pernas nessa nova terra, como "troncos incólumes, como nidos fundados". Tempo da pedra polida, período histórico neolítico, é relembrado para apontar a um novo nascimento: cabe ao escravizado lançar em Cuba a nova origem. E ele o faz abrindo as portas para signos de pertencimento, identidade e coletividade, expressos nos versos de extrema força poética "y ya su alma dejaba de estar sola/y ya su boca misma era una isla ardorosa/harta de frutas, lenguas, olas y pergaminos".

31 Morejón, 2001, p. 170-174.

32 2001.

No interior da mesma estrofe que analisamos acima, a reiteração da casa como barco retorna. Os demônios cristãos são ameaçados pelo eu-poético e se retiram. A felicidade representada no "bailar" inicial em África é resgatada como exigência: "quiero la dicha como regla suprema/como regla suprema quiero el violín/ la contradanza...".

É pelas veias do negro que o novo mapa-múndi é traçado, tendo a ilha de Cuba como fundo. Na última estrofe do poema, o barco/casa deixa de ser o sujeito para ser o predicado, pois o sujeito é o eu-poético que vive "en mi casa que es un barco". A nova repetição criada no poema pelo verso "Vivo en mi casa que es un barco", que se repete duas vezes e se transforma no verso "Vivo en mi barco vivo", reitera a força desse traçado negro na cultura e sociedade cubanas através dos adjetivos que o completam, 'poderoso' e 'poderosa'. Poder dos elementos da natureza, trovão e relâmpago, muito relacionados às divindades do panteão da *santería*, que amparam o negro cubano em sua crença, em sua fé. Os versos finais fazem referência direta à Cuba, a "isla dorada", na qual a vida recomeçou e sobre a qual o eu-poético findará.

Considerações finais

A obra *Piedra pulida* expressa em muitos de seus poemas a força do traçado negro na cultura e sociedade cubanas. A afirmação dessa força marca toda a estética posterior de Nancy Morejón, pois ao assimilar a voz expressiva de uma subjetividade negra cubana em *Piedra*, Nancy começa o processo de radicalização, conforme definição de Freire[33], em sua obra. Essa radicalização se ampliará nos anos 90, principalmente na obra *Baladas para un sueño*, de 1991, e se firmará com a obra *Madrigal para un príncipe negro,* de 2020, quando Morejón incorpora de maneira radical o sujeito negro à sua voz poética, fazendo dessa voz poética também uma voz política, reafirmando e problematizando o ser negro na contemporaneidade.

Referências

ALEMANY BAY, Carmen. Poesía Cubana a Finales Del XX: 1980-2000. *In*: **Cuadernos de América Sin Nombre**, n. 2, Alicante, 2000.

_____. Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX. *In*: **Cuadernos de América sin nombre**, n. 13, Alicante, 2006.

ANASTASIADIS, Athanasios. Trauma and Literature. Transgenerational Communication of Traumatic Experiences. *In*: **Journal of Literary Theory,** v. 6, n. 1, 2016, p. 1-24.

CASTILLO, Daisy Rubiera; TERRY, Inés María Martiatu (Ogs). *In*: **Afrocubanas: historia, pensamientos y prácticas culturales**. Havana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales, 2015.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro:** modernidade e dupla consciência. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HIRSCH, Marianne. Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. *In*: **The Yale Journal of Criticism**, v. 14, n. 1, Spring 2001.

_____. The Generation of Postmemory. *In*: **Poetics Today,** v. 29, n. 1, Spring 2008.

33 1987.

MOREJÓN, Nancy. **Introducción a la obra de Nicolás de Guillén**. Havana, 1972. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/portales/nicolas_guillen/su_obra_introduccion/. Acesso em: 14 jan. 2024.

_____. **Richard trajo su flauta y otros poemas**. Ed. Mario Benedetti. Madri: Visor Libros, 1999.

_____. **Black Woman and Other Poems. Mujer negra y otros poemas**. London: Mango Publishing, 2001.

_____. España en Nicolás Guillén, 2002. Disponível em: http://www.bnjm.cu/sitios/revista/2002/01-02/nancy.htm. Acesso em dezembro de 2021.

_____. **Looking within: selected poems, 1954-2000**. Mirar adentro: poemas escogidos, 1954-2000. Edited and with an introduction by Juanamaría Codronoes-Cook. Detrot, Michigan, Wayne State University Press, 2003.

_____. **With Eyes and Soul: Images of Cuba**. Poems by Nancy Morejón. Photographs by Milton Rogovin. New York: White Pine Press, 2004.

_____. **Querencias. Homing Instincts**. Poems by Nancy Morejón. California: Cubanabooks, 2013.

_____. **Madrigal para un príncipe negro**. Havana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2020.

TERRY, Inés María Martiatu. La poesia de Nancy Morejón: renovación de la expressión negra. *In*: **Revista Iberoamericana**, v. LXXVII, n. 235, Abril-Junio 2011, p. 407-424.

A história que sempre quis contar Lucía Charún-Illescas e o cotidiano afro-peruano no período colonial

Rosane Maria Cardoso (UCS/PPGL-UNISC)

Considerações iniciais

Este texto propõe uma apresentação da autora afro-peruana Lucía Felícita Charún-Illescas e de sua principal obra, *Malambo*, de 1999. Ao discorrer sobre o tema, pretende-se abordar a escrita da autora com base em duas perspectivas: o romance histórico[34] e o afrorrealismo[35]. Nesse sentido, o capítulo, como apresentação que é, não tem por objetivo debater em profundidade essas questões, mas de trazê-las à baila a fim de contextualizar a narrativa de Charún-Illescas em possibilidades de espaços literários.

Embora possa parecer ousado "apresentar" uma escritora destacada internacionalmente, a abordagem diz respeito ao fato de, na América Latina e mesmo no Peru, país de origem de Charún-Illescas, sua obra ainda ser pouco ou recém conhecida. Ela é considerada a primeira romancista afro-peruana, mesmo após quase 150 anos da abolição da escravatura no seu país de origem. Quanto a *Malambo*, o romance consagrou-se e foi traduzido na Europa e nos Estados Unidos da América anos antes de ser introduzido no Peru. Uma busca rápida online revelará a ampla divulgação e estudos da obra em língua inglesa, italiana, alemã, entre outras. No Brasil, também já existem estudos sobre o texto, embora ainda esteja sem tradução ao português e haja dificuldade em acessar o texto em espanhol.

Entretanto, Lucía Charún-Illescas talvez seja vítima do longo apagamento das mulheres na crítica literária peruana. O eixo raça, branco/indígena, resultando em vertentes de pesquisa hispanista, indigenista e mesticista, foi e tem sido o foco de muitos dos estudos na área, desde José Riva-Agüero, que desconsiderava as escritoras de seu tempo, passando por Mariátegui, um dos primeiros a incluir alguma referência sobre escritoras, e Cornejo Polar que igualmente dedicou pouco tempo a essa crítica. Ao buscar informações sobre escritoras contemporâneas peruanas, logo percebemos que o estudo sobre elas é ainda incipiente.

34 Santos, 2011.

35 Duncan, 2005.

Retomando Charún-Illescas, a autora publicou, além de *Malambo*, *Lateinamerika in Hamburg*[36] e *Canticuentos Infantiles* (em versão digital do Ministerio de Cultura – Biblioteca Nacional de Colombia, 2020). Em 2013, o Ministerio de Cultura del Perú outorgou o prêmio "Personalidad Meritoria de la Cultura" para a autora que está radicada há décadas em Hamburgo, Alemanha.

Nascida em Lima, em 1950, em uma família que enfrentava dificuldades financeiras e sociais, Lucía sempre foi uma leitora voraz. Como tal, desde logo percebeu que não havia, nos livros que folheava, tramas e/ou personagens que representassem africanos e seus descendentes. Quando apareciam, eram decorativos e/ou exóticos, narrados pela voz hegemônica e de forma caricaturesca. Movida pelo desejo de escrever e de promover mudanças em sua vida e no cotidiano que a circundava, a futura escritora buscou meios para estudar, o que conseguiu com êxito, apesar das críticas que viam como absurdo uma mulher negra e pobre graduar-se quando, provavelmente, o estudo lhe seria inútil. Contrariando as expectativas, Charún-Illescas tornou-se respeitada como pesquisadora, tradutora, palestrante e, sobretudo, como ativista, o que a levou a viajar por diversos países. Atualmente, pesar de naturalizada alemã, a escritora afirma que: "Soy y seré siempre limeña y no quiero que los lectores me crean una negra europeizada o agringada, que vive fuera de Perú hace cuchucientos años[37]". Ela acrescenta, em entrevista concedida em 2016:

> Mi interés desde niña siempre fue buscar una representación de mi cultura, de mi entorno. Para mí, escribir fue una forma de encontrarme y de encontrar mi mundo afroperuano que prácticamente no está representado en mi país. Ese es mi tema y siempre ha sido mi tema[38].

Malambo abarca as conflituosas relações entre escravizados, indígenas e espanhóis, do fim do século XVI a meados do XVII. Para além de uma narrativa marcada pela violência social, sobressai-se o apagamento do povo negro tanto na literatura peruana quanto na história do país. Charún-Illescas constrói um diálogo entre tempos, espaços e vozes e sublinha do processo de *cimarronaje* do povo negro que, desde a chegada forçada ao Novo Mundo, demostrou resistir à subjugação. A escritora, assim como suas personagens, é representativa da resistência contra a unilateralidade discursiva vigente e, com isso, elide formas de colonização na produção literária. Ante lugares de enunciação pautados pela racionalidade hegemônica que se afirmam sobre outras formas de pensamento, Charún-Illescas – em consonância com os processos decoloniais –, busca pontuar a narrativa afro-peruana como um lugar diferenciado de enunciação.

O cenário apresentado por Charún-Illescas coloca o leitor no centro de uma experiência literária, histórica e identitária. O bairro Malambo, evidentemente, protagoniza a obra como um espaço que ganha vida: "Era domingo y Malambo madrugó. Se levantó

36 1995.

37 Rocha; Charún-Illescas, 2015, p. 125.

38 Lucía Charún-Illescas, Entrevista, 12. fev. 2016, n.p. Mais detalhes sobre como a autora se coloca nesse sentido podem ser acessadas em ALARI/AFRO-LATIN AMERICAN RESEARCH INSTITUTE at HARVARD UNIVERSITY. Libertades literarias: Afrolatinoamérica escribe: Conversación con Lucía Charún-Illescas. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XZ3SX5b5pOU&t=65s. Acesso em: 12 jan. 2024.

muy temprano y a modo de escoba con hojas de palmas barrió el tierral de las callejas. Después, adornó los árboles con quitasueños y guirnaldas[39]". Os seres que ali circulam são impactados pelo movimento que o bairro promove, seja pela organização populacional que constrói – indígenas, africanos, judeus, cristãos, fugitivos, artistas, etc. – seja por ser um dos berços da história e da cultura americana e, especialmente, a origem das relações afro-hispânicas.

A outra personagem que se destaca é Tomasón. Pintando murais religiosos para os senhores ricos e para igrejas, o artista desvela a colônia espanhola com sua voz embrenhada na tradição iorubá e nos mistérios do candomblé. Pela sua oficina, entrecruzam outras personagens que engendram o panorama da vida nas duas feições que constituem Lima entre os séculos XVI e XVII. Para Tomasón, Malambo é seu modo de existir, já que, fora dali, nada é além de uma peça. No bairro, assume o estatuto de *griot*, com suas histórias sobre o presente e o passado. Para Morales Muñoz[40], Tomasón é a representação do sincretismo cultural e religioso do contexto andino, hispânico e negro.

Malambo: sobre o romance histórico

Existem opiniões não muito aprofundadas sobre a narrativa de Charún-Illescas não ser um romance histórico. Para Agreda[41], o texto não tem os necessários atributos para ser considerado como tal, pois lhe faltariam elementos fidedignos da Lima de 400 anos atrás apresentada pela autora. Essas alegações, no entanto, vão de encontro ao que dizem os principais estudos sobre o gênero, mesmo na origem da discussão, como é o caso de Lukács, em 1930. Vejamos brevemente a evolução do debate.

Tradicionalmente, o romance histórico (doravante RH) propõe-se descrever personagens ficcionais e históricos em determinada sociedade, espaço e tempo situados no passado. Como pondera György Lukács[42], os períodos representados sinalizam momentos críticos da história, nos quais circulam personagens históricas e ficcionais que contribuem para, literariamente, enfatizar a grandeza do tema do qual o texto se ocupa. O autor húngaro baseia seus estudos em romances europeus e, especialmente, a partir do clássico escritor Walter Scott (1771-1832). Segundo Lukács, o período pós-Revolução Francesa, que promoveu profundas mudanças sociais, políticas, econômicas e ideológicas, é crucial para situar o nascimento do romance histórico. A percepção do quanto a história impacta sobre a vida cotidiana acende o interesse de letrados de diferentes camadas sociais para esse tipo de narrativa.

No entanto, essas marcas não coadunam com o RH latino-americano ou Novo Romance Histórico (NRH). Para Fernando Aínsa[43], a ficção produzida na América Latina perfaz um trajeto distanciado de idealizações do passado e constitui-se como um movimento crítico em relação à história oficial, majoritariamente contada e registrada

39 Charún-Illescas, 2022, p.519.

40 2021.

41 2022.

42 2011.

43 1994.

pelo discurso hegemônico e colonizador. O discurso historiográfico ficcional latino-americano encontra suas próprias características de representação, atento às complexidades históricas: "La literatura tolera las contradicciones, la riqueza y polivalencia en que se traduce la complejidad social y sicológica de pueblos e individuos, lo que no siempre sucede en el ensayo histórico, en general más dependiente del modelo teórico e ideológico al que aparece referido[44]".

Em síntese, em vez de uma exaltação nacionalista ao passado, o NRH potencializa releituras em direção a silenciamentos seculares gerados pela extrema violência que assola a América Latina desde a conquista e que encontra um aporte especial nos processos ditatoriais. Para Aínsa, a história é revista, na ficção, em função das necessidades trazidas pelo presente:

> Si la ficción se ha embarcado en una relectura crítica de la historia utilizando los recursos de otras disciplinas, especialmente de las ciencias sociales, la antropología y el sicoanálisis, no debe olvidarse que esta incursión problematizada de la narrativa en la historia ha sido posible porque el propio discurso historiográfico se ha relativizado y se ha abierto en las últimas décadas a una interdisciplinaridad que trasciende las fronteras del conocimiento histórico tradicional[45].

O crítico estadunidense Seymour Menton baseia-se tanto em Lukács quanto em Aínsa e, a partir do levantamento de 367 obras publicadas entre os anos de 1949 a 1992, elabora seis características que considera basilares da NRH, a saber: a) a distorção histórica; b) os conceitos dialógicos baktinianos; c) os anacronismos; d) a intertextualidade; e) a metaficção; f) a substituição de personagens fictícios pela ficcionalização de personagens históricos e a apresentação de ideias filosóficas para além de um passado mimetizado.

Magdalena Perkowska também contribui para a discussão sobre o gênero no âmbito latino-americano e traça seu pensamento, a partir dos anos de 1980 e da propalada morte da história por parte da crítica americana e europeia. Ela destaca a fala de Fredric Jameson que duvida que o homem pós-moderno, submerso pela homogeneidade do presente, seja capaz de experimentar a história como vivência[46]. No entanto, segue a pesquisadora, esse momento coincide com três processos importantes na América Latina: a) a progressiva redemocratização política; b) o debate teórico rigoroso acerca da pós-modernidade; c) o auge de uma forma renovada do RH que se tornou, de acordo com Perkowska[47], uma das tendências mais importantes dos anos de 1980 e 1990[48]. Ela observa que

> Os romancistas desenham um novo mapa para o conceito da história e seu discurso. Vista desta perspectiva, o romance histórico latino-americano não cancela a história, mas rede-

44 Aínsa, 1994, p.26.

45 Aínsa, 1994, p.29.

46 Perkowska, 2008, p. 15.

47 A autora avança em seus estudos sobre o romance histórico e, em 2014, publica *Pliegues visuales*: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea, obra em que explora um corpus de obras que combinam a história ficcional com fotografias, o que, para Perkowska, revela a ruptura de fronteiras discursivas e celebra a heterogeneidade da representação.

48 Perkowska, 2008, p. 16.

> fine o espaço declarado como "histórico" pela tradição, pela convenção e pelo poder, postulando e configurando em seu lugar as histórias que tratam de imaginar outros tempos, outras possibilidades, outras histórias e discursos[49].

Para este capítulo, interessa particularmente a abordagem da pesquisadora Daiana Nascimento dos Santos[50], brasileira radicada no Chile e professora da Universidad de Playa Ancha. A par das leituras de Aínsa e de Menton, Santos chama a atenção para o fato de aqueles pressupostos não darem conta de toda produção literária de cunho histórico, haja vista que não contempla narrativas de cunho afrocentrado, como a tradição oral, entre outros exemplos. Segundo Santos, essa postura que exclui as narrativas de afrodescendentes na América Latina contribui para marginalizá-los e aponta para o caráter eurocêntrico do NRH, na medida que se ocupa sobremodo dos processos de conquista, da colonização e da independência do continente. Por essa razão, a autora refere a essa situação como hiato:

> […] hay un hiato en el aparato teórico utilizado para leer las narrativas historiográficas que ficcionalizan el universo negroafricano. Se deduce que es menester extender los modos de lectura teórico-críticas que tomen en cuenta las dimensiones culturales de la memoria oral dentro de los imaginarios de origen africanos. Para este reto, se propone una confluencia entre los estudios literarios, históricos y aquellos sobre memoria y tradición oral, a través de una perspectiva transdisciplinar que contribuya a ampliar la comprensión de las narrativas con este perfil[51].

Escritas como a de Charún-Illescas, portanto, reestabelecem um vínculo entre a história da América Latina a comunidade afro-latino-americana. Quando ficcionaliza o cotidiano de escravizados, libertos e *cimarrones* nas vozes das vítimas do sistema, Charún-Illesca abarca a coletividade, razão por que rompe com a linearidade narrativa. A autora também desvia da lógica da história oficial sobre a escravidão no Peru, além subverter tanto o RH canônico quanto o NRH. Sob essa perspectiva, a obra veicula um diferenciado *locus* de enunciação em que a linguagem não acaba em si, mas é um processo que reinstaura uma existência, o não acabado, ainda que sob silêncio. *Malambo* se posiciona em um lugar de fala contra-hegemônica e decolonial "[...] no sentido produtivo de resistência cultural em diálogo com discursos dominantes[52]".

Tal construção é significativa porque Charún-Illescas coloca em xeque e em choque a cultura dominante representada por personagens que vivem em Lima e a população que está "do outro lado", no bairro em Malambo[53], local separado da capital pelo Rio Rímac:

> Malambo, el rincón de los negros de Lima, asiento y reparo de los taytas minas, los ancianos angolas y mandingas y las confradías de congos y mondongos. En Malambo, el Rímac se codea orondo entre libertos, cimarrones y esclavos de mala entrada que lo escuchan desconfiados; pero que, al enterarse de lo que cuenta, le van aprendiendo las

49 Perkowska, 2008, p. 42.

50 2011.

51 Santos, 2017, p. 2.

52 Carvalho, 2010, p. 127.

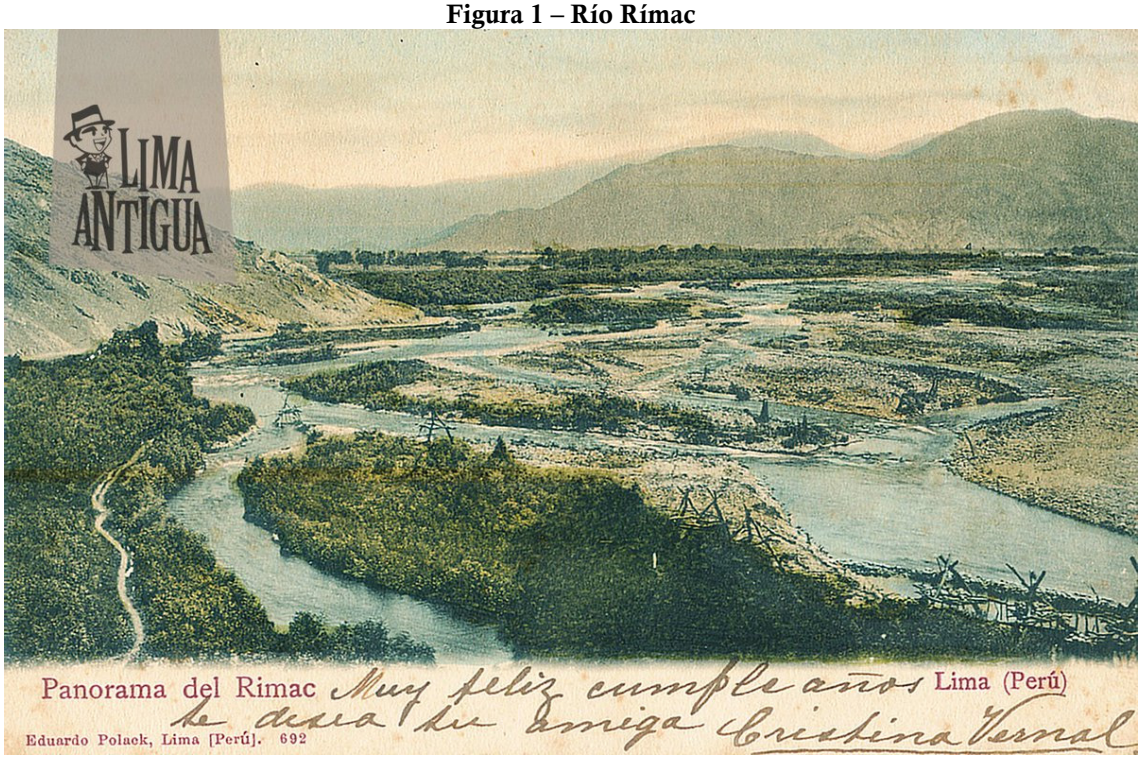
53 Atualmente, o bairro denomina-se Francisco Pizarro e está situado no distrito de Rímac, já inserido na cidade de Lima.

> mañas del habla. Porque a veces el río se hace remolón. Haraganeando se detiene a conversar con las acequias y los charcos, al sesgo de los recovecos polvorientos y los callejones tortuosos y salobres de San Lázaro.
> En la otra ribera, la del Palacio del Virrey y las casonas con frontispicio de cantería labrada, ventanales y celosías con cortinones de seda, el río se insinúa en adelgazamientos de cauce ordenado por cañerías de arcilla[54].

Ou seja, o rio separava "Lima, la Bella" – com suas mansões *criollas*, jardins bem cuidados (por escravizados, obviamente) e o palácio do vice-rei – de "Lima, la horrible", com as choças dos escravizados e libertos, o leprosário, os barracões escravistas[55] e os locais onde negras e negros de idades variadas eram leiloados como peças que se tornavam ao chegar na América.

A partir desse breve levantamento sobre o RH, vale destacar a síntese feita por Carlos Baumgarten[56] que pondera que o gênero corresponde a experiências que têm por finalidade a intenção de promover uma apropriação de fatos históricos definidores de uma fase da história de determinada comunidade humana. Com base nessa premissa, podemos nos valer da palavra "experiências" e também nos atermos, para pensar na escrita de Charún-Illescas, na questão da "fase histórica de determinada comunidade".

Figura 1 – Río Rímac



Fonte: https://www.facebook.com/limantigua

A perspectiva da romancista recupera o período escravocrata e a história de parte da diáspora africana do esquecimento oficial que existe em seu país. Na narrativa, estão tanto a longa trajetória de África à América quanto o modo como *la trata negrera* se intensificou e foi, inclusive, estimulada:

54 Lucía Charún-Illescas, Malambo, 2022, p. 12.

55 Galpões para onde os escravizados recém-chegados eram levados e postos em quarentena, desinfetados e alimentados para estarem aptos à venda nos leilões públicos. (Morales Muñoz, 2021).

56 Baumgarten, 2000, p. 169.

> Los sucesos de esta historia van desde un trópico de manglares y orquídeas que nacen en el aire hasta el azul frío y transparente del Estrecho de Magallanes" [...] y las aguas del Rímac les repiten a las tacuaras esos relatos que el viento pasea por los maizales y los campos de algodón[57]".
>
> […] ahora que Bartolomé de las Casas ha salido en defensa de los indios ante Su Reverendísima Majestad en España, rogándole que, a cambio de sacrificar a tanto aborigen americanos en los trabajos forzados, la Corona dedique más bien a sustituirlos con africanos que, según el caritativo De las Casas, son más fuertes y aptos para soportar dichas penalidades. En otras palabras, le ha pedido al rey que multiplique sus empeños en el tráfico de esclavos y nos llene las arcas en América[58].

Lucía Charún-Illescas não se exime de mostrar um Malambo que se movimenta e se projeta sobre a Lima da época, inclusive assustando a elite *criolla* que se sente ameaçada com o aumento da população indígena e negra, o que "además de generar cierto temor, conlleva el rechazo a la mezcla de sangre que se refleja en la proliferación de castas que resultan de la unión de negros, indios y blancos[59]". Malambo nos é mostrado como um lugar sem controle demográfico, sem limitações de raça ou de credo.

Na medida que, como leitores, vamos conhecendo o espaço, multiplicam-se as personagens em uma paradoxal harmonia. Não se observam grandes conflitos entre aqueles que circulam pelo bairro. Malambo é uma vida, mas uma vida que se expande. Olaya Rocha[60] alerta para o fato que o romance se sobrepõe a um olhar que separa o bairro negro de Malambo da Ciudad de los Reyes, pois o leitor se depara, ao longo da obra, com outros bairros periféricos, como

> el barrio de El Cercado, donde vive Yáwar Inka y la población indígena de Lima; la villa de La Magdalena, un escenario rural indígena a las afueras de Lima por donde viaja Pancha Parra; el lugar llamado "los cuatro vientos", a la orilla del mar, donde Pancha interactúa con pescadores indígenas. Además, la novela tiene referencias a lugares de los Andes —de donde huyen algunos esclavizados— y otros escenarios históricamente significativos en la historia prehispánica como Cusco o Potosí[61].

Graças a isso, para o pesquisador, Malambo é um espaço integrador para onde fogem aqueles que se veem subjugados. Ali, encontram solidariedade, compaixão, embora exista todo o tipo de precariedade. No entanto, a possibilidade de vivenciar a própria religiosidade, tocar a liberdade, rir livremente, cria formas de resistência e de alívio ante a opressão.

Malambo, uma narrativa afrorrealista

O romance de Lucía Charún-Illescas frequentemente é associado ao realismo mágico devido ao fato de a narrativa incorporar a presença de deidades africanas e as personagens, por vezes, estarem entre realidades. Charún-Illescas, nesse sentido, aproxima-se da narrativa andina contemporânea e abraça intensamente a cosmovisão de matriz afri-

57 Charún-Illescas, 2022, p. 12.

58 Charún-Illescas, 2022, p. 101.

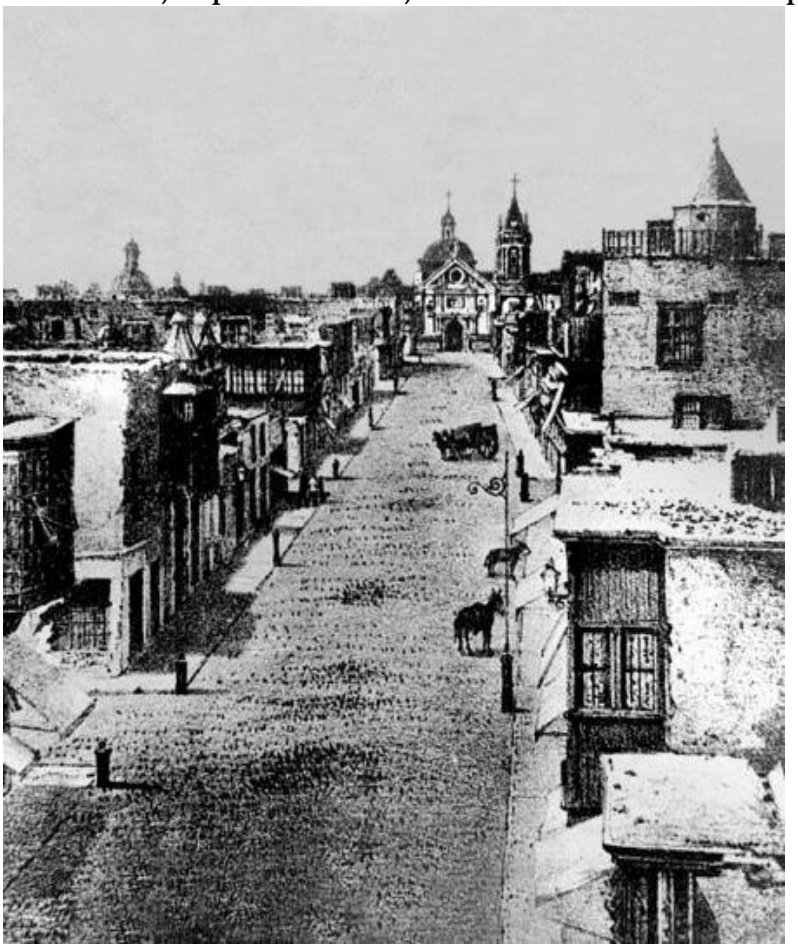
59 Rocha, 2022, p. 35.

60 2022.

61 Rocha, 2022, p. 30-31.

cana e, também, a incaica. Essa postura de escrita remete ao que o escritor e antropólogo peruano José María Arguedas (1911-1969), em *Todas las sangres*[62], faz referência. Ou seja, àqueles que, segundo o autor, constituem e são constituídos no mesmo universo multifacetado. Ali estão negros, indígenas, *criollos*, mestiços, brancos, grupos sociais, proprietários de terras, camponeses, áreas rurais e urbanas, pobres e ricos. Arguedas deseja representar as camadas da vida peruana, alinhando as proximidades culturais, geográficas e étnicas[63].

Figura 2 – Malambo, no período colonial, área conhecida como zona de leprosos



Fonte: Rímac al Día: https://www.facebook.com/RimacPaginaOficial

Porém, o principal foco de Arguedas e de outros estudiosos da sociedade peruana está centrada no indigenismo e nos seus desdobramentos, sobretudo a andinidade. O campo afro-peruano ainda carece de mais debates. Para este capítulo, salienta-se a abordagem de Quince Duncan.

Duncan[64] insere Charún-Illescas no âmbito do afrorrealismo, pois ela recorre a referentes míticos considerados inéditos e inclusive marginais na literatura, como Exu, Yemanjá, entre outros, além de realizar a subversão africanizante do idioma, sem dispensar a linguagem híbrida que se desenvolve nas ruas do povoado. É a língua da costa; é a mistura de idiomas africanos com indígenas e do colonizador.

62 2011.

63 Cardoso, 2024.

64 2005.

Duncan alerta para o fato de esses elementos não serem meramente decorativos, mas "medulares en la búsqueda de identidad, reconciliación con su herencia cultural arrebatada, y asunción de su etnicidad afro hispánica. Y contrario a algunos compatriotas, no consideran la diversidad étnica como un peligro para la unidad nacional, antes bien, la adoptan como una riqueza[65]". Assim, Duncan percebe o movimento afrorrealista na obra da autora peruana pelo fato de a obra contemplar seis características que considera básicas para o movimento.

Inicialmente, existe o esforço por restituir a voz afro-americana através do uso de uma terminologia afrocêntrica. Ou seja, ocorre uma subversão poética e as personagens e narradores se manifestam a partir de vozes que rompem com a língua canônica para utilizarem-se da voz afrodescendente, como podemos ver na epígrafe deste capítulo. É preciso reforçar aqui, o imbricamento "afro" e "descendente", já que essa fala é identidade de um sujeito que vive entre línguas.

A corrente afrorrealista também reinvindica a memória simbólica africana, em contraposição ao eurocentrismo largamente empregado na literatura latino-americana embalada, ainda, pelos resquícios da dicotomia civilização e barbárie. Para tanto, escritores como Lucía Charún-Illescas recorrem à ancestralidade, através de experiência de um presente apoiado na herança cultural de um passado que segue identificando as personagens, como vemos na fala de Tomasón:

> El día que por fin me vaya este frío, me encontraré con gente que no veo hace tiempo. Mientras tanto, solo hago mi trabajo, esperanzado que os designios de Obbatalá nomás. Esto que estás mirando son los otros santos que me acompañan cuando duermo, niña linda. Siempre los tuvo adentro, por más que nunca pude ni soñarlos debido a que el amo jamás me ha permitido dormir de un tirón[66].

A reestruturação da memória histórica da diáspora africana é outro elemento crucial à corrente a qual Duncan associa a obra de Lucía Charún-Illescas, dentre outras. Segundo o teórico, essa reestruturação foge do idealismo estético da negritude e parte para a investigação. Segundo Duncan, a memória histórica em reconstrução é uma memória informada. Nesse sentido,

> se orienta por una parte a elevar el nivel de consciencia histórica y por otra a desmitificarla de la gran cadena de negaciones, mitos, omisiones, victimismos, y descaradas mentiras que constituyen la historia oficial que se enseña en nuestros centros educativos. También es historia crítica y autocrítica, que busca humanizar y digerir los hechos[67].

Como exemplo, Duncan cita o realismo presente na figura de um homem negro que exerce a função de capturar outros negros para a escravização. É preciso admitir que existe certa redenção narrativa pelo fato de este personagem, ao fim, ser "castigado" ao tornar-se também um escravizado. Sua postura em relação aos seus não o poupou. Por outro lado, essa situação foi amplamente vivenciada durante o período escravocrata em

65 Duncan, 2005, p. 2.

66 Charún-Illescas, Malambo, 2022, p. 68.

67 Duncan, 2005, p. 5.

todos os locais. Trazer à tona essa situação só contribui para compreender a dinamicidade do sistema.

A reafirmação do conceito de comunidade ancestral é outro dos elementos do afrorrealismo e se funda na totalidade das dimensões histórica e geográfica, abarcando toda a diáspora temporal e espacialmente configurada:

> La comunidad no es solo la nación, la tribu o el clan. La comunidad ancestral africana abarca toda África, todo territorio habitado por afro descendientes, junto con sus hechos históricos, sus mitos, sus leyendas. Y en ese contexto, los autores afrorrealistas superan el nivel de la caricatura para construir verdaderos personajes[68].

Nessa perspectiva, podemos notar a preocupação de Charún-Illescas[69] em engendrar personagens que manifestam sua interioridade e repelem a concepção geralmente atribuída aos escravizados de peças sem vontade, como vemos nessa conversa entre Yáwar Inka e Tomasón:

> Pero a nosotros, los indios, nos tratan al menos como gente que somos, a los negros los compran y venden como las bestias […]
> Esa es la desgracia que sufrimos, pero nuestra situación no es igual a la que padecen las bestias [...] los negros nos damos cuenta y no falta el que se rebela o le pregunta al amo: ¿cuánto quiere por mí? ¿Cuántos pesos? Regatean su precio, piden rebaja, se van a quejar al juez. También hay otros - como es mi caso - que no queremos pagar nada. No faltan los negros que se escapan[70].

O afrorrealismo também se define pela adoção de uma perspectiva intracêntrica, isto é, uma literatura de dentro, intra étnica, conforme a perspectiva de Nicolás Guillén. Portanto, ao narrar a partir do interior da comunidade, elide caricaturas e, em vez de engendrar estereotipias, constrói personagens complexos e coerentes com o que importa e existe para a comunidade. Em *Malambo*, Tomasón interage com Juanito Alarcón, morto há três dias, e recebe uma demanda do falecido Francisco Parra que "hacía tiempo ya que su espíritu volaba con los pájaros haciendo redondelas por entre los cerros[71]". Não existe, no texto, qualquer tentativa de explicar tais situações como maravilhosas ou de justificá-las realisticamente. Tomasón vive em coerência com a tradição Ashanti[72]. Portanto, ninguém, para ele, está morto em definitivo:

> No, Francisco Parra no te abandonó, sino bien muerto que está […] A tu padre lo mataron – le había dicho una y mil veces –. Estaba muerto cuando lo encontramos en la orilla del río, si no, no lo tendría tan metido en mis sueños caminando sin hacer sombra. Apenas lo vi, lo reconocí[73].

A busca e a proclamação da identidade afro também caracteriza, de acordo com Duncan, os autores e autoras afrorrealistas. A proposta rompe com a dicotomia branco/

68 Duncan, 2005, p. 5.

69 2022.

70 Charún-Illescas, 2022, p. 192-193.

71 Charún-Illescas, 2022, p. 47.

72 Ashanti é um grupo étnico africano predominantemente de Gana. Na mesma região, África Ocidental, existiu um reino histórico com a mesma denominação.

73 Charún-Illescas, 2022, p. 135.

negro e se vale da identidade como afrodescendente, admitindo todas as variantes da mestiçagem, no que se inclui o aporte europeu. Assim, os afrorrealistas assumem a condição de africano, latino e indígena, além de outras possibilidades étnicas.

Considerações finais

Charún-Illescas narra a diáspora negra no Peru, mais especificamente, o tema da escravidão e seus desdobramentos. A autora não se dedica a contar a história de uma ou duas personagens escravizadas, mas fala do sistema que estrutura a sociedade colonial. A obra é panorâmica sem com isso ser superficial. Não é um mundo que se divide entre senhores e escravizados; livres e subjugados; libertos e *cimarrones*; brancos e negros; espanhóis e indígenas; espanhóis e portugueses; cristãos e candomblecistas; Europa e América. Todos são constituintes do cenário narrativo que, se focaliza a situação de homens e mulheres afro-peruanos, o faz no espaço da diáspora negra, estabelecendo o que Cornejo Polar[74] chama, em referência a outra obra, de *una azarosa hermenéutica social*. Nesse sentido, Tomasón representa a continuidade de África na América, o *griot*, a memória. Nem por isso, deixa de ser aquele que vive intensamente cada episódio que acontece em Malambo, o lugar onde, sem ingenuidade, sente-se pertencente. A construção identitária do artista também é parte desse entre-lugar.

As ponderações sobre o afrorrealismo a par do que diz respeito à constituição do RH parecem conversar de modo instigante, razão porque pareceu-me frutífero trazer as duas abordagens como mote para a discussão do texto. Contudo, retomando ao que foi proposto no início deste capítulo, o objetivo está em apresentar a escritora afro-peruana Lucía Felícita Charún-Illescas. Na medida que nos aproximamos da artista e também de sua obra mais conhecida, tudo parece indicar que, sim, *Malambo* é um modo de apresentar a mulher que teve como projeto, desde menina, a escrita como forma de encontrar a si mesma e ao seu país. A obra, como, a princípio, cabe ao RH, está devidamente alicerçada pela história oficial, mas Charún-Illescas navega, como tantas outras escritoras negras da atualidade, pelos becos das memórias apagadas e, torna-se, portanto, representativa da resistência contra as formas de colonização na produção literária.

Referências

AGREDA, Javier. Malambo: la Lima de hace 400 años - libro de Lucía Charún-Illescas, la primera novelista afroperuana. *In*: **El Motonero**, 27 de julio, 2022. Disponível em: https://elmontonero.pe/columnas/malambo-la-lima-de-hace-400-anos. Acesso em: 2 mar. 2024.

AÍNSA, Fernando. Nueva novela histórica y relativización transdisciplinaria del saber histórico. *In*: **América**: Cahiers du CRICCAL, v. 2, n. 14, p. 25-39, 1994. Disponível em: https://www.persee.fr/docAsPDF/ameri_0982-9237_1994_num_14_1_1148.pdf. Acesso em: 20 dez. 2023.

ARGUEDAS, José María. **Todas las sangres**. Lima: Horizonte, 2011.

BAUMGARTEN, C. A. O novo romance histórico brasileiro. *In*: **Via Atlântica**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 168-177, 2000. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49611. Acesso em: 28 fev. 2024.

74 1994.

CARDOSO, Rosane. O movimento da cidade: as múltiplas vozes em *Hombres de mar*, de Óscar Colchado Lucio. *In*: **Revista Muitas Vozes**, [S. l.], v. 12, n. Publicação contínua, 2024. Disponível em: https://revistas.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/view/22206/209209218295. Acesso em: 20 mar. 2024.

CHARÚN-ILLESCAS, Lucía. **Entrevista**. 12 de febrero 2016.

_____. **Malambo**. Lima: Seix Barral, 2022. Edição KOBO.

CORNEJO POLAR, Antonio. El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural. *In*: **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, año 4, n. 7-8, 1978, p. 7-21.

_____. Mestizaje, transculturación, heterogeneidad. *In*: **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, año 20, n. 40, 1994, p. 368-371.

DUNCAN, Quince. El Afrorealismo. Una dimensión nueva de la literatura latinoamericana. *In*: **Istmo**, n. 10, 2005, en línea: http://istmo.denison.edu/n10/articulos/afrorealismo.html. Acesso em: 20 fev. 2024.

LUCÍA CHARÚN-ILLESCAS RECONOCIMIENTO PERU. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=D8_AM7G8I1g&t=78s. Acesso em: 20 jan. 2024.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MENTON, Seymour. **La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992**. México: Fondo De Cultura Económica, 1993.

MORALES MUÑOZ, Brenda. **Malambo**: notas sobre una novela afroperuana. *SENALC* - Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea, fev. 2021. Disponível em: https://www.senalc.com/2021/02/01/malambo-notas-sobre-una-novela-afroperuana/#:~:text=El%20espacio%20en%20el%20que,%2C%20o%20r%C3%ADo%20%E2%80%9Chablador%E2%80%9D. Acesso em: 21 fev. 2024.

OLAYA ROCHA, Juan M. Lucía Charún-Illescas, la primera novelista afroperuana. *In*: **Personajes afrodescendientes del Perú y América,** p. 123-130. Lima: Centro de Desarrollo Étnico (CEDET), 2015.

_____. **A poética afroandina en la narrativa negra del Perú**: El caso de Malambo de Lucía Charún-Illescas y Crónica de músicos y diablos de Gregorio Martínez. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2022. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/47725. Acesso em: 10 fev. 2024.

SANTOS, Daiana Nascimento dos. La Nueva Novela Histórica y sus insuficiencias teóricas: el emplazamiento negroafricano. *In*: **Estudios Avanzados**, Santiago de Chile, n. 27, p. 54-65, jul. 2017. Disponível em: https://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/ideas/article/view/2969/2695. Acesso em: 19 dez. 2023.

El poder de la narrativa de Adelaida Fernández Ochoa: estrategias cimarronas en la agencia del personaje femenino afrodiaspórico

Yoiseth Patricia Cabarcas Morales (UTP/Colômbia)

> *Nuestra memoria estará por encima de esa lengua que usted dice, ella no puede encadenar las imágenes, ni la tierra, ni el maní, ni las cabras, ni las lunas, y tampoco podrá amarrar a Kdongo que conoció a Zape, que conoció a Matamba que conoció a Kinte que conoció a Acué que conoció a Casanga que conoció a Balanta que conoció a Kesuno*[1].

Nuestra escritora colombiana Adelaida Fernández Ochoa (Cali, Colombia, 1957), ganadora del Premio Casa de Las Américas (2015) con la obra literaria *La hoguera lame mi piel con cariño de perro*, posteriormente publicada bajo el nombre de *Afuera crece un mundo*[2], traducida al portugués *Lá fora cresce um mundo*. Fernández Ochoa, es una escritora que busca narrar a la mujer negra y a la mujer en general. En su novela *Afuera crece un mundo* su misión como escritora es darle voz y reconocimiento al aporte africano, en especial a lo concerniente a la mujer afrodescendiente. Como lo refiere en una entrevista con Darío Henao Director del periódico La Palabra: "Me propuse superar la interpretación canónica imperante en la cual la presencia de los esclavos está perdida y no tienen protagonismo"[3].

Su trabajo literario alberga las siguientes obras como lo es su primera novela *Que me busquen en el río*[4], *Afuera crece un mundo*, su reciente novela *Toques de son colorá*[5], es coautora del libro *Cuerpos. Veinte formas de habitar el mundo*[6]. Ganadora de la Residencia en Creación Literaria, convocada por el Ministerio de Cultura y el Instituto Caro y Cuervo, 2019, con la novela *El sabor amargo de las lentejas*, inédita. Primer puesto en el VII Concurso de Cuento Infantil Escrito por Docentes del Eje Cafetero en 2011, convocado por Comfenalco.

Para el corpus de esta investigación se escogió la novela *Afuera crece un mundo* y *Toques de son colorá*. En lo concerniente a la obra literaria *Afuera crece un mundo*, de la novelista Adelaida Fernández Ochoa, ésta nos cuenta la historia de un personaje que es

1 Ochoa, 2017, p. 70.
2 2017.
3 Ochoa, 2015, s/p.
4 2006.
5 2020.
6 2019

extraído de la novela *María*[7] del escritor colombiano Jorge Isaacs. Hay que aclarar que en *María* este personaje es llamado con el nombre de Feliciana, quien originalmente es traída como esclava a la Nueva Granada. En dicha novela, Feliciana muere de hepatitis y su historia se cuenta en la novela únicamente en tres capítulos.

Lo interesante y lo maravilloso que nos ofrece la novela de Adelaida Fernández Ochoa es la posibilidad de reescribir una nueva historia acerca de este personaje, la reescritura de esos tres capítulos de *María* del siglo XIX y narrar la vida de ese personaje, ya no con el nombre de Feliciana, nombre impuesto por el amo, sino con su verdadero nombre, Nay de Gambia. Fernández Ochoa nos ofrece un mundo rico entre rituales, saberes, memoria, ancestralidad, cuerpo, entre otros tópicos. Fernández Ochoa con su tinta da vida a un personaje muerto en *María*, pero resucitado en su creación literaria. Aquí, en *Afuera crece un mundo* se elabora la historia de Nay de Gambia, una princesa africana que es traída al Nuevo Mundo como esclava. Nay de Gambia es una mujer negra de armas tomar, luchadora, rebelde, con voz propia, dueña de sí, conocedora de las plantas. Aprende la lengua y la escritura impuesta por la hegemonía de poder, sin olvidar y tener muy presente su lengua y sus ancestros en su vida.

Este personaje es una mujer manumisa que crea sus propios conceptos y para ella la libertad es volver a África, como el eterno retorno mítico. Y lo más significativo de la obra es que este personaje, siendo mujer, logra su propósito de volver a África por encima del obstáculo. Es decir, esa Feliciana que murió en *María*, pero para quien su sueño era volver a su punto de origen, es recreado y materializado por Fernández Ochoa[8] en su obra literaria.

Se puede decir que la obra literaria, *Afuera crece un mundo* encaja en el planteamiento de Doris Sommer al referirse a la creación intelectual de los autores, al señalar que la escritura literaria se escribe para ejercer autoridad. En atención a esto, la profesora, investigadora y escritora Doris Sommer argumenta:

> Es a través del acto de escribir literatura que el peso de la experiencia se convierte en una chispa que enciende la creatividad. El trabajo de los escritores depende de poder arrebatar cierta dosis de libertad para moldear el material existente y transformarlo en otra cosa. Los escritores creativos no reconocen simplemente el mundo tal como es y ha sido: intervienen sobre el mundo con su aporte fresco que abre nuevas estructuras de sentimientos y pensamientos[9].

Y es este elemento el que encontramos en *Afuera crece un mundo*. Se trata de una historia creativa, que muestra un contexto histórico problemático, en el que la mujer negra, esclava, es protagonista de una historia, que encierra lo que muchos de los esclavos, tanto hombres y mujeres traídos al Nuevo Mundo nunca pudieron hacer, y es volver a África para reencontrase con sus raíces y tradiciones. *Afuera crece un mundo* es la memoria de Nay de Gambia, una memoria de resistencia, herencia, pero, al mismo tiempo, de libertad.

7 1867.

8 2017.

9 Doris Sommer, 2018, p. 386.

> Nuestra memoria estará por encima de esa lengua que usted dice, ella no puede encadenar las imágenes, ni la tierra, ni el maní, ni las cabras, ni las redondas casas de barro, ni la molienda de millo, ni las lunas, y tampoco podrá amarrar a Kdongo que conoció a Zape, que conoció a Matamba que conoció a Kinte que conoció a Acué que conoció a Casanga que conoció a Balanta que conoció a Kesuno[10].

Por su parte, *Toques de son colorá*[11] es una obra literaria situada en los años setenta, en la segunda mitad del siglo XX, ambientada en la ciudad de Cali (Valle del Cauca), compuesta por treinta y cinco partes que se entrelazan alrededor de los personajes. Adelaida Fernández Ochoa narra la vida de Rosa María Carabalí Mendoza, una mujer afrodescendiente, modista y bailadora, que se enfrenta a diversos problemas. El argumento de la obra está construido desde la presencia de la herencia ancestral, los espíritus guerreros Orishas, la oralidad de la música y la religiosidad, todas influencias traídas desde África al Nuevo Mundo, pasando por la colonialidad, la esclavitud y sobreviviendo con firmeza en el mundo contemporáneo. Estos asuntos atraviesan y diseñan el panorama histórico y narrativo de la obra.

Desde el primer capítulo de la obra, Fernández Ochoa ubica a Changó como un personaje que se mueve en la música y en el ritmo. Él toma la palabra en el primer capítulo, sentando las bases y la historia de una herencia africana, también sus múltiples maneras de manifestarse y tomar posición. El mismo Changó se autodefine como el dios de la danza, la rumba y señor del batá. Atendamos sus palabras:

> También soy el dios de la danza, el fuego y la guerra. Amante de todas en el bembé, a ellos no los excluyo […] Digamos que soy la rumba, toque de campaña y clave, inspiro el son, la bomba y el mambo, la pachanga. La salsa. Todos progenie del mismo batá. Kabie sile, me saludan. Kabie sile, percute el batá desde los confines del origen […][12].

La obra se mece entre el baile, la salsa, el ritmo, los toques, la música. *Toques de son colorá* es una contribución a la herencia afroantillana y africana, pero también es un tributo a los bailadores y las bailadoras. Es una obra cantada y bailada en clave femenina que conecta el ritmo con la herencia ancestral. *Toque de son colorá* es el universo de la memoria y la herencia afrocaribeña al son de los tambores, el cuerpo, el baile y las experiencias de vida de cada uno de los personajes.

> Pero yo no soy un dios escaso, habito en los agites del corazón y en los hervores de la sangre, mi completud está en la humanidad que goza y gozando me honran, […] profeso especial devoción hacia Rosa la de los bailes soñados, que lo son porque la poseo, ella, como todos, escuchó mi llamado y yo la consagré a mí[13].

Es pertinente hablar de esas narrativas en las que afloran los entre lugares de la memoria, porque la literatura es un espacio que registra los sonidos de la memoria y da cuenta de los personajes que forman parte de ella. Es importante aquí resaltar la forma en que la literatura se hace cargo de esos legados de la memoria y cómo a las escritoras

10 Ochoa, 2017, p. 70.

11 2020.

12 Ochoa, 2020, p. 11-14.

13 Ochoa, 2020, p. 16.

afrodescendientes latinoamericanas les interesa mostrar desde su escritura una memoria relacionada con el personaje femenino negro, y cómo esa escritura abre caminos y despliega una memoria y el sonido de un pasado que requiere ser escuchado y reinterpretado. Tanto la lengua como el lenguaje hacen de la memoria una nueva producción de la escritura y la reescritura, articulando así a la memoria como práctica de resistencias, como poética de una nueva representación. Entonces, es preciso preguntar, ¿cómo nuestras escritoras afrodescendientes enuncian esas formas de la memoria desde el personaje femenino negro? Desde esta perspectiva, es notorio y preciso hablar de las narrativas de los escritores afrodescendientes como nuevas construcciones que buscan configurar las voces del silencio.

Los y las escritoras afrodescendientes ejercen autoridad desde sus narrativas porque posibilitan la preocupación de incorporar nuevas formas creativas de narrar. Algo semejante ocurre con la escritora que nos ocupa poner en perspectiva, puesto que cuando ejerce memoria plantea su importancia como acto social y político. Como lo señala Richard al referirse a la memoria como posición crítica: "De saber cómo tramar una memoria crítica; una memoria que sea capaz de oponerse al desgaste, a la borradura"[14].

Efectivamente, la literatura es un espacio que da cuenta de la herencia como desplazamiento de sentido[15]. Es decir, la literatura pone en escena zonas para que los legados se produzcan. Un ejemplo claro es la escritora de este estudio, quien a través de su narrativa ponen en consideración la reescritura de una memoria que sea capaz de cuestionar, hacer ruido, visibilizar y apropiarse de un legado histórico. Se trata de pensar en la memoria como un proceso que revele nuevas coordenadas de interpretación. Lo que nos interesa proponer es cómo la narrativa de escritoras afrodescendientes se inscribe dentro del campo de recuperación de una memoria, una escritura que a su vez es un ejercicio de creación y la responsabilidad política e histórica que se tiene con la herencia recibida.

El descubrimiento de nuevas tierras trajo consigo el despojo y la dislocación de los africanos y africanas en el Nuevo Mundo. Entre los siglos XV y XIX, muchos hombres y mujeres de diferentes tribus de África fueron secuestrados y embarcados en tumbas flotantes a distintos territorios del Caribe y de las Américas. La trata transatlántica fue el vehículo de poder utilizado por las diferentes hegemonías para imponer sus invenciones sobre los cuerpos de los africanos, entre ellos, el concepto de "raza" que permitió instaurar la deshumanización sobre los esclavizados, pasaron a ser hombres y mujeres objetos de intercambio y mercancía. El historiador chocoano Sergio Mosquera puntualiza acerca de la deshumanización del africano:

> Ese sistema filosófico y jurídico deshumanizó a los africanos, es decir, les negó toda humanidad dándoles trato de mercancías que los convertían en unas cosas, en una *res parlante*: cosa que habla, una herramienta. Por lo tanto, les quitó toda humanidad al no pertenecer a la categoría de los hombres[16].

14 Richard, 2002, p. 188.

15 Saraceni, 2012, p. 15.

16 Sergio Mosquera, 2017, p. 154.

El concepto de raza incubó la más grande explotación sexual y laboral en los cuerpos de hombres y mujeres africanos. En América, específicamente, en el territorio colombiano, según señala el Archivo General de la Nación, estos fueron introducidos al territorio desde los primeros años del ingreso de los europeos. Su comercialización y distribución se efectuó a través de cierto contrato denominado "asiento", formalizado entre la corona española y un contratista o asentista. "Turbo, Cartagena, Riohacha y Santa Marta, fueron los puertos habilitados para el negocio esclavista"[17]. Una vez impuesta la esclavitud en las Américas, los africanos y africanas se vieron forzados a trabajar en numerosos oficios. Para el caso de Colombia, en su momento denominado el Nuevo Reino de Granada, dichos trabajos fueron realizados en las minas, plantaciones, para labores domésticas, artesanales, en el transporte, surgimiento de pueblos y en las filas libertadoras.

El tema de la esclavitud en la literatura colombiana no ha pasado desapercibido, tenemos la obra fundacional del escritor vallecaucano Jorge Isaacs, cuya novela *María* "es la primera novela con temática negra que se escribe en tierra firme"[18]. "María" es guía para el estudio de la esclavitud […], puede el lector […] reconstruir muchas partes de esa empresa en que el hombre blanco puso a su servicio a otros hombres que tenían la piel negra, dioses y costumbres e ideas diferentes"[19]. El escritor decimonónico a través de su obra cumbre "recrea el universo de la hacienda esclavista en el Gran Cauca a mediados del siglo XIX"[20].

En este apartado se estará analizando la obra *Afuera crece un mundo* de la escritora colombiana Adelaida Fernández Ochoa. Bajo la lupa de la memoria, circunscrita a los conceptos de afrocentricidad, mujerismo africano y cimarronaje, como un andamiaje teórico que nos permitirá visualizar y comprender el actuar del personaje femenino dentro de los procesos de la esclavitud.

Para empezar, es de suma importancia mencionar la tesis de maestría de nuestra escritora titulada *Presencia de la mujer negra en la novela colombiana*[21]. Fernández se enfrenta en ésta a varios textos canónicos de la literatura colombiana en la cual la presencia de la mujer negra es marcada por la condición de otredad, narrada desde la visión patriarcal, una mujer que no se oficializa como sujeto de discurso. Fernández Ochoa cuestiona a la novela canónica colombiana, en la cual la mujer y específicamente la mujer negra es silenciada y estereotipada. Por tanto, Fernández propone una escritura que narra desde perspectivas propias a la mujer negra, como lo afirma la propia escritora en una entrevista: "la voz de las mujeres negras en la literatura fundacional fue omitida o silenciada de forma sistémica y es mi propósito enmendar ese error"[22].

17 Murillo, 1957, p. 92.

18 Olivella, 1967, p. 22.

19 Velásquez, 1957, p. 91.

20 Restrepo, 2020, p.78.

21 2011.

22 Guevara, 2019.

Todo lo anterior muestra cómo Fernández se ha constituido como aquella escritora cuya misión es reconocer y visibilizar desde la palabra escrita a la mujer negra, narrada por primera vez desde otra óptica[23]. La novela *Afuera crece un mundo* es una obra literaria situada en el contexto histórico del siglo XIX, narrada desde la voz de Nay de Gambia y su hijo Sundiata de Gambia, dos voces que se intercalan en la construcción de la historia. La obra como tal no está estructurada en capítulos. Sin embargo, podemos establecer diecisiete apartados para la voz enunciativa de Nay de Gambia y dieciocho apartados para su hijo Sundiata de Gambia. Aquí Fernández Ochoa narra la vida de la nana de María de la novela fundacional *María,* de Jorge Isaacs.

Es interesante ese giro que hace la autora de la visión patriarcal del mundo y la manera en que ubica a un personaje femenino, negro, esclavo, poco narrado en la novela *María*, como personaje central y principal de la obra *Afuera crece un mundo*. Esta obra, como lo señala la autora: "encierra una extraordinaria visión de las luchas de los esclavistas, su resistencia y el cómo enfrentaron la brutalidad del sistema esclavista, cargada de una poderosa fuerza poética, porque Nay es una esclava letrada"[24]. Esta obra es una vuelta a la Nueva Granada del siglo XIX, pero bajo la visión de una mujer negra, que da cuenta de una época, es decir, de las condiciones de los esclavos en América, de los sueños de libertad imputados y de las trampas invisibles de la Ley de Libertad de Vientre.

Al irrumpir, en el contexto histórico de esta obra contemporánea, observamos que entra en un diálogo con la obra fundacional *María,* de Jorge Isaacs; este intertexto marca un espacio de construcción para la mujer negra. Pues Fernández ingresa a la historia decimonónica de esta obra fundacional para quebrantar el archivo y situar en el núcleo de la narración a una mujer negra esclava que se erige como sujeto discursivo dentro del sistema esclavista de la Nueva Granada: "Nay cuenta el mismo mundo narrado por Efraín en la novela de Isaacs, con mirada libertaria; dueña de sí misma"[25].

En la obra fundacional *María*, el autor incorpora cuatro capítulos que corresponden del XL al XLIII para narrar desde la voz de Efraín la historia y origen de Nay (princesa africana) y su amado Sinar. Sin embargo, esta historia es revelada al lector en el momento en que Feliciana (nombre impuesto por el amo) está en su lecho de muerte:

> Aquella mujer que iba a morir lejos de su patria; aquella mujer tan dulce afecto me había tenido desde que fue a nuestra casa; en cuyos brazos se durmió tantas veces María siendo una niña […] Pero he aquí su historia, que, referida por Feliciana con rústico y patético lenguaje, entretuvo algunas veladas de mi infancia[26].

Algunos críticos señalan que la historia de Nay y Sinar narrada en *María* rompe con la unidad de la obra y le atribuyen la calificación de "cuento exótico"[27]. Por otro lado, el ilustre escritor Manuel Zapata Olivella, en su artículo "María" testimonio vigente del

23 Para ahondar un poco más en la obra literaria *Afuera crece un mundo* (2017), invitamos a leer un artículo que a su vez hace parte de este proceso investigativo. El artículo surge del Grupo de investigación Estudios regionales sobre Literatura y Cultura de la Universidad Tecnológica de Pereira. El artículo se denomina "Reescritura, memoria y resistencia: una propuesta femenina negra" (2023).

24 Henao, 2015.

25 Restrepo, 2020, p. 93.

26 Isaacs, 2005, p. 206.

27 Cristina, 2005, p. 206.

romanticismo americano» se refiere al texto como "la posición romántica del autor frente al africano desterrado lo lleva a injertar en su novela la historia de Nay y Sinar, rindiendo culto a lo exótico"[28]. La investigadora María Teresa Cristina, en la edición crítica de la obra completa de Jorge Isaacs, señala que "Isaacs precisa la región en la que se desarrolla la historia de la pareja de africanos (Costa de Oro, Ghana, Gambia) y los nombres del lugar corresponden a la geografía real, pero presenta un África exótica y algo orientalizante"[29]. Asimismo, el doctor Darío Henao Restrepo, en su artículo "Improntas africanas: la negredumbre en la novela colombiana" hace hincapié en que los capítulos "XL, XLI, XLII, XIII y XLIV, conocidos como la historia africana, por décadas ignorada por la crítica, narran el trágico destino de Nay en la horrible travesía a bordo de la nao negrera"[30].

Lo que se desea resaltar con el párrafo anterior es que desde la crítica existen muchas miradas frente a la historia de Nay y Sinar injertada en la obra *María*. Pero, lo más importante y significativo del relato, es que la mujer que ocupa un lugar de esclava en la hacienda Santa Ruda, en condición de nana y trabajadora, tiene una historia que contar, puesto que la narración presentada por el escritor vallecaucano queda corta en su novela, pues la historia de Nay (princesa africana) termina con la muerte de Feliciana. Se vivifica en la escritura de Adelaida Fernández. La escritora caleña ve en Feliciana, personaje de *María*, una historia que debe trascender, una esclava con una carga semántica que explorar. Pues, de acuerdo a la nigeriana Chimamanda Ngozi: "la historia única de África en última instancia proviene, pienso yo, de la literatura occidental"[31]. El relato único otorga el poder de invisibilizar, callar, silenciar y sesgar otras perspectivas.

La escritora Adelaida Fernández propone un estilo de narración distinta en torno al personaje Nay de Gambia, convirtiéndola en una mujer que en pleno siglo XIX es capaz de perseguir sus sueños y ser dueña de sí. Una esclava manumisa que tiene claro sus ideales, su historia y cultura ancestral. Podemos decir que la obra de Fernández se sitúa bajo el paradigma afrocéntrico. Su doble posición de mujer negra y escritora le confiere el compromiso de crear una nueva narrativa de la historia africana. Bien lo señala el filósofo estadounidense Molefi Kete Asante al referirse al compromiso de los afrocentristas: "o afrocentrista está preocupado em descobrir, em todo lugar e qualquer circunstância, a posição de sujeito da pessoa africana"[32].

Fernández Ochoa ve en la obra fundacional *María* la oportunidad de rescatar la posición histórica de la mujer negra a través del intersticio, es decir, la óptica de la obra *Afuera crece un mundo* es la apropiación de una nueva poética de la historia. En el mismo orden de ideas de la investigadora Luz Marina Rivas, quien argumenta: "No hay ya una historia, sino muchas historias, marcadas por el lugar de la enunciación, por el sujeto que

28 Olivella, 1964, p. 23-24.

29 Cristina, 2005, p. 207.

30 Restrepo, 2020, p. 81.

31 Adichie, 2018, p. 15.

32 El afrocentrista se preocupa por descubrir, en cada lugar y en cada circunstancia, la posición de sujeto de la persona africana. (Traducción propia). Molefi Kete Asante, Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar, (2009, p. 97).

habla"[33]. Esto también es mencionado por la escritora brasilera Djamila Ribeiro, quien afirma que todo el mundo tiene su lugar de enunciación[34]. Vemos que Feliciana (nombre impuesto por el amo) en *María* es una esclava que cuenta su historia al niño Efraín. Aunque para él eran simples cuentos fantásticos, detrás de esa historia hay un punto de origen, un lugar de encuentro. Al hablar del mundo de Nay de Gambia, desde la propuesta escritural de Fernández Ochoa, podemos pensar en preguntarnos: ¿cómo reescribir la Historia que se escribe con mayúscula?, ¿cómo cuestionar el registro de lo histórico? Debatiendo el archivo, desenmarañando la historia, destejer para incorporar lo colectivo, el nosotros y la construcción de un nuevo contexto histórico. Por ende, se necesitará una escritura transgresora que rompa con el silencio del relato único, que posicione mujeres, sujetos políticos y agentes.

Adelaida Fernández Ochoa, en su novela *Afuera crece un mundo*, se da a la tarea de reconstruir, resignificar la historia y la figura de la mujer esclava. Este personaje, que cruzó el Atlántico en calidad de prisionera, ingresa al Nuevo Mundo en el siglo XIX por el sistema de contrabando. Es comprada, vendida nuevamente y recomprada en un partido de cartas, merece un lugar de narración en la historia. En una entrevista personal con la escritora caleña, al referirse a su personaje, Nay de Gambia, expresó lo siguiente:

> Como escritora concibo un proyecto y creo un personaje. En el caso de la mujer negra, descubrí que efectivamente ella no se narraba y tenía mucho que contar. En el caso de Nay, esa Nay que aparece en *María*, esa mujer tenía un potencial semántico, había en ella un potencial que no era posible que lo narrara desde su mentalidad y desde su sensibilidad el narrador de *María*, en este caso, Efraín. O que lo considerara Jorge Isaacs, pues el escritor y el autor determinan muchas cosas en cada personaje[35].

La narración recrea la historia de Nay de Gambia y de su hijo Sundiata de Gambia, a través de los treinta y cinco apartados que contienen la obra literaria, las voces toman la palabra para narrarse. Es muy interesante la propuesta escritural de Fernández, pues los propios personajes (madre e hijo) narran la versión de los eventos, dentro del contexto del siglo XIX. Fernández devuelve la palabra a estas voces silenciadas por la Historia hegemónica y patriarcal. La línea narrativa de la historia nos muestra cómo el acontecimiento de la carta de horro y libertad hace que nazca en Nay un vigor y una valentía, para encontrar en la lectura el camino al conocimiento y la libertad. "A lo largo de infinitas lunas aprendí a leer esta carta de manumisión y ya me la sé de memoria, incluso he ido muy al fondo"[36].

Observamos en Nay de Gambia a una mujer que resiste ser asimilada por las retóricas del mundo euromoderno. Bien lo proclama la activista bell hooks al referirse al sujeto oprimido, destaca que "el sujeto oprimido resiste ser asimilado y no está dispuesto a renunciar a todo vestigio de lo que éramos, sino que crea espacios dentro del mundo euro-

33 Rivas, 2004, p. 54-55.

34 2018.

35 Ochoa, comunicación personal, 27 oct. 2022.

36 Ochoa, 2017, p. 73.

moderno"[37]. De igual manera, el filósofo Pedro Lebrón Ortiz describe que ese "vestigio de lo que éramos", tomado de la cita de bell hooks, "en clave cimarronaje, implica el elemento de la subjetividad siempre en resistencia que se despliega de la ancestralidad"[38]. Es decir, el sujeto oprimido ve en la resistencia formas de libertad, las cuales implican una afirmación de su ancestralidad para construir una subjetividad cimarrona.

Al abordar la obra *Toques de son colorá*, de Adelaida Fernández Ochoa, podemos darnos cuenta de que esta narrativa se centra en vivificar la matriz cultural africana y el protagonismo de la mujer negra como narradora de la historia. La obra toda es ritmo, baile, exhalación, herencia y memoria. Fernández nos presenta una obra en clave musical, el mismo título *Toques de son colorá* evoca tonalidad, percusión, son de tambores y creación. En sí *Toques de son colorá* es una melodía que conecta el son y la clave con la música afrocaribeña. *Toques de son colorá* sería así un búmeran lleno de movimientos, matices y melodías que permite establecer un compromiso con la diáspora africana y el rol de los afrodescendientes en la música afrocaribeña, en especial en lo referente a la salsa.

Al escuchar la frase *Toques de son colorá* inmediatamente se hace una remisión a la canción *Sangre son colora* de la agrupación La Conspiración, cuya canción emite un mensaje contundente acerca de la raza "negros y blancos tenemos la sangre colora". Al igual que la literatura, la música también contiene historias narradas. Esto lo podemos aprender del gran salsero Willie Colón, quien usa la música como una plataforma de narraciones extraordinarias. Esto lo traigo a colación para comprender la propuesta narrativa de nuestra escritora caleña Adelaida Fernández Ochoa, pues su novela *Toques de son colorá* es una narración cantada y bailada en conexión con la herencia, la espiritualidad y la ancestralidad africana.

La novela está dividida en treinta y cinco partes, en las cuales encontramos historias y vivencias que hilan la conexión con la música y la vida de los y las bailadores a través de la voz narrativa de Maribelén Murillo Nieto, una mujer caleña que nos ubica en la época de los años setenta del siglo XX. Una época en la que se funda y se vigoriza el género de la salsa en Cali, Valle del Cauca. La obra toda es una composición y celebración a las raíces ancestrales africanas desde la música afrocaribeña.

Lo anterior se condensa en dos aspectos centrales y totalizantes en la obra. El primero corresponde a la génesis de la música afrocaribeña y el segundo a la exaltación del bailador caleño. El hilo conductor de la obra se desarrolla en cuatro escenarios: Cali, Cartagena de Chairá, Barranquilla y Nueva York. Siendo Cali el espacio predominante de la narración, la cual es construida a partir de dos voces, la de Changó y Maribelén Murillo, un dios y una mortal, que nos narran la historia que marca el tributo a la herencia y a la cultura afrocaribeña.

Antes de empezar a tratar la obra en mención, nos gustaría señalar que la música en sí es un factor de resistencia. Ésta también cruzó el Atlántico en la época de la esclavización, puesto que el toque del tambor, los bailes y las danzas realizadas por los afri-

37 hooks, 1989, p. 19.

38 Ortiz, 2020, p. 129.

canos eran una forma de rendir culto a la cultura y a sus ancestros. El historiador Sergio Mosquera hace mención sobre esto: "La música, el canto y el baile, bajo las condiciones de la esclavización, no sólo cumplieron una función social, sino que se convirtieron en una acción o gestión político-cultural permanente, en todos los lugares y tiempos para enfrentar la desgracia"[39].

Es necesario mencionar que la escritora Fernández en *Toques de son colorá* adecúa el espacio, utiliza una simbología en el lenguaje para incorporar la salsa como una tarima para hablar de la herencia africana arraigada en el contexto afrocaribeño. Ahora bien, la salsa como tal no fue una música creada en África; la salsa es una creación de la diáspora africana con instrumentos y elementos traídos desde el continente africano. Por ejemplo, el tambor, que es incorporado en el Nuevo Mundo y utilizado por los africanos como parte de su ritual; el tambor es un símbolo sobrenatural que va conectado con la deidad y con lo espiritual. Para profundizar citemos al historiador Mosquera, quien señala: "En el Nuevo Mundo los tambores sobrevivieron por todas partes, pese a la persecución del cristianismo y de los esclavizadores, porque estos instrumentos hacían parte de la esencia espiritual y de la vida misma de los africanos"[40].

Dado lo anterior, el tambor es un utensilio con carga espiritual que se ve reflejado en los bailes y en la relación con los dioses. Es decir, el tambor se instaura en el Nuevo Mundo para acompañar a los y a las africanas en su travesía y en su relación espiritual. Como declara Mosquera: "El tambor como instrumento ritual, que hace parte de la visión de la religiosidad africana, ha sido empleado para *llamar* a los *dioses*, por medio del ritmo que a cada uno le corresponde"[41].

Al ahondar en la obra, podemos indicar que las dos primeras partes de la obra (pieza de rumba y el incomprendido) es narrado desde la autoridad de una deidad. La voz de Changó nos muestra así la perspectiva mítico religiosa de la música y el batá[42]. Por medio de la voz de Changó, los lectores nos podemos acercar a la configuración espiritual yoruba (de África occidental). Changó nos lleva a descifrar el comienzo mitológico de la música y la incorporación de ésta desde el sentido de lo sagrado. Escuchemos al narrador Changó: "Me corono con sangre y sed y espumarajos de sal. Recibo el ritmo del canto entrecortado y la percusión de puños y de talones mordidos"[43]. Este primer fragmento nos permite identificar las cualidades del personaje Changó, que representará por un lado la amalgama del vínculo espiritual, pero por el otro la representación sonora de la música afrocaribeña.

El investigador afrovenezolano Jesús "Chucho" García nos ubica en el plano de lo rítmico-cósmico, cuando considera que la música y la religión ocuparon un lugar primor-

39 Mosquera, 2017, p. 89.

40 Mosquera, 2017, p. 94.

41 Mosquera, 2017, p. 94.

42 "La santería, religión proveniente de Nigeria, y traída a Cuba por el pueblo yoruba durante el esclavismo, utiliza en sus ceremonias los tambores Batá. Se trata de un grupo de tres tambores que se dice "articulan la fonética del lenguaje Lucumí" del pueblo yoruba. En el entendido de que los tambores "hablan", el tambor sagrado se utiliza para llamar o invocar a los dioses u "orisha", que no pueden negarse y deben acudir. Cada amarra de cuero, los materiales con que se construyen, cada sonido delicadamente ordenado, tiene una significación particular dentro del ritual de santería, siendo éste religioso y cultural" (Méndez, 2017, p. 7).

43 Ochoa, 2020, p. 11.

dial desde el ámbito de la espiritualidad. Y estos elementos (música-religión) permitieron que los africanos afirmaran la esencia de su cultura en todo el territorio americano[44]. Uno de los personajes más representativos de la religión yoruba es sin duda Changó, que establece un binomio entre lo musical y lo sagrado. A su vez, la religión se convertirá en el icono que configurará el comienzo de la música en la diáspora africana. En otras palabras, la fuente de la música viene de un legado de resistencia y herencia cuyos tentáculos arriban desde el otro lado del Atlántico.

La narrativa de Fernández es un relato por la defensa de la cultura de origen. Es también la exaltación de la herencia negra y la construcción de una identidad afrocaribeña. Por esto utiliza personajes deíficos como Changó, que proyecta y bifurca un eslabón de herencia hasta nuestros días. Los primeros capítulos de la obra señalan a un Changó capaz de posicionarse y entrar en el espíritu de todo aquel que lo invoca. Un ejemplo claro es la especial devoción que tiene hacia Rosa, que escuchó su llamado y él la consagró, su inclinación hacía los tambores batá (Iyá, Itótele, Okónkolo), los cuales percuten los sonidos rítmicos de sus claves. Los artistas, el percusionista, los bailadores, el acetato y las carátulas, todos son guardianes de su gloria. "Yo convoco, soy el son que no se puede apagar porque se muere la rumba. Los mantengo vivos, genero una cadena de goce, el fan me celebra a todo volumen […]"[45].

Nuestra escritora Fernández Ochoa articula la intersección de la espiritualidad con la música. La espiritualidad desde Changó como el más grande orisha y la música en los cuerpos de los y las bailadores de Cali. Este contexto surge con la finalidad de extender el legado ancestral que repercute en la vida de los bailadores, quienes a través de la música reflejan una herencia patrimonial africana. Todo lo anterior sin olvidar al melómano, otro personaje vertebral que ayuda a fortalecer la identidad cultural de una herencia. Escuchemos a Changó refiriéndose a los melómanos como la metáfora de los babalao, sacerdotes de la sabiduría: "El melómano es un babalao que me invoca con sus parlantes, salimos al andén, nos sentamos en una silla, convocamos todo lo que de mí hay en la casa, discos, afiches, fotografías autografiadas erigen mi santuario […]"[46].

La obra *Toques de son colorá* edifica una cronología de tiempos y espacios que empiezan desde la misma resistencia de los barcos negreros, atraviesa el lenguaje de los instrumentos africanos y su comunicación con Changó como el más grande exponente de la religiosidad africana. Changó se constituye como el dios del baile y de la rumba, escoge a las personas que quiere poseer, se incorpora en la palabra del artista, en las manos del percusionista y en las voces de Héctor Lavoe, Bobby Cruz, Adalberto Santiago, Ismael Miranda, Tite Curet, Cheo Feliciano, cuya música es percibida por los oídos de los bailadores y metamorfoseada en los cuerpos que danzan y rinden tributo al soberano Changó.

Toques de son colorá es entonces la celebración a las raíces negras que tiene la música. Es el lugar que emerge como símbolo de un territorio cultural determinado por varias

44 García, 2000.

45 Ochoa, 2020, p. 35.

46 Ochoa, 2020, p. 43.

voces, los tambores, Changó, los bailadores todos ellos cimientan una herencia cultural y ancestral fundada en vínculos y alianzas que inmortalizan la continuidad de un legado para hacerlo sonar: "He sido en ellos. Ellos me honran y me testimonian"[47].

La voz de Maribelén narra esos espacios sensoriales y la forma de concebir la vida por medio de la música. Los bailadores son personajes resilientes, amadores, soñadores, que enfrentan dificultades y obstáculos que les proyectan la vida. La muerte de Rosa es el enlace que propicia la prolongación de una vida consagrada al ritmo y al toque. El personaje de Rosa Carabalí es un personaje poderoso, que tiene como estandarte ser una mujer negra que entrega su vida a los goces del cuerpo y al frenesí del ritual. Rosa nació con oído para escuchar los tambores y presentar su cuerpo al espíritu del baile; Rosa tenía claro que la música la eligió como precursora de un legado: "Fue Rosa la que nos confirmó que la música a nosotros no se nos dio silvestre como se da […] la música nos eligió a nosotros"[48].

La obra *Toques de son colorá* es una escritura creativa que conecta una época, los años setenta, con un legado histórico que empieza desde el mismo barco negrero. Esta obra es un llamado a la memoria, una mirada a la herencia de las raíces africanas que están presente en la música, en la espiritualidad y en la vida misma. Esta obra es una honra a los bailadores, a la mujer negra y a los melómanos que por años se han consagrado al género de la salsa. La escritura de Adelaida Fernández Ochoa busca posicionar el valor del ritmo en la existencia de los bailadores, pues para ellos la rumba es parte de la vida y sus cuerpos son una creación armónica diseñada para danzar. Leamos las palabras de Adelaida Fernández: "La música proviene del espíritu, la música tiene un contenido espiritual, viene desde el espíritu y va al espíritu. Hay una conexión del espíritu que recorre el cuerpo"[49].

En este capítulo intenté vincular la posición y la construcción del personaje femenino desde una narrativa que permite mirar otras formas de contar y narrar a la mujer negra. Este apartado reconoce esa poética de la memoria, de la resistencia y de la herencia, en la que el cuerpo, la palabra y la esencia de la mujer negra vislumbran otra faceta de la descolonización, que pone en juicio el papel hegemónico sobre los cuerpos negros. La escritura de Fernández Ochoa es una contribución a la memoria y a la ancestralidad, su escritura recoge e interpreta el espíritu de la memoria. Fernández escribe en nombre de una herencia ancestral para taladrar una historia que sea capaz de resonar un nuevo lugar de enunciación.

Referencias

ASANTE, M. K. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. *En*: NASCIMENTO, A. (Ed.). **Afrocentricidade uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2009. p. 93-110.

BHABHA, H. **El lugar de la cultura**. Ediciones Manantial. 2002.

BRANCHE, J. **Malungaje**: hacia una poética de la diáspora africana. Ministerio de Cultura, 2009.

47 Ochoa, 2020, p. 57.

48 Ochoa, 2020, p. 87.

49 Ochoa, comunicación personal, 27 out. 2022.

CABARCAS, P. Reescritura, memoria y resistencia: una propuesta femenina negra. *En*: PÉREZ, S.; GIL R. (Eds.). **Estudios, escritores y literatura regionales desde el eje cafetero**. Colombia: Universidad Tecnológica de Pereira, 2023.

CARPENTIER, A. **La música en Cuba**. Editorial Letras Cubanas, 2004.

DAVIS, A**. Mujeres, raza y clase**. España: Ediciones Akal, 2004.

DERRIDA, J. **Mal de archivo**: una impresión freudiana**.** Trad. Vidarte, P. Editorial Trotta, 1997.

DOVE, N. **African Womanism**: An Afrocentric Theory. Journal of Black Studies, 1998.

_____. **Afrikan Mothers Bearers of Culture, Makers of Social Change**. Albany: State University of New York Press, 1998.

_____. Defining African Womanist Theory. En A. Mazama (Ed.). **The afrocentric paradigm**. Nova Jersey: Africa World Press, 2003, p. 165-183

FERNÁNDEZ, A. **Presencia de la mujer negra en la novela colombiana** [Tesis de maestría no publicada]. Universidad Tecnológica de Pereira, 2011.

_____. **Afuera crece un mundo**. Colombia: Seix Barral, 2017.

_____. **Toques de son colorá**. Colombia: Seix Barral, 2020.

GARCÍA, J. **Afroamericano soy.** La diáspora del retorno. Venezuela: Ediciones los Heraldos Negros, 2000.

GUEVARA, P. La escritora caleña que encontró racismo, corrupción y perversión en la novela "María". **El País**. 30 abr. 2019. Disponible en: <https://www.elpais.com.co/cultura/gaceta/la-escritora-calena-que-encontro-racismo-corrupcion-y-perversion-en-la-novela-maria.html>. Acceso en: 14 mar. 2014.

HALL, S.; GAY, P du. (Eds.). **Cuestiones de identidad cultural**. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores, 1996.

HENAO, D. El mundo de Nay y Ester. *En*: **Revista Poligramas**, 23, 2005. p. 9-28.

_____. Adelaida Fernández Ochoa Premio de novela Casa de las Américas 2015. Un canto al amor y a la libertad. *En*: **Periódico La Palabra**, mar. 2005. Disponible en: <http://cvisaacs.univalle.edu.co/literatura/adelaida-fernandez-ochoa/>. Acceso en: 14 mar. 2024.

_____.. Improntas africanas: la negredumbre en la novela colombiana. *En*: **Revista CS**, 30, 2020, p. 73-95.

HUDSON-WEEMS, C. **Africana Womanism: Reclaiming Ourselves**. 5. ed. Troy, Mich: Bedford Publishers, 2019.

_____. Africana Womanism. *En*: A. Mazama (Ed.). **The Afrocentric Paradigm**. Nova Jersey: Africa World Press, 2003. p. 153-163.

hooks, b. Choosing the Mergins as a Space of Radical Openness. *En*: **Framework**: The Journal of Cinema and Media, 36, 1989. p. 15-23.

ISAACS, J. **María**. Edición crítica de María Teresa Cristina. (Obra Completa, vol. 1). Bogotá: Universidad Externado de Colombia/Universidad del Valle, 2005.

LEBRÓN, P. **Filosofías del cimarronaje**. Porto Rico: Editora Educación Emergente, 2020.

MOSQUERA, S. **La trata negrera y la esclavización**: una perspectiva histórico-psicológica. Bogotá: Apidama Ediciones, 2017.

NGOZI ADICHIE, C. **El peligro de la historia única**. Nova York: Penguin Random House, 2018.

RIBEIRO, D. **Lugar de enunciación.** Trad. Pereira, S.. Madrid: Ediciones Ambulantes, 2020.

RICHARD, N. Políticas de la memoria y técnicas del olvido. *En*: **Cultura, política y modernidad.** Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia., 1998. p. 62-85

_____. La crítica de la memoria. *En*: **Cuadernos de Literatura**, v. 8, n. 15, 2002, p. 187-193. Disponible en <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/8000>. Acceso en: 14 mar. 2024

_____. **Fracturas de la memoria**: arte y pensamiento crítico. Buenos Aíres: Siglo XXI Editores, 2007.

RIVAS, L. **La novela intrahistórica**: tres miradas femeninas de la historia venezolana. Venezuela: Ediciones El otro el mismo, 2004.

Percursos literários: reflexões sobre contos de Mayra Santos Febres

Fátima de Barros Plein (PPGL/UFRGS)

Es bien importante contar nuestras historias porque las historias son lo que nos definen.[1]

Palabra en el puño,
isla en la palabra
Vulva en la palabra
Color historia geografía
Hinchándole la panza
Preñándola de flechas
De agudísimos receptáculos para la furia
La palabra:
Ombligo con tentáculos
Conectando ojos a la calle
Ojos a rostros que resbalan por cunetas
Cómodas cunetas
Y vientres a las manos florecidas
De palabras y tuercas para el amor[2].

Linhas introdutórias

Este artigo tem por objetivo refletir acerca da produção de jovens escritoras negras (do Brasil, África, América Latina e Caribe) ainda pouco publicadas, estudadas e/ou lidas no Brasil. Jovem aqui refere-se não à idade cronológica das mesmas, mas ao incipiente contato e precário acesso a essas autorias. Neste texto serão trabalhados alguns contos de Mayra Santos Febres em seu livro *Pez de vidrio*[3].

Autoras negras brasileiras, latino-americanas, caribenhas, africanas, que escrevem sobre os mais diferentes temas e as mais diferentes formas, mas que trazem na dimensão da letra inscrita no papel nuances da história inscrita na carne, na vida e na produção artística literária. Como afirma Ramos[4] quando cita Rama[5], embora a comunidade negra seja oriunda de cultura oral, conseguiu "escalar a cidade das letras' e deixar seu legado a duras penas"[6]. Ainda assim, embora seja incomparável o cenário de produção,

1 El Quixote Festival: Telling our stories of home - exploring and celebrating changing African and African - Diaspora Communities. Acesso em: 04 mar. 2024. Mais informações em: <https://www.youtube.com/watch?v=EfyMNIC7Q-c>

2 Santos-Febres, 2021, p. 109.

3 1996.

4 2022.

5 1985.

6 Ramos, 2022, p. 124.

publicação e circulação do século XIX para o XXI, ainda é notória a escassez de autorias negras na literatura, como veremos adiante.

Um conceito que pode operar como uma das bússolas nesse percurso é o de *Améfrica Ladina* de Lélia González, (1935-1994) que começa marcando na língua o apagamento da história e a contribuição do povo negro na construção do continente e resgatando ao mesmo tempo, na proposição onde T é substituído por L, as marcas da presença negra na América. A autora afirma que o termo *amefricanidade* designa toda uma descendência, não apenas os africanos traficados, mas os que já habitavam aqui antes da chegada de Colombo[7]. Dessa forma, Améfrica Ladina convoca o olhar e a escuta para o que nos singulariza e, embora ignorada ou ostensivamente encoberta pelo processo colonizatório, resiste como traço diferencial legítimo. Segundo Ramos, "a aplicação de conceitos ocidentais nas análises de literatura afro-latino-americana contribui com a problemática da colonização do saber[8] pois estes, nem sempre, dão conta da potência e das particularidades da escrita de autoria negra[9].

Além disso, é importante salientar o tamanho do Brasil nessa reflexão uma vez que se trata de um país de dimensão continental, com riquezas naturais e história de colonização e escravização tão grandiosas quanto constrangedoras e que, por conta dessas contradições e tensões, ocupa um lugar de alerta em Améfrica: o que acontece aqui geralmente tem repercussões sobre o continente como um todo. González[10], refletindo sobre as artimanhas do racismo no Brasil, vale-se do conceito freudiano de denegação para falar sobre o que chama de principal sintoma da neurose brasileira, o racismo. Denegação, em Freud, é a formação inconsciente em que o sujeito reafirma seu desejo/sentimento/pensamento recalcado através da sua negação, como no exemplo utilizado pela autora, da inacreditável crença numa suposta democracia racial no país.

A linguagem, enquanto constitutiva da subjetividade, permite avaliar a importância da língua, do idioma na construção do sujeito humano. A partir daí, é possível pensar sob outra ótica a preciosidade tanto das culturas de tradição oral quanto da possibilidade de enunciar e escrever em língua materna. As inúmeras línguas africanas silenciadas quando da escravização de pessoas de diferentes etnias trazidas de África para todo o continente, silêncio imposto das mais diferentes formas, desde a separação de grupos e famílias nas mesmas propriedades até as mordaças utilizadas como castigo, que tinham o objetivo de impedir a comunicação e as fugas, impedir o consumo de alimentos ou simplesmente reprimir e torturar, o apagamento do nome africano e o violento ato de registro sob o nome do proprietário colonizador, teve como saldo a perda de acesso a muitos saberes. Contudo, a língua insiste e faz marcas na fala, como se por esse transbordamento inconsciente, o sujeito permanecesse. E permaneceu. O 'pretuguês' é uma dessas provas. González sabe de toda essa engenharia de linguagem/subjetividade. Por isso cunha pala-

7 Gonzalez, 1988, p. 69.

8 Quijano, 2005.

9 Ramos, 2022, p. 124.

10 1988.

vras que dão visibilidade à cultura negra na língua. Lá onde chamam 'erro de português' ela aponta um ato de resistência, lá onde o colonizador assina seu nome, América, ela irrompe com Améfrica e rasga o sentido imposto dando legitimidade ao que insiste desde a singularidade e riqueza dos sujeitos violados. Portanto, não é pouco escrever e insistir na literatura, contar histórias, contar a história, usar das letras para fazer circular outras versões não apenas de fatos, mas de modos de existir. Contudo, ainda é potente a marca da colonização na América, agravada pela lógica capitalista, que ainda pode ser identificada de muitas formas. Há poucas produções de autorias negras publicadas, traduzidas e com investimento de grandes grupos editoriais.

A pesquisa realizada pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, coordenado pela professora Regina Dalcastagnè, docente e pesquisadora da UNB, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, revelou que, entre 1990 e 2004, praticamente não havia representação de mulheres negras nos romances publicados pelas três maiores editoras do país, Companhia das Letras, Rocco e Record. De um total de 1.245 personagens catalogadas em 258 obras, apenas 2,7% são mulheres negras. Além disso, suas pesquisas mostram que homens e mulheres negros aparecem como autores em apenas 2% dos romances. Segundo a pesquisadora,

> A literatura contemporânea reflete, nas suas ausências, talvez ainda mais do que aquilo que expressa, algumas das características centrais da sociedade brasileira. É o caso da população negra, que séculos de racismo estrutural afastam dos espaços de poder e de produção de discurso. Na literatura, não é diferente. São poucos os autores negros e poucas, também, as personagens – uma ampla pesquisa com romances das principais editoras do país publicados nos últimos 15 anos identificou quase 80% de personagens brancas, proporção que aumenta quando se isolam protagonistas ou narradores. Isto sugere uma outra ausência, desta vez, temática, em nossa literatura: o racismo. Se é possível encontrar, aqui e ali, a reprodução paródica do discurso racista, com intenção crítica, ficam de fora a opressão cotidiana das populações negras e as barreiras que a discriminação impõe às suas trajetórias de vida. O mito, persistente, da democracia racial, elimina tais questões dos discursos públicos, incluindo aí o do romance[11].

Diante disso, é fundamental trazer e fazer circular as obras de autores negros e, mais ainda, mulheres negras de África ou em diáspora, autorias caribenhas, amefricanidades. Como expõe Ramos[12], apesar das reivindicações das comunidades negras, no século XX, ainda são ínfimos os números de mulheres que conseguiram acessar e fazer circular sua produção literária. Ainda que o século XXI chegue com o "fortalecimento de mulheres negras no mercado editorial brasileiro bem como nos núcleos acadêmicos de literatura"[13], ainda há muito a fazer.

Linhas metodológicas

As reflexões resultantes deste texto emergiram da leitura dos seis últimos contos constantes da obra *Pez de vidrio*, de Mayra Santos Febres, escolhidos como objeto de refle-

11 Dalcastagnè, 2008, p. 203.

12 2022.

13 Ramos, 2022, p. 135.

xão em função do que a autora registra no prólogo do livro. *Pez de vidrio* foi primeiramente lançado em 1995, pelo Instituto de Estudos Ibéricos da Universidade de Miami, tendo sua segunda edição revisada e aumentada em 1996 pelas Ediciones Huracán, de Puerto Rico. A obra, composta na primeira edição por um capítulo intitulado 'Pez de vidrio', com 10 contos (Nightstand, Pez de vidrio, Dulce pesadilla, Abnel, Oráculos Urbanos, Marina y su olor, Dilcia M., La muerte y el mago, Hebra rota, Acto de fe e La escritora), ganha uma segunda parte na segunda edição, intitulada 'Un pasado posible', com seis novos contos (La oreja de Van Gogh, José, Maria Luisa o las palabras encarnadas, Proyector – circo francés, Hombre de ciencia, Neanderthal contempla la tempestad e Los nevados picachos de Aibonito). Sobre esses últimos, afirma a autora no prólogo:

> Hablando de 'otros cuentos', los que componem la sección de 'Un pasado posible' avisan el salto a jugar con la historia. En todos existe una intención por recontar hechos históricos vistos desde la muy irreverente imaginación (nunca se está quieta la condenada) como punto de partida para la elucubración de lo que pudo haber pasado y jamás se narró, por pena, vergüenza, decoro o censura oficial[14].

A metodologia escolhida foi elencar os textos para análise, realizar uma leitura atenta e buscar nos mesmos as pistas, traços, singularidades e regularidades presentes no estilo da autora, articulando com as produções teóricas sobre colonialidade e decolonialidade, seus efeitos e os movimentos de resistência, e ainda, do papel da literatura nesse contexto. Importante salientar que Mayra Santos-Febres recebeu, em 1994, o prêmio Letras de Oro e em 1996 o prêmio Juan Rulfo por *Pez de vidrio*. O conto que dá título ao livro segue uma tendência temática da autora, até aqui, de abordar vivências que tensionam os padrões estabelecidos pelas sociedades modernas, como neste caso, sexualidades, desejos e amores entre mulheres.

Linhas autorais

Pesquisar sobre Mayra Santos Febres é investigar sobre uma grande escritora. Considerar o objetivo deste livro e deste capítulo, então, impõe desde sua concepção, que se trate com atenção, respeito e cuidado de todos os aspectos que têm relação com a produção e história de vida dessas mulheres. Mayra, nascida na Carolina, Porto Rico, em 1966, é autora, poeta, romancista, professora de literatura, ensaísta e crítica literária. Seu trabalho foca principalmente nos temas da identidade da diáspora africana, sexualidade feminina, o erótico, fluidez de gênero, desejo e poder. Mayra ingressou na Faculdade de Letras de Porto Rico, graduando-se em 1987. Fez pós-graduação na Cornell University, tendo publicado diversas obras premiadas e traduzidas em vários países. Apesar de sua primeira publicação ter sido antes dos vinte anos, é a partir dos anos 90 e início do século XXI que a autora amplia e diversifica sua produção, publicando novelas, romances, contos e livros infantis. No Brasil, temos publicado a edição bilíngue *Conjuro da Guiné* (*Anamú y manigua* em espanhol) pelo selo Orisun Oro da editora Escola de Poesia em 2021. E

14 Santos-Febres, 1996, p. 7.

em processo de tradução e publicação para 2024, *Fe en disfraz*[15], pela editora Pallas, deve chegar brevemente para circulação. Em sua tese de doutoramento, a professora Cristian de Souza Sales[16] afirma:

> Consequentemente, a escrita literária tem sido uma ferramenta de resistência e empoderamento para mulheres negras caribenhas, permitindo que suas vozes sejam ouvidas, suas experiências sejam valorizadas e suas narrativas sejam reescritas. SantosFebres têm aberto caminhos, desafiado padrões e transformado a literatura nas ilhas caribenhas, enriquecendo a diversidade e a representatividade na literatura contemporânea[17].

Atualmente, Mayra Santos-Febres atua como docente na Universidade de Porto Rico, no campus Rio das Pedras. Lá, além das disciplinas que leciona, coordena projeto de inclusão de estudantes afrodescendentes, além de coordenar o Festival da Palavra. Além disso, participa ativamente de movimentos sociais, debates, palestras e diversas manifestações onde a circulação da palavra pode imprimir mudanças e legitimar existências marginais. Tem livros traduzidos para várias línguas. Considerando a dificuldade de acessar suas obras no Brasil, para este artigo, foi preciso acessar diversos vídeos de intervenções suas disponíveis no youtube[18]. Suas publicações: *Anamú y manigua*, [poemas]1990, *El orden escapado***,** [poemas] 1991, *Pez de vidrio*, [relatos cortos] 1994, *El cuerpo correcto***,** 1996, *Urban Oracles*, 1997, *Sirena Selena vestida de pena*, [novela] 2000*, Tercer mundo*, 2000, *Cualquier miércoles soy tuya*, [novela] 2002, *Sobre piel y papel*, 2005, *Boat People*, [poemas] 2005, *Ernesto, el domador de los sueños*, 2008, *Nuestra Señora de la noche*, [novela] 2006*, Fe en disfraz*, 2009, *Gedichte*, 2011, *Tratado de Medicina Natural para Hombres Melancólicos*, 2011, *El baile de la vida*, 2012, *La amante de Gardel*, [novela] 2015*, Huracanada*, 2018, *Lecciones de renuncia*, 2020, *Poesía casi completa*, 2021. Não estão inclusas nesta lista as edições traduzidas. Ainda com relação à formação da autora, Batista e Marcari afirmam:

> Os estudos em uma universidade estrangeira fizeram com que a autora interagisse com estudantes de diversas partes do mundo, o que a levou a reconhecer e a reivindicar sua identidade porto-riquenha. Ao perceber o local que ocupava no mundo, a escritora começa a questionar as estruturas sociais e as relações de poder. Assim, ao refletir sobre o papel subalterno designado aos porto-riquenhos na atual geopolítica mundial, Santos-Febres compreende os motivos que levaram a literatura caribenha a ser pouco conhecida. Apesar de ser muito estudada pela crítica norte americana - pois têm vários livros publicados em inglês, a literatura caribenha é ainda considerada periférica. Assim sendo, a autora utiliza como estratégia a tradução, pois assim sua obra alcança um público maior[19].

Essas vivências são fundamentais tanto nas características da obra de Santos-Febres quanto em sua circulação e movimentação pela vida. A autora fala com um engajamento e empatia sobre diversos temas e ressalta, em grande parte de suas intervenções, suas heranças culturais, sua ancestralidade e a influência de tudo isso em sua produção literária.

15 2009.

16 Tese de doutorado interessantíssima em que a autora pesquisa quatro escritoras para pensar produções intelectuais como assentamentos de resistência. Assentamentos de resistência: escritoras e intelectuais negras do Brasil e Caribe em insurgências epistêmicas.

17 Sales, 2020, p. 189.

18 Mais informações em: https://www.lyrikline.org/pt/autores/mayra-santos-febres . Acesso: em 05 mar. 2024.

19 Batista; Marcari, 2021, p. 72.

A condição de mulher negra caribenha é o fio condutor na construção da escritora Mayra Santos-Febres. Sempre que questionada em entrevistas, palestras e mesmo em seus inúmeros ensaios, a autora parte desse lugar posicionando-se criticamente sobre sua história. Adverte que ser negra lhe tornou escritora e é a partir dessa vivência (ou seria, escrevivência?) que se compromete com uma escrita impregnada de memórias e de aprendizagens. Embora o termo 'escrevivência', cunhado por Conceição Evaristo, condense uma potente dimensão de oralidade e Santos-Febres tenha alcançado por inúmeras vias seu estilo de escrita, a força da transmissão oral e das memórias de suas ancestrais compõe parte importante de sua produção escrita. Conforme Evaristo:

> [...] quando eu estou escrevendo e quando outras mulheres negras estão escrevendo, é... me vem muito na memória a função que as mulheres africanas dentro das casas-grandes escravizadas, a função que essas mulheres tinham de contar história para adormecer os da casa-grande, né... a prole era adormecida com as mães pretas contando histórias. Então eram histórias para adormecer. E quando eu digo que os nossos textos, é..., ele tenta borrar essa imagem, nós não escrevemos pra adormecer os da casa-grande, pelo contrário, pra acordá-los dos seus sonos injustos. E essa escrevivência, ela vai partir, ela toma como mote de criação justamente a vivência. Ou a vivência do ponto de vista pessoal mesmo, ou a vivência do ponto de vista coletivo[20].

Mayra Santos-Febres, do mesmo modo, mobiliza memórias, suas e coletivas, que é outra característica destacada por Evaristo: a dimensão coletiva da 'escrevivência' articula isso com suas aprendizagens e devolve em forma de arte literária. Ratifica assim, ainda, a literatura em sua dimensão de arte, para além de qualquer função, mas, a um só tempo, em seu potencial de instrumento de transformação social. Para acordar os da casa-grande do seu sono injusto, como refere Conceição Evaristo. A autora escreve com as vozes periféricas do Caribe e da América, mas para além disso. Como afirma Carneiro,

> A utopia que perseguimos hoje consiste em buscar um *atalho* entre uma negritude redutora da dimensão humana e a universalidade ocidental hegemônica que anula a diversidade. Ser negro, sem ser somente negro, ser mulher sem ser somente mulher, ser mulher negra sem ser somente mulher negra. Realizar a igualdade de direitos e tornar-se um ser humano pleno e prenhe de possibilidades e oportunidades para além da condição de raça e gênero é o sentido final dessa luta[21].

Mayra escreve sobre o humano, seus aprendizados, sua leitura política do mundo, sobre os diferentes desamparos a que estamos expostos. Sobre isso, Jeferson Tenório escreve:

> Então, na minha literatura – eu não sei se ela se diferencia dos outros nesse sentido –, eu nunca escrevo um livro pensando em discutir as questões raciais, eu penso em discutir a condição humana, e a partir dessa condição humana é que essas questões raciais vão atravessando esses personagens, ou seja, vão dificultando a trajetória desses personagens[22].

20 Conceição Evaristo, A escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural: depoimento, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo. Acesso em: 04 mar. 2024.

21 Carneiro, 2019, p. 184.

22 Tenório, 2023, p. 28.

No texto "Mais mulher que todas", Mayra Santos-Febres analisa o conto "Pequena Flor", de Clarice Lispector[23]. Nele, Lispector narra a 'descoberta' por um desbravador/colonizador de uma ser humano minúsculo, uma mulher, que ele batiza de Pequena Flor e, a partir da qual, desenrolam-se todos os acontecimentos do conto: sua descoberta provoca uma inundação de sentimentos, fantasias, desejos e atitudes em todos os personagens da história. Clarice coloca a mulher objeto da descoberta (objeto aqui em interpretação livre e proposital) como a luz de um Raio X que torna absolutamente transparente as mais diversas perversidades, crueldades e misérias humanas contidas e escamoteadas numa sociedade. Literalmente, o conto deixa todos nus.

Não sem surpresa encontrei o artigo em que Mayra tece profundas reflexões a partir do conto de Clarice. A autora não esconde seu desconforto com o texto, passa da interpretação cortante do colonizador, recuado a seu espaço protegido, a razão e a ciência, ao seu desmantelamento frente ao sorriso da mulher, "escura como um macaco..."[24]. Essa dor causada pelo texto de Lispector remeteu Mayra a inúmeras outras histórias, desde de Saat Jee, retirada de sua tribo e exposta em circo itinerante até o desenvolvimento da ginecologia com seu espéculo e demais instrumentos de trabalho, para pensar o corpo da mulher, sua relação com a linguagem, seu estatuto de objeto de experimento para a ciência (e a razão) masculinas. Avança para a emancipação feminina e a quantas mulheres ela alcança, aos paradoxos de uma liberdade que sobrecarrega a todas, às mulheres negras sempre em maior proporção. Trata detidamente das relações corpo, linguagem, sobrevivência. E conclui, entre algo melancólico e resistente, que sempre se pode rir. "Mas podem rir. Aqui está a maestria desestabilizadora do conto de Clarice Lispector. Pequena Flor riu e seu suave riso derrubou o mundo do explorador"[25]. A partir daqui, segue na reflexão das mulheres e suas estratégias de sobrevivência nesse mundo falocêntrico e racional.

A construção da Mayra escritora se dá num movimento que articula passado e presente, conversa com autores, escuta histórias, bebe na ancestralidade, forja-se na consciência e na ação decolonial, anticolonial, contra-colonial[26].

Linhas Literárias

O livro *Pez de vidrio*[27], de Mayra Santos-Febres, está dividido em duas partes, tendo sido a segunda acrescentada na segunda edição. Os contos constantes da segunda parte, *Un pasado posible*, em articulação com os apontamentos da autora no prólogo, subsidiado pelos referenciais teóricos que se inscrevem na perspectiva da decolonização, permitem observar uma das características da escrita de Mayra: a crítica com humor. Humor cortante. É preciso salientar que a autora não possui obras traduzidas no Brasil, com exce-

23 1982.

24 Santos-Febres, 2010, p. 80.

25 Santos-Febres, 2010, p. 85.

26 Sobre os termos, consultar o escritor quilombola Nego Bispo. Mais informações em <https://www.institutoclaro.org.br/educacao/nossas-novidades/podcasts/o-que-e-contra-colonial-e-qual-a-diferenca-em-relacao-ao-pensamento-decolonial/>. Acesso em: 04 mar. 2024.

27 1996.

ção da já mencionada *Conjuro da Guiné*[28], o que dificulta enormemente a compreensão, uma vez que a construção do pensamento de Mayra é refinada e profunda e a linguagem, em muitos momentos, traz palavras e expressões locais. Considerando a envergadura de sua obra, seria bastante recomendada a tradução de seus livros[29].

La oreja de Van Gogh

O conto tem narrador em primeira pessoa, que reflete e tece uma crítica à sociedade moderna, utilizando para isto a metáfora de um jogo de dominó (seria possível ousar aproximar jogo de dominó com jogo de domínio? Fica como questão!), onde todos cumprem com as regras de padronização e consumo. Tentando burlar essa lógica ao mesmo tempo que joga o jogo, o protagonista narrador investiga o paradeiro da orelha cortada de Van Gogh, uma vez que se vale dessa 'peça' para denunciar a indiferença da sociedade do jogo de dominó: "Que todo mundo juegue al dominó! Como si a Van Gogh no le faltara una oreja"[30]. Descreve a relação entre os irmãos Van Gogh, Vincent e Teodor, entrelaçando às relações dos jogadores, assim como a relação do continente europeu com uma 'ilha no Caribe'. Sua hipótese é de que lá está escondida, numa biblioteca empoeirada no meio da mata, a orelha do pintor.

Não apenas pelo idioma, mas ainda pelo enredo e estilo, La oreja de Van Gogh é um conto enigmático, cheio de possibilidades metafóricas e, consequentemente, aberto a muitas interpretações. Santos-Febres avisa no prólogo de *Pez de Vidrio* que

> Si en Pez de vidrio narro la vida de un montón de mujeres anónimas, en 'Un pasado posible' deshis(auto)rizo episódios ilustres de nuestras versiones oficiales. Cualquier semejanza con la realidad es puro juego (Cualquier semejanza com lo juego es pura realidade)[31].

Sobre o encontro entre literatura e história, Santos propõe:

> Através do encontro entre literatura e história, cria-se uma narrativa que proporciona ao leitor conhecer outros discursos que não foram ouvidos e divulgados pela historiografia hegemônica e assim descortinar outros enquadramentos que historicamente ficaram à margem[32].

A orelha figura como algo que falta e, porque falta, move a busca. A busca em si é o que lhe permite jogar o jogo e ficar fora dele ao mesmo tempo. A ilha foi domesticada para jogar o jogo e ignorar a ausência e a diferença. Os irmãos se aliam para fazer frente ao jogo e à opressão paterna, se 'recusam a vencer um ao outro' e nessa derrota, escapam do jogo. Na sequência, com outras estratégias, Mayra segue na linha de recontar/imaginar a história oficial desde outro lugar.

28 2021.

29 Conforme já descrito nesse texto, há apenas um livro recentemente traduzido e mais um com previsão de tradução para este ano.

30 Mayra Santos-Febres, 1996, p. 106.

31 Mayra Santos-Febres, 1996, p. 8.

32 Santos, 2018, p. 5.

José, Maria Luisa o las palabras encarnadas

Com a morte do marido, escritor, a viúva se compromete a esconder parte de sua produção para que o mundo não tenha acesso a essa outra face, segundo ela, escritos vergonhosos e constrangedores, mas dos quais ela também usufruía junto dele. Esforça-se de todas as maneiras para manter a imagem inocente do marido morto, dedica-se a ler sua biblioteca inteira, mas uma sonolência extrema lhe toma o corpo a despeito de todas as suas estratégias de se manter na tarefa. Num ataque de raiva se põe literalmente a devorar os diários do marido, morrendo ao final. Neste conto, a autora debocha da hipocrisia do colonizador e reserva um final inusitado à viúva que encarna as palavras do marido, devorando-as literalmente.

Proyector, circo-francés

Neste conto, a autora traz como protagonista um fotógrafo sonhador que aliado a um poeta delirante planeja realizar um filme. Impressionado com a beleza e o discurso crítico do amigo, o fotógrafo resolve contar os fatos a partir da visão dos nativos do lugar. Seu sonho não encontra apoio no pai para financiar uma câmera cinematográfica. Com a chegada de um circo francês, desenrola-se uma história de cumplicidade e afeto entre o fotógrafo e a equilibrista do circo, filha do dono. Mas é no final que o leitor é levado a conhecer a picardia e estratégia do protagonista. A autora reposiciona o lugar de poder a partir de quem conta a história.

***

Nos três últimos contos, Hombre de ciencia, Neanderthal contempla la tempestad e Los nevados Picachos de Aibonito, Santos-Febres novamente coloca os personagens que representam figuras de colonizador em situações bizarras e desconcertantes. No primeiro, o protagonista, em nome da ciência, submete-se a situações que beiram loucura. No segundo, as certezas do sujeito branco levam o protagonista a resolver de modo cômico e debochado, um problema de composição poética. E no último, um explorador assustado com o desconhecido mundo que pretende dominar, ao mesmo tempo curioso e desejoso de provar o que acredita ser maravilhoso, entra num transe constrangedor e engraçado.

Em todos os contos, com exceção do primeiro, La oreja de Van Gogh, a autora coloca a figura do colonizador num patamar de ignorância cômica e apavorada, ridículo e/ou moralista, cheio de certezas vazias e em franca desvantagem com relação ao povo da terra.

Santos-Febres se utiliza de muitos recursos linguísticos em sua opção de fortalecer a literatura caribenha, recontar as histórias, valorizar as produções locais, resgatar ensinamentos ancestrais, descolonizar. Uma de suas estratégias é a inversão de poder e força registrada neste conjunto de contos entre colonizadores e colonizados. Obviamente, merecem aprofundamento e muito trabalho de análise e reflexão. Nesse texto, procuramos apenas ilustrar com esse recorte, mais uma face da escrita de Mayra Santos Febres. Um Caribe negro, feminino, potente e capaz de utilizar a literatura para subverter os sentidos impostos pelo processo violador de civilizações em América.

Linhas finais e provisórias

O objetivo deste artigo foi de fazer circular mais um pouco da obra da escritora Mayra Santos-Febres e, assim, salientar a riqueza da produção de uma escritora caribenha e negra, que assina seu compromisso com a história e a cultura em América através de seus textos.

Para essa discussão, foram trazidas as reflexões de autores que operam com conceitos e proposições teóricas em interlocução com o estilo de escrita e de autoria e com os pressupostos teóricos decoloniais. A apresentação da sinopse dos contos constitutivos do livro *Pez de vidrio* no capítulo 'Un pasado posible' e algumas observações iniciais sobre os mesmos a partir da intenção enunciada pela autora no prólogo do livro aponta para uma capacidade crítica e criativa da mesma, e convida a novos debates diante da riqueza dos textos.

Fica evidenciada a necessidade de ampliar a tradução e publicação de obras de Mayra Santos-Febres no Brasil, assim como de outras autorias que tratam de processos sociais, históricos, políticos, subjetivos e literários de modo tão contundente e legítimo.

Referências

BATISTA, N. C. B. MARCARI, M. F. A. O**.** A construção identitária das mulheres negras em Fe en disfraz (2009), de Mayra Santos-Febres. *In*: ANDRADE, Cátia Inês Negrão Berlini de; MARCARI, Maria de Fátima Alves de Oliveira; DOMINGOS, Norma (Orgs.). **Vozes femininas na literatura e outras artes** [recurso eletrônico]. Assis: UNESP - Campus de Assis, 2021.

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Jandaíra, 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. Quando o preconceito se faz silêncio: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *In*: **Gragoatá**, Niterói, n. 24, p. 203-219, 2008.

EMICIDA. **A Africanização da língua portuguesa brasileira**, YOUTUBE, 11 set. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v7ZC429ONME >. Acesso em: 14 mar. 2024

EVARISTO, Conceição. **A escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural**: depoimento [jun. 2017]. Entrevistadores: Ellen Oléria, Fernando Oliveira e Mel Gonçalves. TVBRASIL, 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo> Acesso em: 4 mar. 2024.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural da amefricanidade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1988.

RAMOS, Liliam. Literaturas da Améfrica Ladina: um percurso pelas literaturas de autoria negra latino-americana. *In*: **Revista Herança** – Revista de História, Património e Cultura, v. 5, n. 2, 2022, p. 119-140. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/259906>. Acesso em: 22 fev. 2024.

SALES, Cristian Souza de. **Assentamentos de resistência: escritoras e intelectuais negras do Brasil e do Caribe em insurgências epistêmicas.** Tese de Doutorado – Universidade Federal da Bahia, 2020. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/38440/1/VERSOFINALTESECRISTIANSALES20201.pdf >. Acesso em: 14 mar. 2024.

SANTOS, E. S**.** Escrita da mulher negra: história e memória na obra Fe en disfraz de Mayra Santos Febres**.** *In:* Encontro Internacional da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa Sobre Mulher e Relações de Gênero (redor), 20, Salvador, 2018. **Anais [**...]. Salvador, 2018

SANTOS-FEBRES, Mayra. Mais mulher que todas. *In*: **Revista da ABPN** - Associação Brasileira de Pesquisadores(as) Negros(as), v. 1, n. 1, mar-jun, 2010, p. 78-87. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/download/309/287 >. Acesso em: 14 mar. 2024.

_____. **Conjuro da Guiné**. Tradução de Mariangela Andrade. Porto Alegre: Orisun Oro, Escola de Poesia, 2021.

_____. **Pez de vidrio**. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1996.

TENÓRIO, Jeferson. Literaturas Negras: estética e formação do leitor. *In*: ROSA, Tainã (Org). **A cor da voz**. Tramandaí, RS: SVB Edição e Arte – Editora e Livraria, 2023.

"A todos que perderam seu nome": memória ancestral e cimarronagem em *Awon Baba*, de Teresa Cárdenas

Liliam Ramos (PPGL/UFRGS)
Fabiana Vencezlau (UFRGS/PPGLET/Quilombo Conceição das Crioulas/PE)

[...]
Sí, era ella. Había pasado toda su vida intentando recordarla y únicamente en aquella hora aciaga su rostro emergía de la Nada.
- ¿Cómo me llamo? - le preguntó a la aparición que colmaba su mente. Y vio sus labios gruesos moverse, pero no escuchó ningún sonido. El ladrido de los perros cubrió el sendero.
[...][1]

Introdução

Teresa Cárdenas é uma das escritoras afro-latino-americanas mais conhecidas pelo público brasileiro. Sua produção literária foi amplamente traduzida no país: *Cachorro Velho* e *Cartas para minha mãe* (Pallas, 2010), *Contos de Olófi* (Lê, 2017), *Mãe Sereia* (Pallas, 2018), *Awon Baba* (Pallas, 2022) e *Meu avô Tatanene* (Editora de Cultura, 2023), além de um livro de poesias, *Memória de mim* (Figura de Linguagem, 2021)[2], publicado em formato bilíngue. No ano de 2020, *Cachorro Velho* e *Cartas para minha mãe* foram recomendados às escolas de educação básica, respectivamente, para 8º/9º anos e 6º/7º anos via Programa Nacional do Livro e do Material Didático do Brasil, destinado a avaliar e a disponibilizar obras didáticas, pedagógicas e literárias, entre outros materiais de apoio à prática educativa, de forma sistemática, regular e gratuita, às escolas públicas de educação básica das redes federal, estaduais, municipais e distrital e também às instituições de educação infantil comunitárias, confessionais ou filantrópicas sem fins lucrativos e conveniadas com o Poder Público. Com a ampla difusão de sua obra, a/o leitor/a poderá se perguntar o porquê de uma escritora como Cárdenas figurar em um capítulo de livro que pretende divulgar a produção de escritoras afro-latino-americanas invisibilizadas pelo mercado editorial. A resposta é simples: justamente por estarmos tão familiarizados com a presença – textual e corporal – da escritora, existe a possibilidade de refletirmos sobre a literatura de mulheres afro-latinas e não citarmos o nome de Teresa Cárdenas?

1 Cárdenas, *Perro Viejo*, 2006, p. 104.

2 Traduzidos, respectivamente, por Joana Angélica D'Ávila Melo, Eliana Aguiar, Joana Angélica D'Ávila Melo (ilustrado por Rubem Filho), Michelle Strzoda (ilustrações de Vanina Starkoff), Josane Silva, Caio Riter e Liliam Ramos.

As temáticas abordadas na obra de Cárdenas englobam racismo, empoderamento feminino, tradições de matriz africana, relações familiares, amor, companheirismo, abandono, violência. Numerosas análises de seus textos já foram realizadas em reportagens de jornais, suplementos literários, entrevistas, participações em feiras e festas do livro, bem como no mundo acadêmico, em trabalhos de conclusão de curso em nível de graduação e dissertações e teses de programas de pós-graduação, que, em geral, partem da informação de ser ela uma mulher negra e de como suas experiências repercutem em suas escolhas ao transitar, magistralmente, entre variados gêneros literários (conto, romance, poesia, literatura infanto-juvenil).

A escritora também se destaca por abordar personagens idosos, como os expressos já nos títulos de *Cachorro Velho* e *Meu avô Tatanene*, cujos protagonistas, em diferentes contextos históricos, lidam com uma nova fase da vida em que passam a ser os transmissores da memória para uma população que, na perspectiva ocidental, foi destinada ao extermínio: em séculos passados, pelo trabalho extenuante e brutal; hoje, pelos altos índices de pessoas negras assassinadas em ações despreparadas da polícia. Pela quase impossível tarefa do indivíduo negro se manter vivo em uma sociedade racista e violenta, as literaturas de autorias negras latino-americanas estão investidas por discursos que têm reforçado o respeito à ancestralidade visto que as pessoas negras idosas na América Latina são fontes de memórias vivas. Nesse sentido, quando um texto memorialístico é registrado, a voz narrativa tende sempre a (re)construir um mundo para (re)contar a sua história.

Importante lembrar que uma particularidade da diáspora africana nas Américas foi a proibição da lembrança antes mesmo da saída de África. De acordo com Queiroz[3], por determinação do tráfico de escravizados, antes de os indivíduos embarcarem nos navios negreiros, deveriam passar por um ritual simbólico de esquecimento: no Benin, país do oeste da África, existia a árvore do esquecimento, onde homens e mulheres eram obrigados a dar nove e sete voltas, respectivamente[4]. O objetivo do ritual era simbolizar o esquecimento de seu passado na África, apagando da memória sua ancestralidade e, por consequência, sua identidade. Dessa forma, os africanos atravessam o oceano com uma memória bloqueada de África sem, no entanto, apagá-la por completo, visto que os rastros, os vestígios memoriais não desaparecem mesmo com os traumas causados pela colonização.

A perda do nome foi uma das perdas mais notáveis visto que o nome conta a história da pessoa e de sua família possibilitando a lembrança de tudo aquilo que o projeto colonial e escravocrata se esforçou em apagar. Para Akinruli e Akinruli[5], que publicam reflexão significativa sobre o processo de nomeação da etnia Yorubá,

> A nomeação é um ato social cuidadosamente pensado e realizado no contexto tradicional africano. A autoridade de nomear seres e objetos, além de verbalizar uma descrição e uma experiência no mundo, registra a consciência da existência de algo ou alguém. A

3 2012.

4 Lopes, 2004, p. 76.

5 2020.

> nomeação é, portanto, uma parte fundamental dos atos sociais, o que inclui a eficácia do poder da fala sobre a experiência de vida dos sujeitos, o que se não determina, influencia a conformação de sua identidade. A individualidade de um sujeito, sua personalidade. os papeis sociais e as categorias que deve representar podem estar consubstanciados em seu nome pessoal, algo que é inseparável de sua pessoa e que pode até chegar a exprimir a alma do indivíduo. Os nomes próprios concedem informações socioculturais, não somente para enfatizar a identidade individual, como também a respeito dos valores, pensamentos e conhecimentos sobre o mundo. Os nomes podem servir, inclusive, para validar e perpetuar fatos históricos que passam a ser rastreáveis ou podem advir de expressões e provérbios populares que são fundamentados da vivência social, o que explica que alguns desses nomes podem ser usados sem distinção de gênero[6].

Nesse sentido, *Awon Baba*, de Teresa Cárdenas, possibilita, através do texto literário, o conhecimento de histórias ancestrais sobre as populações africanas a partir da construção ficcional de realidades de pessoas que resistiram à aniquilação da memória para manterem suas narrativas vivas até os dias de hoje. Os *awon baba*, os tataravôs dos negros,

> [...] não tinham bens ou dinheiro para deixar a seus descendentes, mas, de qualquer forma, legaram o que era imprescindível para que sobrevivessem ao horror: contos e cantos, músicas e danças, seus deuses e comidas, a fortaleza de seu espírito e a memória de quem eram…[7]

Este capítulo tem como objetivo estabelecer um debate entre as autoras – Liliam Ramos, mulher branca, professora universitária, formadora de professores e Fabiana Vencezlau, mulher negra, quilombola, pesquisadora, professora – com a obra de Teresa Cárdenas. Aproveitaremos a liberdade decolonizadora da confecção do capítulo para relatar o texto em segunda pessoa do plural (quando apresentarmos as abordagens teórico-literárias) com a primeira pessoa do singular (quando a autora Fabiana fizer a sua manifestação a partir da sua vivência), constituindo, dessa forma, um verdadeiro debate decolonial, no qual rompemos com a imposição da norma acadêmica e privilegiamos a voz silenciada da mulher negra quilombola com toda sua carga epistemológica herdada daqueles e daquelas que vieram antes. A partir dessa ideia, abordaremos o conceito de cimarronagem, que também faz parte do campo semântico das comunidades quilombolas, pensando na *estratégia cimarrona* empregada pela escritora Teresa Cárdenas em várias produções literárias, com destaque para *Awon Baba*. Para nossas reflexões, nos baseamos, em especial, nos referenciais teóricos de Nêgo Bispo[8] e de Jesús "Chucho" García[9].

A natureza que me rege

> *Revivam aquilo que é tão precioso e que está na mente de nossos mais velhos. Escrevam com o coração, com a alma, com a ancestralidade e sabedoria que nosso povo merece*[10]

6 Akinruli; Akinruli, 2020, p. 281-282.

7 Cárdenas, 2022, p. 29.

8 2019; 2023.

9 2022.

10 Silva; Lira, 2021, p. 59.

Um dia me peguei usando roupa branca na sexta-feira. Antes disso já usava colares de várias cores e tamanhos. Alguns deles, colocava atravessado em meu corpo. Em outro dia, me peguei antes de minhas falas ou escritas invocando, agradecendo e pedindo licença a Deus, aos orixás, aos encantados e a todos os espíritos de luz. E antes mesmo de eu perceber tudo isso em mim, a ginga da capoeira já me encantava, o toque do tambor já me arrepiava e alguns cantos já me estremeciam. E ainda antes disso, me reclamavam constantemente por andar descalça, ação que eu fazia por me sentir muito bem. Algumas pessoas dizem que quando eu falo, pareço uma pessoa mais velha. E é no meio das pessoas mais velhas que eu me acho. É com elas que eu aprendo constantemente e por elas que não baixo a cabeça, pois se elas não baixaram, não sou eu que vou baixar.

Começo dizendo essas coisas para continuar falando de ancestralidade e daquilo que se manifesta em mim, mesmo sem eu perceber ou entender. Nêgo Bispo disse uma vez em uma palestra que "a Ancestralidade não é morta, ancestralidade é viva é presente é agora, ancestralidade é trajetória, ancestralidade come. Nós precisamos alimentar a nossa ancestralidade [...]". Todas essas coisas que fazia e faço são elementos que carrego da minha trajetória ancestral e que afloraram com o passar dos dias. Não me nego para que utilizem meu corpo para se manifestarem por meio de mim. Essa minha aceitação tem a ver com a luta do nosso povo para que continuemos a existir. Todos esses elementos me fortalecem à medida em que eu dê continuidade a nossa luta.

Nossa luta não começou agora. A nossa luta começou quando nos trouxeram para cá e da forma que fizeram para nos domesticar:

> [...] com uma argola de ferro no pescoço, arrastando os grilhões, enfraquecido e nu, os brancos do engenho marcaram suas costas com um ferro quente e lhe deram o nome de José. Mas seu nome verdadeiro era Jata, e ele foi pego perto do rio Zaire. Lá, era *nganga mune*: curandeiro, médico de sua comunidade. Curava com rezas e barro, com plantas úmidas e fogo. Matava espíritos enfermos com feitiços e canções antigas. Era reverenciado e temido, e sua linhagem de curandeiros remontavam à época em que o Manicongo Lukeni Lua Nimi fundou o antigo reino do Congo. Então, era Jata, não José[11].

A citação acima é um recorte do conto O nome, o primeiro na ordem de apresentação de *Awon Baba*, que contém 12 contos: O nome, Awon Baba, Mambo, Cobas, Firmina, Carlota, Canto de Curundingo, Iaiá ou o rio, Ajogun Buburu, Mãe D'água, Branco Velho, Tranças, Centelha, Livre. Neste conto, a voz narrativa possibilita a construção de uma memória que religa a pessoa negra à sua ancestralidade, ou seja, àquelas pessoas que vieram de outro continente que produzia epistemologias outras, como a importância de um nome para um ser, que o reconectar com seus antepassados mantinha as sabedorias do uso da terra, do ar e da água em colaboração com a natureza, ser que também deve ser cuidado e respeitado. O nome, como já citado por Akinruli e Akinruli, é um ato social de extrema importância, por exemplo, na sociedade iorubá (que atualmente ocupa os territórios da Nigéria, Gana, Benin e Togo), trazida ao Brasil com o início do tráfico de pessoas no século XVIII. Os nomes atribuídos trazem informações tanto em

11 Cárdenas, 2022, p. 12.

nível individual - a história familiar carregada pelo sujeito - como coletivo - respeito aos valores, pensamentos e conhecimentos de mundo, fato que, segundo os pesquisadores, se não determina, direciona os caracteres identitários de cada um. Toda essa memória foi usurpada das famílias africanas ao serem batizadas com nomes cristãos pela Igreja Católica "[...] Os mais frequentes eram de santos, mártires e virgens cristãos[12]", em uma estratégia muito bem articulada. No conto O nome, a voz narrativa informa a relevância da nomeação anteriormente apontada por Akinruli e Akinruli[13]:

> Os brancos não sabiam das vidas dos negros antes de comprá-los. [...] Eles não se interessavam pelas histórias de seus ancestrais, o que significavam ou quem lhes havia outorgado. Ignoravam que eram nomes pronunciados por divindades das florestas e das encruzilhadas, que eram legados sonoros soprados por parentes mortos aos que recentemente começavam a respirar e andar. Nomes de proteção, secretos, que ninguém devia saber. E nomes comuns, que indicavam sobrenomes familiares e de profissões reconhecidas. Nomes entregues no meio da noite ou da chuva, como uma cesta sagrada, feita com sons e sílabas dos séculos.
> Os brancos não se importavam. [...][14]

Mudar nossos nomes tinha a ver principalmente em nos fazer perder nossa identidade, nos anular enquanto gente que tinha nossos costumes e tradições, nossa forma própria de ser e de viver. Nêgo Bispo nos traz uma reflexão sobre isso quando nos mostra a astúcia dos colonizadores ao chamar nosso povo apenas de "negros": "Os colonizadores, ao chamá-los de 'negros', estavam utilizando a mesma estratégia usada contra os povos pindorâmicos de quebra de identidade por meio da técnica da domesticação[15]". Felizmente, a população afrodescendente, como tática de sobrevivência, manteve, em sua trajetória, as chamadas narrativas da ancestralidade, que retomam as histórias dos e das que vieram antes na intenção de voltar ao passado para entender melhor o presente.

Para melhor compreensão das narrativas da ancestralidade apresentadas por Cárdenas[16], e para manter o registro e respeitar o passado de pessoas que sofreram a violência de perderem o seu nome, apresentamos o seguinte quadro:

Quadro 1 – Nomes e características de personagens do conto "O nome", de Teresa Cárdenas

Nome africano	Características	Nome cristão
Jata	*nganga mune*: curandeiro, médico da comunidade	José
Kanté	responsável por carregar os pedidos e preces de todos até o rio Oxum, na Nigéria	Maria Eleutéria das Mercês
Adeyeye	rainha poderosa esperada há anos por seu povo	Natividade de Jesus
Babatunde	-	André
Oluwole	filho de Babatunde	João da Cruz
Matamba	filha de mãe conga	Nicolasa Epifania
-	mandinga; não lembrava de seu nome africano	Leocádio Trindade

12 Cárdenas, 2022, p. 15.

13 2020.

14 Cárdenas, 2022, p. 13-14.

15 Santos, 2019, p. 20-21.

16 2022.

Obadimeyi	rei coroado duas vezes	Agostinho
Leiza	menina consagrada a Deus	Carlota das Mercês ou "crioulinha"
-	30 anos, fugido	Kokoricolé
-	40 anos, marcas tribais no rosto	Akinlabi
-	caçula de muitos irmãos de uma família de guerreiros	Akinpelu
-	capturada na Nigéria; usava cabelos trançados, colares de conchas no pescoço e pulseiras coloridas; mãe e transmissora da memória a Súyere	Mandilacota
-	nascido na diáspora	Súyere
Keita, Wangari, Muta, Yoni, Bandoré, Okafor, Enam, Kainene, Ayó, Kene, Dakari, Nala, Dakodonu, Alia, Kimya, Menelik, Ashanti, Omolayomie, Folasade, Ohenenana,...	nomes com significados ancestrais que se perderam na história oficial, porém permaneceram na memória de grupos afrodescendentes nas Américas	-

Fonte: Ramos; Vencezlau (2024).

Negar o nome originário, domesticar, catequizar, esconder a autodenominação de cada um e de cada uma foi uma forma cruel que o colonizador usou para deixar para trás a nossa história. No entanto, como costumo dizer, o que é da ancestralidade não morre. O eu sentir, vivenciar, reverenciar os orixás bem como sinais ligados ao sagrado africano, vem confirmar que nada e nem ninguém consegue apagar o que é ancestral. Eu não conheço os orixás, seus cantos, suas cores, suas comidas, suas características em geral, mas sei que eles me conhecem e estão em mim. Eu sinto cada um e cada uma em cada elemento da natureza que me aproximo. Eu sinto a guia de cada um e cada uma em cada fala e escrita que faço, eu sinto, eu vivo, eu sou cada um e cada uma.

Eu sou feliz em dizer que essa presença dos orixás em minha vida não me faz negar a Deus, pelo contrário, são seres e poderes que se unem e me fortalecem todos os dias. Minha avó disse para mim uma vez debaixo da faveleira no terreiro lá de casa que os orixás são energias que a gente manipula e que essas energias podem ser manipuladas para o bem ou para o mal. Então, como dizem, o mal não está nos orixás, mas sim, em quem usa de forma negativa. Assim como também não está nos espaços onde professam essa fé como nos terreiros de Candomblé ou de Umbanda:

> Para nós, o terreiro também é um espaço sagrado, pois nele os mais velhos se reúnem para conversar, contar histórias e adivinhações para as crianças e outras atividades coletivas. Porém, essa procura das pessoas de fora (dos visitantes) nos leva à seguinte reflexão: porque não tem na comunidade um terreiro de candomblé ou umbanda? Na verdade, vos digo que temos. Todavia, é aquele espaço onde ninguém pode dizer que existe e muito menos que já frequentou. É proibido, é errado e é coisa do diabo. E, se é tudo isso, quem

> quer dizer que já visitou ou ouviu falar? Um de meus principais desaprendimentos começou aqui[17].

Eu poderia ter aprendido muita coisa com a minha avó sobre esse mundo invisível, mas eu passei minha vida fugindo dela, pois ela era de terreiro e me ensinaram que quem é de terreiro é do mal e serve ao demônio.

> Essa forma ensinada, aprendida e reproduzida na escola sem reflexão, levou-me a me afastar de minha avó materna durante vinte anos de minha vida.
> Minha avó, cabocla, em suas práticas fazia uma mistura dos rituais indígenas e africanos. Ela chamava de "botar a mesa".
> Quando criança, presenciei o ritual por diversas vezes. Quando podia, corria. Quando não, ficava num canto vendo tudo aquilo como se fosse a coisa mais horrível do mundo[18].

Um dia eu e minha irmã pedimos para ela botar a mesa. Ela me perguntou se eu tinha certeza, porque ela sabia que eu era evangélica. Eu disse que sim, eu tinha certeza que queria ver. Ela então entrou para o quarto, organizou o espaço com a jurema, se organizou com a vestimenta feita de caroá e quando estava pronta, nos chamou. E entrei rezando o pai nosso em pensamento, morrendo de medo de quando o cão aparecesse. Ficamos em silêncio o tempo todo, observando cada ação que se seguia. No ritual que vimos, ela baixou três orixás e três caboclos. Cada um ela chamava por um canto, uma música. Era notório a transição. Mudava a voz, os gestos, a dança, a forma de falar. Eles e elas vinham e nos saudavam. O que eu achei de tudo que foi feito foi a manifestação mais linda que pude ver minha avó fazer. Escrevo emocionada por ter sido a primeira e única vez que vi. Perdi o medo de minha avó naquele dia e naquele dia, quando ela voltou a ser a minha avó, ela nos disse que não tinha feito o ritual todo.

É isso que a maioria das religiões cristãs fazem com a gente. Pregam suas doutrinas e ensinamentos por meio do medo. Eu sou cristã, acredito em Cristo que, para mim, foi um dos maiores líderes de todos os tempos. Mas o Cristo que eu conheço, sigo e respeito é o Cristo da união, que junta, que não condena e não julga. Eu creio em Deus, mas o Deus que eu conheço é amor em suas mais variadas formas e não ódio. Penso que quem vai para o céu ou para o inferno só cabe a Ele resolver, assim como quem serve a Deus ou ao diabo.

Hoje eu digo que não sou de nenhuma religião. Meus pais me tornaram católica quando me batizaram criança e me deram padrinho e madrinha.

> Nascemos, crescemos e somos ensinados a partir de um ponto de vista. E que ponto de vista é esse? Primeiro, quando nascemos, vem o batismo ainda criança. Depois vem a primeira comunhão. Em seguida, a crisma. E, quando percebemos, já temos uma opinião formada sobre tudo. Uma opinião formada sorrateiramente, quase imperceptível, que nos carrega de preconceitos e racismo por todos os lados[19].

Com treze anos, escolhi me batizar na igreja evangélica Congregação Cristã no Brasil, conhecida como a igreja do véu. Atualmente, não frequento assiduamente nenhuma.

17 Silva; Lira, 2021, p. 55.

18 Silva; Lira, 2021, p. 55.

19 Silva; Lira, 2021, p. 55.

Respeito todas e vou ao culto, à missa, ao terreiro, ao centro espírita, ao centro de toré e em qualquer outro espaço de fé e devoção. Sigo a força maior que chamo de Deus e sou feliz assim. Percebi que essas repartições causam mais desunião do que união e assim optei pela liberdade de ser de todas e de nenhuma e vice-versa.

Quando perguntam se penso em fazer iniciação em algum terreiro, respondo o que sempre respondo em qualquer situação. Minha cabeça não é minha. A natureza que me rege me guiará e me conduzirá abrindo os caminhos que terei que percorrer e fechando aqueles aos quais não devo ir. Muito do que sinto, do que sou, do que faço, do que falo, não explico e assim vou seguindo fazendo sempre o bem, levando esperança e tratando o próximo com carinho e afeto. Assim sei que estou no caminho certo. A casa de minha avó nunca estava vazia. Era sempre cheia de pessoas de longe e de perto. Pessoas conhecidas, outras não. Pessoas vinham de longe para minha avó rezar por elas e saíam agradecidas pela cura alcançada. Minha avó distribuía o que tinha com todo mundo e nunca lhe faltava. Ela se parecia com Jata, que não era José. Ela era Jata, que não era José.

O Quilombo de Conceição das Crioulas fica localizado na cidade de Salgueiro, sertão de Pernambuco. É território sagrado conquistado pelas nossas ancestrais e temos muitos sinais da nossa trajetória. Seis mulheres negras em busca de liberdade chegaram a este lugar e com a plantação, venda e fiação do algodão, compraram essas terras. Somos descendência dessas raízes. De mulheres e homens ensinam por meio da ORALESSÊNCIA: Oralessência, para mim, é a essência da oralidade. A forma como nossas mestras repassam o conhecimento através da oralidade[20].

Da ancestralidade vem o conhecimento das matas com as rezas, benzimentos e chás. Toda a sabedoria das parteiras da nossa comunidade que trazem nossos filhos ao mundo assim como Iaiá, protagonista do conto 'Iaiá ou o rio': "E assim era Iaiá. Toda paz e ternura. Cantava, enquanto carregava os recém-nascidos do Abrigo do Engenho e os embalava, suave e amorosamente, como se carregasse um presente único[21]".

O conto Iaiá ou o rio possibilita uma narrativa para Iaiá, linda e velha como o mundo, uma das escravas mais antigas, que rememora sua vida quando jovem e as tristezas sentidas. Uma delas, traumática, foi a libertação da vida de sua bebê que estava destinada a viver nas condições degradantes da escravidão: "Ela também havia apagado, à força, a imagem de suas próprias mãos afogando a criatura que acabara de dar à luz. Era uma menina, e Iaiá não queria que seu sofrimento e seu confinamento fossem para ela. Pensou que, ao entregá-la à Morte, a libertaria[22]". Após esse acontecimento, Iaiá se torna parteira e passa por nova situação traumática: uma bebê morre em seus braços, pois passou o tempo de seu nascimento. Tal perda vai relembrar a morte da filha, uma sombra em sua memória, e desencadeia nela o desejo de desaparecer, o que consegue se metamorfoseando através do vento, da terra e do rio. Com o tempo, ocorre toda uma

20 Vencezlau, 2023, p. 115.

21 Cárdenas, 2022, p. 45.

22 Cárdenas, 2022, p. 48.

degradação do Engenho, e "quatro velhas negras e altas como árvores centenárias[23]" permanecem na casa cheia de almas de crianças, que é engolida pela floresta, de onde ninguém se aproxima por estar enfeitiçada. Muitos anos depois, Iaiá retorna desde o rio, em clara relação com a orixá Oxum[24] e liberta aqueles seres da casa para a vida, fazendo as crianças crescerem e formarem família; as mulheres velhas as acompanham, pois "já não sabiam viver sem elas[25]", possibilitando à Iaiá/Oxum que transbordasse em águas e inundasse o Engenho e os caminhos da floresta. Esse conto se baseia na mitologia iorubá que considera que o rio Oxum (rio do sudoeste que flui até o sul da Nigéria) antes de ser rio, foi uma mulher.

Nosso povo sabe olhando para a lua ou para o sol quando o ano será de chuva ou quando será seca. Conhecemos o canto de cada pássaro e seus significados. Se queremos tirar o barro para o artesanato sabemos que não é de todo jeito. Para tirar o caroá também tem uma ciência. Carregamos o conhecimento das águas, das matas, da terra, do tempo. Nossos mais velhos e mais velhas têm saberes que não são encontrados em nenhuma enciclopédia, nenhum livro, mas que vão passando de geração em geração.

Tenho orgulho de fazer parte do meu povo, do meu quilombo e carregar comigo essa ancestralidade africana. Sou grata a todos que lutaram para que hoje eu possa estar contando a minha história na academia pois em alguns momentos "precisamos transformar as armas dos inimigos em defesa[26]". Ainda seguindo o que diz nosso mestre Nêgo Bispo: "um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece[27]". Nessa troca, vamos deixando nossos rastros, alimentados pela ciência, sabedoria e conhecimento das pessoas mais velhas, sabendo que sem eles e elas, não haverá a confluência necessária para a abertura e manutenção de novos caminhos para que nossos passos nos levem cada vez mais longe.

A memória nasce para recordar o que perdemos: estratégias cimarronas na escrita de Teresa Cárdenas

> [...]
> *Pongo una mano*
> *en esta memoria que duele*
> *tanto*
> *en este pedazo de alma lleno*
> *de lo que soy*[28].

De acordo com o pesquisador Jesús "Chucho" García[29], as táticas de cimarronagem iniciam com a introdução da escravidão nas Américas, caracterizadas como a capacidade de africanos subsaharianos e seus descendentes de colocarem-se em opo-

23 Cárdenas, 2022, p. 53.

24 "Orixá iorubano das águas doces, da riqueza, da beleza e do amor". Nei Lopes, Enciclopédia brasileira da diáspora africana, 2004, p. 505.

25 Cárdenas, 2022, p. 55.

26 Santos, 2023, p. 13.

27 Santos, 2023, p. 15.

28 Cárdenas, 2021, p. 105.

29 2022.

sição à dominação social, psicológica, espiritual e econômica estabelecida por grande parte do sistema socioeconômico ocidental. Na contemporaneidade, o conceito define um posicionamento declarado contra o racismo, a discriminação, o poder constituído e o extermínio racial de negros e negras. O intelectual afro-venezuelano propõe cinco categorias de cimarronagem: frontal (histórica; fugas ocorridas no contexto da escravização institucionalizada), ética (regras de convivência estabelecidas nas agrupações quilombolas), jurídica (estratégias utilizadas no âmbito jurídico colonial para conseguir a liberdade), cultural (cultura de resistência para preservação de seus códigos ancestrais) e espiritual (prosseguimento das vivências das tradições de matriz africana mesmo com os impedimentos impostos pelo sistema colonizador). Para essa discussão, destacaremos a proposta de cimarronagem cultural e como ela se aplica na escrita de Teresa Cárdenas.

Iniciaremos problematizando, em português, o termo *cimarrón*. Embora traduzido com frequência como quilombola, entendemos ser este um equivalente, visto que não há uma palavra que defina, com exatidão, o termo que, em nossa percepção, pressupõe uma ação, não somente um substantivo. Trazemos dois exemplos de obras - cubanas, curiosamente - que trazem, no título, o referido termo, mas que, em português, não tiveram tradução. O primeiro é a *Biografía de un cimarrón*, obra escrita pelo antropólogo Miguel Barnet que entrevistou o já centenário Esteban Montejo e tornou a sua vida uma referência de insurgência ainda em tempos escravocratas. A tradução brasileira, realizada por Beatriz A. Cannabrava pela editora Marco Zero em 1986, contou com um texto de apresentação da tradutora explicando sua escolha para o título em português – *Memórias de um cimarrón* – onde ela mantém o termo por falta de um equivalente adequado na língua portuguesa. Já em 2023, o Brasil recebe a tradução de uma obra de Teresa Cárdenas, *Tatanene Cimarrón*, que foi traduzida por Caio Riter para a Editora de Cultura como *Meu avô Tatanene*. Em conversa informal com o tradutor, ele aponta que, de acordo com narrativa, não faria sentido uma tradução por "Meu avô quilombola", que pressuporia um outro entendimento visto que o protagonista não é um quilombola no sentido estrito do termo. Ser um *cimarrón*, neste caso, é ser um contador de histórias, um transmissor de memórias, alguém que se apropria das mitologias originárias africanas (o avô do avô de Tatanene foi escravizado em Cuba e conseguiu a liberdade se transformando em uma coruja) que objetiva uma preservação memorial através de uma construção identitária para as novas gerações de afrodescendentes que sofreram com os buracos na memória causados pelas recordações traumáticas da escravização.

Para Eurídice Figueiredo[30], baseada nos estudos do martinicano Édouard Glissant, na América não há, propriamente, mitos cosmogônicos que expressem os afrodescendentes e, se há uma origem para eles, esta estaria no ventre do navio negreiro: "Glissant considera que, como a história foi rasurada, o escritor deve escavar a memória em busca de vestígios; como o tempo foi estabilizado em uma não-história imposta, o escritor deve contribuir para restabelecer uma cronologia atormentada[31]". Glissant se pergunta se a

30 2011.

31 Figueiredo, 2011, p. 276.

história da escravidão não seria a história de uma neurose (colocamos aqui que Lélia Gonzalez responderia que sim e acrescentaria que o racismo é a neurose cultural brasileira[32]) na qual o tráfico seria o trauma; o recalque, a tentativa do esquecimento; os delírios costumeiros seriam os sintomas e a recusa a voltar aos temas do passado poderia ser uma manifestação do retorno do recalcado. Aos imigrantes nus, o que persiste e resiste são os vestígios e a memória, como reserva identitária, foi a única coisa impossível de ser apagada por completo pelo sistema escravocrata.

O poder da lembrança criadora é utilizado por Teresa Cárdenas em *Awon Baba*. Entendemos como uma estratégia cimarrona o fato de a escritora se apropriar de afro-epistemologias cuja base está no conhecimento e percepção que os/as afrodescendentes têm de seus próprios mundos através de suas cosmovisões e de suas formas de ser, de pensar e de agir. Para Figueiredo[33], re-contar a história sobredeterminada pela escravidão através da literatura é criar ficções que deem conta de um certo ambiente *forçosamente imaginário* através da utilização de várias formas de arquivos. Poderíamos afirmar aqui que as ficções criadas nos contos de Cárdenas são esforços narrativos que respondem às perguntas de García: "¿Quiénes somos los afrodescendientes? ¿De dónde venimos? ¿Por qué estamos en determinados lugares? ¿En qué situación nos encontramos?[34]". A partir dessas reflexões, propõe que

> [...] el conocimiento de la diáspora africana está por reescribirse y al mismo tiempo retroalimentarse y para ello será necesario plantear nuestra Afrogénesis, es decir establecer las coordenadas de las procedencias etnoculturales afrosubsaharianas secuestradas y empujadas a cada rincón de este continente en condiciones infrahumanas… se trata de reconstruir nuestra Etnogénesis, la cual constituye la fuente de todo ese conocimiento segmentando a través de los siglos y que por tradición oral se ha mantenido vivo. Esa reconstrucción puede comenzar por una palabra, una comida, una melodía, un signo y símbolo religioso, un hecho histórico encabezado por una o un cimarrón, una técnica de trabajo, un elemento estético expresado en un estilo de peinado, un objeto artesanal, entre otros elementos[35].

Entendemos, portanto, que Cárdenas cria, através da ficção, respostas às perguntas elaboradas por García tanto em nível micro - reescrevendo a memória da diáspora africana e criando uma memória ancestral àqueles que foram proibidos de lembrar – quanto em nível macro - reconstituindo a memória cultural do continente americano. Com o registro escrito das memórias ancestrais, Teresa Cárdenas subverte o sistema e reverte a imposição do esquecimento forçada pela colonização, criando novas possibilidades de pensar a ancestralidade africana como fator cultural americano.

32 Gonzalez, 2020, p. 76.

33 2011.

34 García, 2022, p. 56.

35 García, 2022, p. 67-68.

Referências

AKINRULI, Samuel Ayobami; AKINRULI, Luana Carla Martins Campos. Ìkómo e o processo de nomeação dos indivíduos da etnia Yorùbá. *In*: **AbeÁfrica** – Revista da Associacão Brasileira de Estudos Africanos, v. 4, n. 4, 2020.

CÁRDENAS, Teresa. **Meu avô Tatanene**. Tradução de Caio Riter. São Paulo: Editora de Cultura, 2023.

_____. **Awon Baba**. Tradução de Josane Silva. Rio de Janeiro: Pallas, 2022.

_____. **Memória de mim/Memoria de mí**. Tradução de Liliam Ramos. Porto Alegre: Figura de Linguagem, 2021.

_____. **Mãe Sereia**. Tradução de Michelle Strzoda. Ilustrações de Vanina Starkoff. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

_____. **Contos de Olófi**. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. Minas Gerais: Lê, 2017.

_____. **Cachorro Velho**. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

_____. **Cartas para minha mãe**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

_____. **Perro Viejo**. Ontario: Groundwood Books/House of Anansi Press, 2007.

FIGUEIREDO, Eurídice. Resiliência como resistência na escrita de Ana Maria Gonçalves. *In*: BOLAÑOS, Aiméé; BENAVENTE, Lady Rojas. **Voces negras de las Américas: diálogos contemporáneos/Vozes negras das Américas**: diálogos contemporâneos. Rio Grande: Editora da FURG, 2011. p. 275-288.

GARCÍA, Jesús "Chucho". **Cimarronaje, *afroepistemología* y soberanía intelectual**. Fundación Editorial El perro y la rana, 2022.

GONZALEZ, Lelia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *In*: RIOS, F.; LIMA, M. **Por um feminismo afro--latino-americano:** ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

QUEIROZ, Amarino O. Sob a árvore das palavras: oralidade, escrita e memória nas literaturas de língua portuguesa. *In*: **Intersemiose**. Revista Digital. Jun/Dez 2012. p. 30-37.

VENCEZLAU, Fabiana. **Contam os mais velhos:** ancestralidade, oralidade e resistência no Quilombo de Conceição das Crioulas – PE/Brasil. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/ Piseagrama, 2023.

_____. Palestra. *In*: **Roça de Quilombo**. 08 dez. 2023. Disponível em <https://www.instagram.com/reel/C0mh3UpPFOK/?igsh=b2NtOWduNWE4aTYx> acesso em 12 abr. 2024

_____. **Colonização, quilombos:** Modos e Significações. Brasília: Edição 2015; Editora AYÔ, 2019.

SILVA, Fabiana Ana da; LIRA, Flávia. Imaginarios y representaciones de la educación. *In*: **Red Iberoamericana de Academias de Investigación A. C**., 2021.

Georgina Herrera e Yolanda Arroyo Pizarro: literaturas, epistemologias e outras insurgências negras latino-americanas

Cristian Sales (UNEB – Campus Juazeiro III)

Tratado de auto-afroreparación
Sanaré la herida racista causada
por todo aquel que me ha dicho fea
por mi color de piel
de quienes han empleado la frase hiriente "mejorar la raza"
de aquellos que se han atrevido a llamar a mi afro como "Pelo malo"
Sanaré la herida
y afrorepararé con compasión y ternura
los insultos y la mezquindad clavados en mi corazón
besaré mis manos negras
acariciaré mi oscura piel de los hombros
me abrazaré a mí misma
[...][1]

Ao mergulharmos na extensa produção escrita de autoria feminina latino-americana, encontramos uma multiplicidade de dicções, abordagens, gêneros e estilos que simbolizam a heterogeneidade e a complexidade da experiência das mulheres com suas lutas, ativismos e conquistas. Deste modo, enfatizamos que escritoras, pensadoras e intelectuais não se limitam a simplesmente registrar as realidades que as cercam; ao contrário, elas erguem suas vozes explorando e propondo outras formas de vida, sociabilidade, imaginários e saberes.

Dentro da vasta paisagem de perspectivas literárias e intelectuais, emerge um fenômeno cada vez mais notável: a crescente produção/participação das mulheres negras. Esse movimento tem sido articulado na América Latina e no Caribe, regiões profundamente marcadas pela história da colonização, onde os corpos, narrativas e saberes de autoria negra foram sistematicamente marginalizados e silenciados[2]. Não obstante, fabulando novas dimensões do feminino que nos afeta e que nos atravessa; elas instigam-nos a olhar além das fronteiras geográficas, culturais e linguísticas.

1 Pizarro, 2020, n. p, grifos meus.

2 Klein, 1987.

Ao longo dos séculos, escritoras, pensadoras e intelectuais negras enfrentaram uma série de obstáculos que não apenas dificultaram a visibilidade de suas vozes e saberes, mas também sua aceitação e inclusão nos registros históricos da literatura e intelectualidade latino-americana e caribenha. Em outras palavras, mesmo dotadas de talento e uma visão de mundo singular, devido a uma intersecção de opressões baseadas em raça, gênero e classe, foram frequentemente deslegitimadas e emudecidas. Apesar disso, nos movimentos de descolonização, produziram rupturas e brechas significativas nas estruturas do saber-poder, abrindo caminho para a conquista de direitos civis, políticos e sociais.

Em meio a essas trajetórias singulares, seus textos contribuem com a renovação e a inclusão de novos repertórios e epistemologias, novos sujeitos e novos olhares na cena literária e intelectual. Ao compartilharem suas histórias, vivências e perspectivas de mundo, escritoras e intelectuais negras latino-americanas abordam questões relacionadas à ancestralidade, raça, racismo, colonialismo, gênero, classe, feminismos, empoderamento, espiritualidade, resistência, direitos humanos, luta por emancipação e justiça social.

Num movimento revolucionário e profundamente significativo, há um quadro inspirador de autoras negras latino-americanas que estão redefinindo os espaços discursivos e de enunciação, apostando numa dupla inscrição da voz e pensamento. Por meio de romances, poesia, ensaios, contos, cordéis e crônicas, estão produzindo um novo corpus literário e intelectual que encena outras experimentações de vida-arte. A partir de trânsitos e deslocamentos diversos, coreografam a palavra misteriosa, indizível e inaudita, deixando-se atravessar e habitar por suas forças ancestrais entre o visível e o invisível.

Em uma perspectiva transatlântica, podemos citar algumas obras e autoras: *Úrsula*[3], de Maria Firmina de Jesus (Brasil); *Jonatás y Manuela*[4], de Luz Argentina Chiriboga (Uruguai); *Ponciá Vicêncio*[5] e *Becos da Memória*[6], de Conceição Evaristo (Brasil); *Um defeito de cor*[7], de Ana Maria Gonçalves (Brasil); *Tatanene cimarrón*[8]; *Cartas para a minha mãe*[9] e *Awon Babá*[10], de Teresa Cárdenas (Cuba); *Fe en Disfraz*[11], de Mayra Santos-Febres (Brasil); *Bará: na trilha do vento*[12], de Miriam Alves (Brasil); *O crime do cais do Valongo*[13], de Eliana Alves Cruz (Brasil), *las Negras*, Yolanda Arroyo Pizarro (Porto Rico), entre outras.

Por meio de uma abundância de gêneros e dicções, desde a poesia à prosa, do ensaio à ficção, escritoras negras latino-americanas exploram temáticas que refletem experiências complexas tanto individuais e quanto coletivas. Em todos esses espaços discursivos, compartilham uma visão de mundo que as une em uma luta comum contra as estruturas de opressão, exploração colonial e patriarcal. Em suas obras, elas sublinham os elemen-

3 1869.
4 1994.
5 2003.
6 2006.
7 2006.
8 2006.
9 2010.
10 2022.
11 2009.
12 2015.
13 2018.

tos dessas opressões que permeiam as experiências vividas por mulheres negras (ativistas, feministas, escritoras e pensadoras) em suas comunidades e sociedades.

Em vista disso, as escritoras negras latino-americanas Georgina Herrera e Yolanda Arroyo Pizarro têm se destacado, pois utilizam os seus escritos como uma poderosa ferramenta crítica e radical para descolonizar saberes e, além disso, estabelecer uma agenda de transformação nos modos de narrar à história negra nas Américas. De igual maneira, são vozes negras femininas contemporâneas que não apenas desafiam narrativas do saber-poder, mas também reivindicam espaços para contar suas próprias histórias e experiências. Dessa forma, em seus respectivos países, Cuba e Porto Rico, elas subvertem o controle sobre a representação da identidade negra[14].

A partir desse processo, em certo sentido, Georgina Herrera e Yolanda Arroyo Pizarro articulam contra-dispositivos que vão além de elementos convencionais da arte-escrita-literatura, ampliando, conectando, tecendo outras relações com a linguagem. Observamos ainda um modo de agir-pensar que reconhece a realidade enquanto a recria. A essa consideração, ambas as autoras protejam um mundo enquanto reinventa, compreende-o enquanto o redesenha. As composições e recomposições da história-memória atuam em descontinuidade, rememoração, reescrita e camadas do tempo (presente, passado e futuro).

Ao estabelecer uma agenda e agência do corpo-voz, escritoras e intelectuais negras cubanas e porto-riquenhas evocam uma "memória afro-atlântica" que problematiza uma série de silenciamentos e apagamentos históricos da escravização nas Américas[15]. Nesse sentido, coreografando um corpo-voz entre a palavra escrita e a oralidade –, temos uma enunciação negra que vocaliza uma gramática insurgente, ora em prosa e ora em verso –, fazendo emergir saberes subalternizados pela racionalidade ocidental[16].

Nessa direção, escritoras e intelectuais negras latino-americanas manejam uma arte de escrever- pensar, a partir de uma estética da existência que consiste em tomar sua própria vida como matéria a dar forma. Elas pensam o sujeito negro-feminino em sua maneira de constituir-se a si próprio enquanto corpo/subjetividade atravessada por forças de opressão/dominação. Uma maneira ética de fazer arte literária e produzir conhecimento, que procura instigar o surgimento de outros instrumentos teóricos e analíticos.

No escopo dessa compreensão, essa natureza rebelde, insurrecta e revolucionária da escritura negra de autoria feminina pode ser vista na intensidade e densidade das palavras, que opera uma complexa trama de grafias, vocalidades, gestos e articulações complexas. No hábito se diferenciar pela singularização e expressão, com o que se pensa

14 Ao longo da história da historiografia literária, muitas mulheres negras foram sistematicamente invisibilizadas, suas contribuições relegadas ao esquecimento e marginalizadas dentro dos registros canonizados da historiografia e da literatura na América Latina e Caribe. Nesse contexto, destacam-se nomes importantes como Maria Firmina dos Reis (Brasil) e Julia de Burgos (Porto Rico), cujas obras e trajetórias foram soterradas e negligenciadas por muito tempo. Acrescente a isso, o número de heroínas negras que sofreram apagamentos em suas histórias. Citamos: Dandara Palmares (Brasil), Zacimba Gaba (Brasil), Tereza de Benguela (Brasil), Esperança Garcia (Brasil), Juana Agripina (Porto Rico), Fermina Lucumi (Cuba), Nanny (Jamaica), entre muitas outras.

15 A "memória afro-atlântica" é uma tentativa de resgate e reconstrução das narrativas e experiências das pessoas negras ao longo da diáspora africana. Essa memória abrange desde as trajetórias de resistência dos escravizados até as lutas antirracistas contemporâneas. Partindo conceito de "fabulação crítica" de Saidiya Hartman (2022), propõe uma nova gramática que narre a trajetória de mulheres africanas e negras além da violência e da dor, retirando-as do lugar de vítimas (Sales, 2020).

16 Essa gramática aparece revestida da oralidade, da cosmologia, da sabedoria, das africanidades e dos valores ancestrais.

e se sente, essas grafias femininas afro-latino-americanas se enlaçam e se entrelaçam, vestindo-se de códigos e sistemas específicos, revestindo-se de arranjos e variados sentidos.

Na forma como se voltam ao passado, encontramos uma poderosa e sofisticada conexão com a ancestralidade negro-africana, uma relação que ultrapassa o simples relato histórico e adquire uma dimensão ética e emocional. Essa conexão evoca não apenas um modo de vida, mas também uma voz-corpo, uma expressão que busca afirmar a própria existência em consonância com a trajetória dos antepassados africanos. Ou seja, é uma busca por resgatar e reconstruir imagens e discursos, mas também os valores, as tradições e as experiências que moldam as identidades afrodiaspóricas.

Nesse contexto, a relação com a ancestralidade africana assume um papel terapêutico e curativo. A partir desta chave, escritoras e intelectuais negras latino-americanas escolhem uma maneira de lidar com as dores e os traumas herdados ou provocados pelo colonialismo e pela colonialidade, permitindo que pessoas e comunidades negras confrontem e processem essas feridas. Ao explorar as narrativas, os rituais, as artes e as cosmovisões africanas, experimentamos novas formas de ser e de sentir, de se relacionar com o mundo e de expressar um complexo sistema de significantes.

Ao observarmos essas particularidades, encontramos uma experiência de vida-arte-escrita vibrante e insurgente que se modula e remodela –, em uma maneira de lidar com a linguagem que se sobressai por seu atrevimento e inventividade constante. Um ato de inscrição do corpo-voz-escrita que, em suas poéticas, paisagens estéticas e sonoras, reverberam vivências, itinerários afetivos, desejos, coreografias e operações de afetos, no sentido de promover uma produção literária e intelectual que sinalize a descolonização de saberes.

Da poesia à prosa, do ensaio à ficção, as autoras Daisy Rubiera Castillo, Georgina Herrera, Yvonne Denis-Rosario, Yolanda Arroyo Pizarro, Mayra Santos-Febres, Nancy Morejón, Marie Ramos Rosado, Teresa Cárdenas, Zaira Casellas Rivera e Zuleica Romay são nomes importantes no cenário literário e intelectual latino-americano, em Cuba e Porto Rico. Dentro de um contexto literário e intelectual mais específico, do experimento de voz forjada na clausura e na segregação, mergulhadas em múltiplas culturas / geografias / territórios, expõem-se à variedade de perspectivas afrodiaspóricas.

Enquanto se movem através da palavra escrita, abraçam oportunidades de viver-pensar em liberdade. Mais do que simplesmente recontar histórias, efetivamente, essas escritoras e intelectuais negras latino-americanas buscam mobilizar uma maneira de abordagem epistêmica através do encantamento e "reencantamento o mundo" por onde elas buscam escapar aos parâmetros convencionais existentes de representação ficcional[17].

Cada uma delas busca interrogar, contestar e se rebelar das amarras epistemológicas impostas pela "colonialidade do poder, do ser e do saber", como apontadas pela

17 Propomos, então, a perspectiva do "reencantamento do mundo" a partir de poéticas e narrativas afrocentradas. Essas poéticas e narrativas consolidam uma maneira de arte-escrita-literatura específica. Nelas, escritoras e intelectuais negras latino-americanas produzem saberes, formas de vida, visão de mundo assentados na ancestralidade negro-africana. Esse é um gesto imbricado que, pode aparecer em diversos tons e traços, visando desestabilizar o desencanto do mundo produzido pelo modelo de vida-saber ocidental. (Sales, 2020).

visão decolonial de Quijano[18] e Nelson Maldonado-Torres[19]. Nesse sentido, trazendo uma perspectiva da diáspora negra vivenciada em território afro-latino-americano, o pensamento poético-narrativo de autoras negras cubanas e porto-riquenhas, é sempre contestatório. Igualmente, pois, operam, um duplo movimento político entre denunciar e se insurgir para expressar outras possibilidades de viver, sentir e existir, mesmo ainda sendo ameaçadas por "discursos de antinegritude"[20].

Conforme nos apresenta a escritora negra porto-riquenha Yolanda Arroyo Pizarro[21], por diversas razões, mulheres negras latino-americanas e caribenhas escrevem para curar e reparar as feridas deixadas pelos insultos coloniais racistas e sexistas. Como consequência, temos diante de nós uma escrita-território onde elas podem assentar suas vozes, entre agência e matéria da voz-corpo, tecendo os fios de suas histórias individuais e coletivas. Nesse sentido, entre o estético, o político e o ético, fabulam um intricado jogo de afetos, subjetividades, afetividades, experiências e emoções.

Nesse tempo-espaço, em infinitas camadas, escritoras e intelectuais negras cubanas e porto-riquenhas podem expressar suas dores, suas lutas e suas conquistas em um mundo e sociedades que, demasiadas vezes, ainda tentam marginalizá-las e silenciá-las. Em acordo com essa proposição, sabemos que, a palavra escrita se torna, assim, uma ferramenta extraordinária de resistência, reexistência e autocuidado, entendendo-a como contra-dispositivo que borra, perturba e pavimenta narrativas pautadas pela autonomia do corpo-voz.

Ao inovarem nas operações linguísticas, expandem os limites do que é considerado aceitável ou legítimo na arte-literatura. Nessa nova gramática, permeando todos os aspectos da expressão artística, que é ao mesmo tempo poética e política, pessoal e coletiva, in(corpo)ram gestos, ritmos e tons de voz. Compreendemos, assim, que escritoras e intelectuais negras latino-americanas exploram a liberdade de experimentar, tecendo a trama de sua própria escritura com ritmo, entonação e uma infinidade de fabulações, as quais dão cor e profundidade a outras existências e subjetividades negras.

A esses gestos, que também poderiam ser entendidos como "insurgências negras epistêmicas", entre a técnica e a contingência, a imagem e a metáfora, redesenham as fronteiras entre o certo e o errado, o formal e o informal[22]. Da mesma maneira, em uma relação orgânica entre corpo, signo e linguagem, escritoras e intelectuais negras latino-americanas apostam em certas sensibilidades e potencialidades imaginativas, as quais trazem à tona rostos esquecidos e fotografias soterradas pelas mais diversas violências.

É a partir deste ponto que, ao refletir a respeito dos escritos Georgina Herrera e Yolanda Arroyo Pizarro, notamos como essa atitude agir-pensar-escrever traduz uma tomada de consciência de sua função social e intelectual como sujeito e objeto do conhecimento. Para corroborar essa ideia, o sentir da palavra escrita produz uma cartografia

18 2005.

19 2008.

20 Hartman, 2020.

21 2020.

22 Walsh, 2007; Sales, 2020.

estético-afetiva de autoria negra, marcada pelos momentos de dor e alegria, de triunfo e desafio pela sobrevivência.

Com essa perspectiva, Grada Kilomba[23] faz um convite à reflexão sobre os sistemas de poder e privilégio que permeiam a produção de conhecimento na América Latina. Enquanto instrumento de disputa político-epistêmica, escrever se converte em um ato de transgressão –, uma nova forma de insurgência negra contra as relações de saber-poder que, há séculos, tentam regular quem pode produzir literatura e quem não pode, bem como quem está autorizado (a) a produzir conhecimento e quem não está autorizado(a).

Sobre esse aspecto, autoras latino-americanas e caribenhas resgatam as diversas formas de histórias de luta e resistência de mulheres africanas e negras nas Américas, resultando em três movimentos epistêmicos: "i) restituem a nossa humanidade violada pela dominação colonial; ii) restabelecem o protagonismo de nossas existências; ii) reencantam o mundo"[24]. Ao lado disso, esses três gestos epistêmicos fabulam o inaudito, o incapturável e outros modos de "revistar os arquivos da escravidão"[25].

Diante dessa proposição, a produção literária e intelectual negra latino-americana é um espaço onde vozes femininas que foram e ainda são, historicamente, excluídas e subjugadas podem, enfim, produzir eco. Sendo atravessadas pelas poéticas do encantamento e reencantamento, na imagem-movimento, escapam da rigidez e do controle das prescrições normativas que constituem os modelos hegemônicos de saber-poder. Por uma ótica emancipadora da voz negra, sua constituição, seus questionamentos e seus artifícios, inventam outros tempos, intervalos, durações, sensibilidades, fabulações, zonas de construção do poético-narrativo, instâncias de composição e recomposição, afecções e vibrações do corpo-voz e extensões da vida-arte-escrita.

Insurgências negras epistêmicas e subversão da gramática da dor

> *[...] Siento que* ***Ancestra es más adecuado****, llena el vacío de la historicidad y de la responsabilidad poética que me obliga a* ***contar la vida de mis antepasadas y antecesoras,*** *seres humanas que son las que deseoresaltar porque entiendo que ellas mismas me* ***lo piden en un trance literario****. Lo correcto, dado el machismo y racismo rampante que se vive en mi país hoy, es hablar de mis* ***Ancestras negras provenientes de África***[26]*.*

Da ficção ao ensaio, do estético ao afetivo, a ancestralidade negro-africana é destacada através da abordagem de questões ligadas à diáspora africana, a escravidão, a resistência negra, as religiões de matriz africana, as tradições, as cosmologias e os valores afro-latino-americanos. Uma outra possibilidade de produção literária e intelectual que registra outras existências, outros mundos, outras realidades, outras dicções não mais marcadas pelo código colonial, mas por uma arte de viver-pensar: um pensamento que resista e escape do saber-poder, desdobrando-se em seus mais variados contextos.

23 2019.

24 Cristian Sales, Assentamento de resistência: escritoras e intelectuais negras no Brasil e no Caribe em Insurgências epistêmicas, 2020, p. 42.

25 Hartman, 2020, p. 15.

26 Pizarro, 2013, p. 29, grifos meus.

Na busca por compreender as experiências das mulheres africanas e negras escravizadas, tanto o texto ficcional quanto o texto crítico têm desempenhado um papel relevante. Ambas as formas de escrita se entrelaçam e se complementam na documentação e no registro do cotidiano dessas mulheres, bem como "em suas reações ao cativeiro"[27]. Frente a isso, "as suas vozes ultrapassam os limites entre o ficcional, o ensaístico e o documental, rasurando os estatutos da ficção e da historiografia"[28].

No ensaio "Por qué hablar de las Ancestras: hacia una nueva literatura insurgente", Yolanda Arroyo Pizarro[29] explora uma proposta político-epistêmica que mobiliza essa postura intelectual. Ao destacar a importância de reconhecer e honrar a contribuição das mulheres africanas e negras na história, memória e cultura da América Latina e Caribe, com os outros e com seus próprios valores, a autora porto-riquenha ressalta uma distinção fundamental em sua linguagem: o uso do termo "Ancestra" em vez de "Ancestro".

Para Arroyo Pizarro, a palavra "Ancestra" simboliza uma afirmação consciente da singularidade e da especificidade das experiências das mulheres africanas e negras no contexto do escravismo nas Américas. Ao optar por essa gramática, a autora reconhece e valoriza a condição feminina de nossas ancestrais com suas lutas, suas aspirações e suas obsessões pela liberdade e pela emancipação, mesmo sendo essa uma realidade que, muitas vezes, escapou dos registros documentais.

É preciso lembrar que, ao abordarmos a história da resistência negra, uma das formas mais marcantes de enfrentamento à escravidão vai além das revoltas e rebeliões documentadas em alguns registros históricos. Uma narrativa igualmente poderosa emerge da capacidade das mulheres de conquistar sua própria alforria, muitas vezes através do árduo trabalho e da economia meticulosa de pequenas quantias para comprar sua liberdade[30].

No entanto, não podemos ignorar que a resistência também se manifestava de outras maneiras, principalmente entre as mulheres africanas e negras, as quais enfrentavam formas específicas de violência e abuso. Seja na denúncia de situações de exploração e opressão, ou na busca por estratégias de resistência cotidiana, essas mulheres deixaram um legado significativo na luta pela liberdade e pela emancipação. Da mesma maneira, Yolanda Pizarro, ao analisar esse contexto, enfatiza a complexidade das motivações e experiências dessas mulheres, que vai além da simples narrativa de abuso, violência e castigo.

Dividido em três argumentos, organizados de forma estratégica, o ensaio "Hablar de las ancestras" de Yolanda Pizarro, desafia a historiografia tradicional que ignorou ou minimizou o papel das mulheres africanas na diáspora latino-americana e caribenha. Nesse processo de construção de conhecimento, a autora porto-riquenha critica que, durante séculos, a narrativa historiográfica foi dominada por olhares masculinos e ignorou

27 Brito, 2021.

28 Sales, 2020.

29 2013.

30 Brito, 2021.

a importante contribuição das mulheres na resistência e na luta contra a escravatura colonial.

Para Arroyo Pizarro, é fundamental abordar a questão dos antepassados africanos na diáspora latino-americana e caribenha por várias razões. Primeiro, mulheres africanas e negras foram agentes ativos na resistência e na luta contra a escravatura colonial nas Américas. No ensaio, a autora enfatiza que o seu papel nas lutas de libertação foi subestimado e, em muitos casos, completamente ignorado pela historiografia dominante, que se concentra, principalmente, nos homens negros e nas rebeliões que lideraram. Ao falar das antepassadas, ela reconhece a sua contribuição essencial para a história da região e afirma o seu lugar de protagonista na narrativa historiográfica.

Como sintoma dessa ausência, Yolanda Pizarro observa que "los historiadores (as) han centrado sus investigaciones en las rebeliones realizadas por los esclavos y hombres negros": "[...] artículos, ensayos... capítulos completos". Quanto às nossas ancestras, "se han invisibilizado todas las gestiones realizadas por las mujeres negras". Por meio de relatos, testemunhos e até mesmo ações legais, algumas conseguiram expor as injustiças que sofriam e buscar justiça, realizando denúncias. Dessa forma, a autora porto-riquenha numa perspectiva de resgate e reparação, reivindica visibilidade histórica "a las ancestras"[31].

Quando aborda o tema dos antepassados africanos, Arroyo Pizarro adota uma perspectiva que reconheça e respeite o protagonismo e a humanidade de mulheres africanas e negras. Isto significa não as reduzir a simples vítimas da escravatura, mas reconhecer a sua resistência ativa e a sua capacidade/habilidade de se insurgir ao sistema colonial, mesmo nas condições mais adversas. Além disso, ela sugere desafiar os estereótipos e preconceitos profundamente enraizados que contribuíram para a sua invisibilidade na historiografia tradicional.

Ao falar de las ancestras, Yolanda Arroyo Pizarro assevera que elas utilizaram uma variedade de estratégias, desde pequenos atos de desobediência cotidiana até rebeliões organizadas para desafiar e contestar o sistema escravocrata. Eram mulheres insurrectas com habilidade, coragem e determinação que lideraram e organizaram formas de cimarronajes[32]. Assim, elas organizavam fugas em massa, atacavam plantações e lutavam contra violência escravagista e desafiavam as estruturas de poder patriarcal.

No ensaio, Arroyo Pizarro menciona las ancestras Wiwa, Agustina, Polonia (Colômbia); Fatime Cecil (Haiti); Hipólita e Matea (Venezuela); Nanny (Jamaica/de la etnia de los Ashantí), entre outras, cujas existências retornam para reencenar suas histórias de insurgência[33]. Diante de um histórico de invisibilidade e silenciamento, "Hablar de las ancestras" potencializa o resgate de conexões ancestrais e o contato entre histórias

31 Pizarro, 2013, p. 31.

32 O termo "cimarronaje" refere-se à prática de escravizados fugirem e formarem comunidades autônomas ou semiautônomas nas Américas, especialmente durante os períodos colonial e pós-colonial. Essas comunidades, conhecidas como "quilombos" em algumas regiões, eram formadas por pessoas que escapavam da escravidão e buscavam liberdade em áreas remotas. Os quilombos, cimarronajes e manigua eram lugares de e constituição de laços afetivos e reconexão ancestral. Nas palavras de Arroyo Pizarro, eram espaços onde vidas negras se moviam, se organizavam e se celebravam (Pizarro, 2013, p. 32-33).

33 Pizarro, 2013, p. 38.

de mulheres negras nas Américas. Por outro lado, evidencia que "el racismo histórico institucional", responsável pelo apagamento proposital de vestígios, rostos e imagens fotografias[34].

Nesse movimento político-epistêmico, Arroyo Pizarro propõe a subversão da gramática da violência como alternativa para resgatar trajetórias e recontar as histórias das mulheres africanas e negras na diáspora. Ao evidenciar a importância das ancestras e sua contribuição para a resistência e a luta pela liberdade, rejeita a ideia de que essa história/memória seja definida apenas pela dor e pelo sofrimento. Em vez disso, essa nova gramática atua como tecnologia de insurreição da voz-corpo, uma ferramenta insurgente de reparação e o assentamento de outros marcadores epistemológicos e analíticos.

Assim sendo, a gramática proposta por Arroyo Pizarro promove uma mudança radical no paradigma epistêmico que governa o modo como às histórias de nossas ancestras são contadas. Em contraposição aos modelos tradicionais que enfatizam apenas a dor, o trauma e a violência experimentada pelas mulheres africanas e negras, essa abordagem epistêmica insurgente busca resgatar a complexidade e a diversidade de suas experiências individuais e coletivas.

Nessa perspectiva, em sua consistência, os escritos de Arroyo Pizarro transcendem os limites entre o ensaio e o documental, inspirando um investimento político-epistêmico mais crítico e reflexivo em relação aos olhares unívocos instituídos pelo cânone literário e historiográfico latino-americano e caribenho. Portanto, a tarefa imaginativa, criativa e narrativa de autoria feminina negra encontra a função fabuladora da arte-escrita que promove o elo entre os registros históricos, a memória afro-atlântica e a ficção.

Georgina Herrera: escrita-Oriki como fundamento

> *Eu sou a fugitiva, a que estrondosamente abriu de par em par as portas da casa-grande correu ao monte.*
> *Não há armadilha sobre a que eu não tenha saltado.*
> *Não encontraram nunca as marcas que conduzam ao meu quilombo*[35].

Na escrita-Oriki, estão os modos de viver, sentir e existir dos povos afro-latino-americanos, os quais estão grafados nos gestos, no corpo e na voz poética. Nela, operam os saberes ancestrais habitando mundos entre o visível e o invisível, movendo e redesenhando geografias e tramas afetivas. Desde o corpo, ela demarca sentires, gestualidades, tradições, oralidades e sonoridades. Elas resguardam segredos de vivenciar o fenômeno vivo, a própria palavra em movimento. De forma sucinta, a escrita-Oriki se compõe de práticas e rituais, os quais articulam a ancestralidade, a ética, a imaginação, o fundamento, o encantamento e o assentamento de linhas melódicas que fabulam memórias-vidas, saberes e cosmovisões radicalmente diferentes da razão ocidental. Da mesma forma,

34 Pizarro, 2013, p. 39.

35 Herrera, 2021, p. 28, grifos meus. Publicado na coletânea *Cabeças de Ifé*, lançada no Brasil em 2021, pelo coletivo Orisun Oro, em uma edição bilíngue. Poema traduzido pela escritora, poeta e psicanalista Eliane Marques. A coletânea reúne quarenta e três poemas traduzidos do espanhol para o português, composta pelos poemas originais e aborda temáticas variadas.

fabula outras formas de vida, valores e códigos. Possui uma importância ético-política e epistêmica

Logo, a escrita-Oriki aglutina memórias, existências, vivências, cosmovisões, epistemologias, corporalidades, tecnologias e linguagens. Por uma rede de sentidos, é uma palavra-cântico que se empenha em dar sentido a tudo o que observa, experimenta e toca. Ela promove a partilha de significados pelo convívio comum e pela coexistência de uma pluralidade de saberes, sujeitos e modos de vida. Diante disso, faz brotar sentimentos, evocações, ressonâncias, sensações e sensibilidades do Ori-corpo. Então, pode-se falar que, nessa escrita, o ético-estético favorece o florescimento de um pensar-agir, formando configurações poético-sagradas em torno da ancestralidade, resiliência e solidariedade.

De acordo com a pensadora nigeriana Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí[36], o efeito da recitação do Oriki sobre um sujeito "é o prazer intenso, devido ao elevado senso de reconhecimento e aos laços de pertencimento que são invocados". O Oriki reforça o sentimento de pertença que anula uma sensação de isolamento que poderia emergir no processo de nascimento. Do mesmo modo, Ori-que significa cabeça e de ki, que significa saudar. De origem yorubá, que significa louvar, saudar e evocar, os orikis são palavras portadoras de axé, autoafirmação e empoderamento. Segundo Mãe Stella de Oxóssi[37], "são versos de louvação as divindades". Nos orikis, concentram-se saberes e mensagens ancestrais que simbolizam esforços espirituais individuais e coletivos que desempenham a função de códigos de mediação do Orun (céu) ao Aiyê (terra).

Em seu poema *Oriki para si mesma*, ao proclamar-se como "a fugitiva, a que estrondosamente abriu de par em par as portas da casa-grande", observamos que a voz poética negra feminina se reconhece dentro de uma linhagem de mulheres que desafiaram as correntes do colonialismo e buscaram a liberdade com coragem e ousadia. Entoando cânticos aos orixás e aos ancestrais, ao afirmar que "não há armadilha sobre a que eu não tenha saltado", Georgina Herrera evidencia a astúcia e a inteligência das mulheres africanas e negras escravizadas e libertas que conseguiram driblar armadilhas coloniais.

Descendente de iorubás, Georgina Herrera nasceu em 23 de abril de 1936, na cidade de Jovellanos, situada no município da província de Matanzas, em Cuba. Como escritora e poeta negra contemporânea, deixou um legado extraordinário que ecoa os resquícios da história e memória africana e afrodiaspórica na América Latina. Romancista, dramaturga, contista, escreveu dramas e roteiros para séries de rádio e televisão, bem como para filmes. Em 1962, publicou o seu primeiro livro de poesias intitulado "GH" pelas Ediciones *El Puente* (Cuba).

Os escritos de GH revelam não apenas narrativas esquecidas, mas testemunhos vívidos das conexões profundas e intrincadas entre o continente africano e os povos da diáspora que enfrentaram o cativeiro colonial em Cuba. Na trama de suas palavras, encontramos os ecos dos ritmos ancestrais, os sussurros dos deuses e deusas que atravessaram o Atlântico junto com aqueles/as que foram arrancados de suas terras natais. No mesmo

36 Oyěwùmí, 2016, p. 17.

37 Oxóssi, 2010, p. 179.

sentido, GH reúne os rastros-resíduos da história negra na América Latina, trazendo à tona a herança cultural e ancestral dos povos iorubás e africanos, em geral, que foram escravizados nas Américas: "Segundo o avô, a África era um país lindo, tão grande quanto o céu, de onde reis acorrentados, santos sombrios e deuses tristes *vinham/diariamente/para o inferno ocidental*"[38].

Com essa mirada, a autora faz questão reverenciar a cultura africana, os orixás e os ancestrais, além de vocalizar injustiças e opressões enfrentadas pelos povos afrodescendentes ao longo da história. Os versos de "Oriki para mim mesma" enfatizam a presença de corpos-vidas, os quais são frutos de uma mesma violência imposta pelo processo de escravização, colonização e dominação em diferentes regiões das Américas. Corpos constituídos de memórias e saberes, que lutavam e ainda continuam a lutando por sua humanidade.

Desde a sua infância, Herrera recebeu ensinamentos através das narrativas orais de seu avô, Narciso, um ex-escravizado que carregava consigo o orgulho de sua herança africana e compartilhava as estratégias de insurgência utilizadas para resistir à violência colonial nas Américas e no Caribe. Esses relatos orais, permeados pela sabedoria ancestral e pela resiliência de seus antepassados, foram fundamentais para moldar a sua consciência e a identidade racial da escritora, tornando-a uma espécie de guardiã da memória e da história de sua comunidade.

Por extensão, Georgina Herrera, vai além das fronteiras convencionais de repertórios narrativos e poéticos. Para ela, o corpo-palavra é uma manifestação de força e potência, uma inscrição viva e dinâmica que marca e é marcada pela vida e pela vivência afrodiaspórica. Ao considerar o corpo-palavra em sua grafia e movimento, nesse trânsito que o Atlântico propõe, transborda, se reinventa e segue o seu fluxo de suas memórias.

Ao afirmar que "não encontraram nunca as marcas que conduzam ao meu quilombo", a poeta cubana destaca a habilidade dessas comunidades de permanecerem ocultas e autônomas, resistindo à perseguição e à captura colonial. Assim sendo, Herrera, inserida em um movimento estético-político de insurgência liderado por autoras negras latino-americanas, concentra seus esforços em exaltar não apenas a sua ancestralidade, mas também a postura rebelde de seus antepassados: "Eu sou a fugitiva, a que *estrondosamente* abriu de par em par *as portas da casa-grande*..."[39].

Nos corpos de pessoas rebeldes que ecoavam os sussurros dos saberes ancestrais, Herrera reconhece guardiões e guardiãs de tradições milenares. A autora relembra que muitas pessoas escravizadas eram conhecedoras de rezas entoadas em línguas africanas, cânticos que ensinavam sobre a vida e honravam os seus antepassados. Em "Oriki para as pretas velhas de antes" é uma reverencia a sabedoria das mulheres negras, as pretas velhas, que se ergueram como guardiãs das narrativas ancestrais nas terras de Cuba. A voz poética ecoa o respeito profundo e a gratidão pela herança transmitida através das

38 Herrera, 1978, p. 48, grifos meus.

39 Herrera, 2021, p. 28.

gerações, pelas mãos sábias e experientes daquelas que carregavam em si a memória viva do povo afro-cubano.

Em "Oriki para as pretas velhas de antes", o sujeito poético ressalva que eram elas, as contadoras de histórias, as sacerdotisas do conhecimento ancestral, que transmitiam os ensinamentos sagrados para as gerações futuras, alimentando a identidade, a dignidade e a humanidade. Esses corpos-vidas, enraizados na terra e no cosmos, eram guardiões dos segredos mais profundos da natureza. Conheciam os mistérios das plantas, das ervas, das águas e dos ventos, pois em sua essência pulsava o conhecimento ancestral transmitido de geração em geração. Cada enunciação-gesto, cada palavra-Oriki era uma reverência à sagrada conexão entre todos os seres vivos, uma expressão de respeito e gratidão pela teia da vida que os envolvia. Além de conhecer os segredos da natureza, essas guardiãs da sabedoria ancestral compreendiam os mistérios da vida e da morte.

Nos velórios

ou na hora em que o sono era aquele manto
que lhes cobria os olhos,
eram como livros fabulosos abertos
em páginas douradas[40].

Em seus cantos e contos, "as negras velhas" teciam os fios da história negra em Cuba, revelando os laços profundos que uniam o passado ao presente, o continente africano à diáspora. Em cada ensinamento, em cada palavra sussurrada ao ouvido, ecoavam a sabedoria acumulada ao longo de século pelos seus antepassados. Na memória delas, estava resguardada a riqueza da herança cultural e ancestral, os segredos da sobrevivência e a força da resistência de mulheres africanas e negras cimarronas e insurgentes.

As pretas velhas, bicos
de pássaros misteriosos,
contando como se em canções o que
antes lhes chegava aos ouvidos,
éramos, sem saber, donos
de toda a verdade escondida
nas profundezas da terra[41].

Por outro lado, na poesia de "FERMINA LUCUMI", a voz lírica ressoa como um tributo à resistência negra feminina, reverenciando heroínas como Carlota Lucumi, também conhecida como La Negra Carlota. Esta mulher notável, personifica a coragem e a determinação daquelas/es que ousaram desafiar as amarras da escravidão[42]. A Carlota foi uma mulher negra escravizada cubana de origem iorubá que, ao lado de seu companheiro, também escravizado, Lucumí Fermina, liderou levantes, conhecido como um dos líderes da rebelião de escravizados numa plantação em Triunvirato em Matanzas (Cuba).

40 Herrera, 2009.

41 Herrera, 2009, p. 48-49.

42 Lucumí é uma das designações criadas pelos colonizadores espanhóis e portugueses para pessoas escravizadas do povo iorubá.

FERMINA LUCUMI

O cinco de novembro de 1843,
Fermina, quando todos os bocabaixo
foram poucos para tombar seu ânimo...,
que amor pôs a astúcia em seu cérebro,
a fúria entre suas mãos? [...][43]

A poesia-tributo "FERMINA LUCUMI" não apenas busca preservar a memória dos líderes históricos como Carlota Lucumi e Lucumí Fermina, mas também tem um propósito mais amplo e significativo: construir uma memória afro-atlântica que destaque o papel de liderança e protagonismo das mulheres africanas e negras na luta pela liberdade e pela emancipação nas Américas. Nas entrelinhas dessa poesia, encontramos o eco das vozes femininas silenciadas e as histórias que foram subestimadas ou esquecidas pela narrativa oficial latino-americana. Elas lutavam com a "astúcia" e "fúria"[44].

Ao colocar em evidência nomes como Carlota Lucumí, a enunciação negra nos lembra da importância de se reconhecer e honrar o legado dessas mulheres extraordinárias. Elas não apenas enfrentaram as adversidades da escravidão, mas também lideraram movimentos de resistência, inspirando outros/as iguais a se juntarem à luta pela emancipação. Ao grafar o seu nome e o sobrenome em letras maiúsculas, a heroína rebelde, FERMINA LUCUMI, é inscrita nos registros da literatura e historiografia de Cuba:

Que lembranças trazidas de sua terra
em que era livre como a luz e o trovão deram a força a seu braço?
Válida é a nostalgia que faz poderosa a mão de uma mulher até decapitar seu inimigo[45].

Participando de rebeliões escravas ocorridas em Cuba entre 1843 e 1844, conhecida por sua valentia, no século XIX, Carlota comandou um levante na província de Matanzas, no dia 05 de novembro de 1843, que resultou em uma violenta repressão pelo governo colonial espanhol. Os versos de Herrera relembram esses acontecimentos: "O cinco de novembro de 1843, Fermina, quando/ todos os bocabaixo foram poucos/ para tombar seu ânimo..., [...][46]". No rastro da tradição oral e diante de poucas fontes históricas, o sujeito poético resgata um corpo-voz e exalta a sua bravura e a sua coragem.

Em face das injustiças brutais da escravidão, a resistência negra foi mais do que apenas uma estratégia; foi uma poderosa tecnologia de sobrevivência. Desde atos de rebeldia, como insurreições e fugas, até formas mais sutis de insurgência, como sabotagem e preservação de suas culturas e tradições, mulheres cimarronas e como Carlota Lucumí e tantas outras desafiaram a autoridade dos senhores e abalaram as estruturas do poder colonial.

Carlota Lucumí, cujo nome ressoa através das páginas da história como um símbolo de resistência e insubordinação, personifica essa luta incansável pela liberdade dos povos africanos, que procuravam sobreviver em cativeiro. Sua memória é um testemunho

43 Herrera, 2021, p. 48. Grifos meus.

44 Herrera, 2021, p. 48.

45 Herrera, 2021, p. 48.

46 Herrera, 2021, p. 48.

da força e da resiliência dessas pessoas, uma lembrança vívida de que a busca pela justiça não conhecia limites. Nas palavras de Herrera, "[...] Válida é a nostalgia que faz poderosa a mão de uma mulher até decapitar seu inimigo"[47].

Portanto, por outros documentos, tomamos conhecimento que as nossas ancestras estavam dispostas a sacrificar tudo, até mesmo suas próprias vidas. Carlota Lucumí e outras tantas mulheres se recusavam a ser meras vítimas da história. Ao contrário, aguerridas e insurrecionadas produziram desordem e caos, levantando-se contra a opressão, desafiando os grilhões impostos pela escravidão e as injustiças sistêmicas que as oprimiam. Essas mulheres, muitas vezes relegadas somente ao papel de vítimas na narrativa histórica hegemônica, reaparecem como heroínas e líderes revoltosas. Por isso mesmo, emergem como sujeitos ativos e protagonistas de seus destinos.

Yolanda Arroyo Pizarro: las ancestras como gramática e episteme

> *[...] Homenaje a la resistencia, a la rebeldia, a la entrega amorosa, al recuerdo de la tierra para siempre perdida en medio de la nada inconmensurable, tanto como la inmensidad de la travesía oceánica no perdida, sí impuesta, sí obligada, aceptar como viaje de placer agónico, sin boleto de vuelta*[48].

Nascida em Guaynabo, Porto Rico, em 1970, Yolanda Arroyo-Pizarro é uma das mais eloquentes vozes da cena literária e intelectual contemporânea na América Latina e Caribe. Poeta, novelista, romancista, professora, contista e ensaísta, ela é reconhecida como uma das forças da literatura negra latino-americana e caribenha. Escritora negra engajada com questões públicas, lésbica e defensora da negritude, acompanha ativamente as dinâmicas sócio-históricas e políticas em Porto Rico, tornando-se uma presença marcante em vários movimentos contemporâneos de insurgência negra e respeito aos direitos humanos.

Ademais, Yolanda Arroyo Pizarro é diretora dos estudos afro-porto-riquenhos na Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras e coordena La Catedra de Mujeres Negras Ancestrales de San Germán que pesquisa, organiza e publica alguns textos literários que destacam as lutas feministas negras e seu importante papel nas cimarrones, tongas, palenques e quilombos. *La Catedra de Mujeres Negras Ancestrales* é um projeto composto por pesquisadores/as, professores/as, artistas, ilustradores/as que realizam investigações históricas, organizam e editam obras literárias. As publicações têm por objetivo resgatar informações sobre o sequestro, o cativeiro, a luta e a resistência de las ancestras, assim como enfatizar a presença das mulheres negras na sociedade porto-riquenha[49].

Em um esforço radical, Arroyo-Pizarro mergulha nas profundezas da história e da memória, buscando reconectar-se com suas raízes e dar voz àquelas cujas existências foram ignoradas ou esquecidas. Um exemplo marcante desse compromisso político é

47 Herrera, 2021, p. 48.

48 Pizarro, 2013, p. 108.

49 Desde a sua criação, o coletivo já publicou inúmeros textos entre biografias históricas, contos, poemas etc. Alguns combinam gêneros híbridos (ficção e história), nutrem-se de narrativas históricas e recriam personagens.

sua antologia de contos "las Negras"[50]. Nessa obra, Arroyo-Pizarro oferece uma visão singular da experiência das mulheres africanas e negras, explorando questões como escravidão, colonialismo, ancestralidade e resistência negra.

Ao imergir na análise da coletânea, que coloca as mulheres como protagonistas em suas narrativas, somos conduzidas através de três contos marcantes: "Wanwe", "Matronas" e "Saeta". Dentro da obra intitulada "las Negras", Yolanda Arroyo Pizarro reúne esses contos, cada um oferecendo uma visão singular sobre o sequestro na África, a travessia oceânica e a difícil jornada de sobrevivência no cativeiro das mulheres africanas e afrodescendentes subjugadas pelo sistema escravista colonial nas Américas.

A autora, por meio dessa coletânea, promove não apenas uma revisão literária dos fatos históricos, mas também uma profunda exploração das lacunas e dos silêncios que permeiam o discurso historiográfico na América Latina e no Caribe. Por séculos, as vozes e experiências das mulheres africanas e negras foram relegadas ao esquecimento ou distorcidas pela narrativa dominante, e, é justamente nesse espaço de silêncio que Arroyo Pizarro concentra o seu projeto literário, epistêmico e intelectual.

Ao dar voz às protagonistas desses contos, a autora desafia a narrativa tradicional que frequentemente marginaliza as experiências das mulheres negras na história. Sob o olhar das ancestras, as três narrativas trazem uma reinterpretação do passado colonial. Os contos de Wanwe, Matronas e Saeta ressaltam a determinação do sujeito negro feminino, mesmo diante das amarras da dominação e subalternidade, conduzindo os seus próprios destinos. Por isso mesmo, as histórias traduzidas comprovam que "[...] mujeres resistieron de manera activa y respondieron frontalmente contra el sistema esclavista y todas sus formas de opresión". "[...] sus estrategias de resistencia fueron variadas e múltiplas[51]".

Atravessando as páginas dessas narrativas profundas, nos deparamos com o primeiro conto, a ancestral "Wanwe", cuja jornada começa com o sequestro ainda na adolescência em sua comunidade na África. Ela pertence a uma linhagem de mulheres africanas que foram brutalmente transportadas e escravizadas no Caribe durante os sombrios tempos da escravidão transatlântica. Por meio de um intricado jogo de idas e vindas ao tempo-lembrança, somos levados a mergulhar no espaço da memória afetiva de "Wanwe", onde os laços ancestrais e os princípios fundamentais da vida africana resplandecem. Neste conto, testemunhamos uma comunidade caracterizada por rituais femininos sagrados, onde as mulheres desempenhavam papeis centrais nas atividades cotidianas, incluindo até mesmo a caça, que, muitas vezes, é associada aos homens em outras culturas.

Por meio de idas e vindas constantes no tempo-lembrança, retorna-se ao espaço da memória afetiva, visão de mundo e os princípios ligados à vida africana, caracterizada por uma série de rituais femininos em uma sociedade em que as atividades públicas, como a caça, correspondiam às mulheres. A narrativa, habilmente conduzida na terceira

50 2012.

51 Pizarro, 2013, p. 35-36.

pessoa, proporciona um contraste vívido entre a vida em uma comunidade matrilinear na África e o patriarcado violento imposto pelos colonizadores europeus no Novo Mundo.

> [...] En rito del ureoré las niñas que se han criado unidas, como hermanas, duermen pegaditas una de la otra, formando una hilera que une a cada cual por el área de los hombros […] el juego de los hombros es un juego de féminas, prohibido a los machos[52].

Esta passagem da narrativa faz mergulha na intimidade da personagem, na vida em comunidade, na descrição de um ritual sagrado, onde as ligações entre as mulheres são preservadas e protegidas. A imagem das meninas dormindo juntas, juntas pelos ombros, evoca um sentimento de comunhão e solidariedade entre mulheres de diferentes gerações. É um lembrete da importância dos vínculos femininos e da força ancestral que advém da união entre as mulheres africanas. Ao descrever a riqueza dos costumes e tradições africanas, o conto traz à tona a destruição e a violência causada pelo colonialismo, que não apenas despojou as pessoas de sua liberdade, mas também de sua identidade e herança cultural.

Neste cenário, somos envolvidas em uma trama que visa a refletir sobre a profunda injustiça e brutalidade infligidas sobre os povos africanos e afrodescendentes durante esse período sombrio da história das Américas. Assim, por meio da história de Wanwe, sabemos que algumas práticas-rituais ficaram foram guardadas na memória de nossos antepassados. Ou seja, a prática do "ureoré" não é apenas um momento de rito de passagem, mas também um espaço onde as mais novas podem partilhar saberes e experiências com as mais velhas. É ritual sagrado da feminilidade, que é celebrado e protegido na comunidade.

Através desta breve descrição, a autora porto-riquenha convida-nos a refletir sobre o valor da vida em comunidade e do apoio mútuo entre mulheres, bem como a importância de preservar e honrar os rituais e as tradições que fortaleciam os laços comunitários. Essas práticas rituais e tradições alimentaram muitos movimentos de insurgência. Ao longo das recordações da protagonista, Arroyo Pizarro mergulha profundamente nos traumas, na brutalidade e nas dores impostas pela experiência afrodiaspórica. No entanto, mesmo imersas nessa condição, a autora reitera que as mulheres africanas e afrodescendentes recorreram a uma variedade de estratégias para continuar vivas. Além dessa característica peculiar, todos os eventos e diálogos são minuciosamente relatados pela narradora-observadora. Vamos explorar outro trecho do conto "Wanwe", no qual a personagem expressa os momentos que sucedem ao sequestro colonial:

> [...] La llevan al barco, en uma canoa pequena, em compañía de otras mujeres. Van atadas. Una de la mujeres tiene orejas y un pendiente de nariz. No es de la casta de Wanwe y ni siquiera. Sin que nadie lo note, de manera sileciosa, desmarra com astucia las sogas. [...] Las otras mujeres sentadas dan alaridos[53].

Apesar de parecerem subjugadas, as mulheres africanas sequestradas, durante a travessia forçada, buscavam desesperadamente insurgir-se contra sua condição. Neste

52 Pizarro, 2013, p. 35.

53 Pizarro, 2012, p. 26.

trecho, é evidenciada a notável habilidade, capacidade e determinação dessas mulheres em se libertarem em meio às tentativas de dominação e violência impostas pelo colonialismo. Suas ações "mujeres sentadas dan alaridos" refletem uma luta corajosa contra a opressão, resistindo ao destino que lhes fora imposto à força. Descreve o processo de desumanização e objetificação de seus corpos-vidas. Mesmo diante das mais adversas circunstâncias, elas encontravam maneiras de resistir, seja por meio de atos sutis de desobediência ou por gestos de rebelião mais evidentes: "[...] Sin que nadie lo note, de manera sileciosa, desmarra com astucia las sogas[54]". Essas mulheres, muitas vezes relegadas ao silêncio pela narrativa histórica dominante, eram provenientes de origens diversas etnias e tradições. Mesmo assim, desenvolviam laços: "[...] No es de la casta de Wanwe y ni siquiera[55]".

Mais adiante, em outro conto intitulado "Matronas", somos levados a mergulhar na narrativa de "Ndizi", uma ancestral africana cuja história ecoa através das páginas da opressão e da resistência. Aqui, em primeira pessoa, testemunhamos os horrores enfrentados por Ndizi e suas companheiras escravizadas, acusadas de uma série de transgressões contra seus senhores. Em uma cela sombria, Ndizi enfrenta acusações que abrangem desde a "desobediência" até a "incitação a revueltas", crimes inventados para justificar a brutalidade do sistema escravagista. Ela é submetida a torturas físicas e psicológicas, e violações constantes, seu corpo marcado pela crueldade daqueles que tentavam, sem sucesso, dominá-la. Vejamos um trecho: "[...] desobediencia, conducta desafiante, insolencia, vagância excesiva, incitación a revueltas y, en última instancia, las fugas[56]".

Entretanto, apesar dessa condição, Ndizi ergue-se contra a opressão colonial, desafiando seus algozes. Constantemente, ela se insurge contra a injustiça que a cerca, negando-se a ser reduzida ao papel de vítima impotente. Ndizi desafia as correntes que tentam aprisiona-la. A seguir, escutamos o seu relato:

> [...] Las mujeres éramos animadas a defendernos, a golpear, morder, arrancar. Las cosas han cambiado desde los negros iniciaron secuestros hacia otros negros iniciaron secuestros portugueses u otros blancos para transportarnos en nao. Ahora somos instigadas a no defendernos porque le pertencemos a un amo. El opressor tiene esse permiso, pero nos subestima[57]

Estas palavras, cheias de dor e resistência, revelam a realidade implacável das mulheres submetidas à brutalidade do sistema escravista. Por isso, sentiam-se encorajadas a defender-se com todas as suas forças, a lutar contra aqueles que tentavam subjugá-las pela violência. O sequestro e o cativeiro não retiraram a capacidade de resistir, sendo instadas a permanecerem submissas aos seus senhores. No relato da ancestra Ndizi, notamos que, apesar da aparente resignação imposta, os registros destacados refletem um fato inegá-

54 Pizarro, 2012, p. 26.

55 Pizarro, 2012, p. 26.

56 Pizarro, 2012, p. 89. "Matronas" é um termo que se refere a mulheres idosas, sábias e experientes que ocupam papéis de liderança e cuidado em suas comunidades. O termo pode ser usado em diferentes contextos culturais, mas, geralmente, está associado à cultura afrodescendente e à tradição de preservação do conhecimento ancestral e da sabedoria transmitida de geração em geração. As matronas também desempenham um papel importante como guardiãs da cultura, conselheiras e curandeiras.

57 Pizarro, 2012, p. 84-85.

vel: o opressor subestimava o poder e a determinação destas mulheres. Demonstram que elas estavam sempre dispostas a romper as correntes: "[...] El opresor tiene ese permiso, pero nos subestima[58]".

Em "Matronas", Ndizi, uma mulher de origem iorubá, é apresentada como uma mulher, cuja sabedoria explora as fronteiras linguísticas e étnicas impostas pelo domínio colonial. Em meio à submissão forçada, ela se destaca como uma voz de resistência, desafiando os padrões brancos e eurocêntricos com a riqueza de seus conhecimentos ancestrais. Além de sua proficiência linguística, Ndizi se destaca como uma líder natural entre seus pares, exercendo papéis fundamentais como parteira e curandeira. Conhecida como "La Gran Bruja", sua expertise em ervas e plantas medicinais não apenas cura corpos, mas também fortalecer as suas iguais. Ao considerar os eventos que levam ao seu julgamento e sua morte, sua habilidade de se comunicar com pessoas de diferentes etnias africanas e indígenas, e seu profundo conhecimento sobre ervas e plantas medicinais, fica evidente que Ndizi é muito mais do que uma simples vítima da opressão colonial.

Na terceira e última narrativa, intitulada "Saeta", mergulhamos na história de Tschanwe, uma mulher escravizada cujo destino é moldado pelas crueldades da casa-grande do Conde Don Georgino. Subjugada e explorada sexualmente, Tschanwe emerge como uma voz de denúncia contra os abusos físicos e sexuais infligidos às mulheres africanas e negras. Apesar das circunstâncias de violação física e psicológica, Tschanwe se recusa a se render.

Em "Saeta", Arroyo Pizarro demonstra o impacto devastador desses assédios sexuais, que não apenas desumanizavam as mulheres escravizadas, mas também violavam sua dignidade corporal, aumentando seu sentimento de revolta e desejo de libertação: "[...] Varios de sus dedos se hacen enredos con él. Empuja a la negra hasta el lecho, no sin antes retirar el mosquitero. Entonces entra y sale de ella; entra y sale[59]".

Conforme nos lembra Luciana Brito[60], a noção de "suposta passividade" atribuída às mulheres africanas e negras é uma construção criada pelas narrativas dominantes, com o intuito de obscurecer a verdadeira natureza da violência, brutalidade e vulnerabilidade enfrentadas por essas mulheres. Este discurso falacioso busca minimizar a realidade dos abusos que sofreram ao longo da história. Em mais uma cena de relato de abuso sexual vivido pela personagem, o conto desfaz essas imagens: "[...] Finalizado el acto, tomó a Tshanwe del brazo y la arrastró hasta el cuarto reservado para las armas [...] Tshanwe se dejó caer a tierra, extenuada. Dormitó sobre el rocío de la hierba apenas unos instantes"[61].

Os estupros, em particular, representavam uma forma abominável de controle e exercício desproporcional de poder sobre os corpos, vidas e sexualidades das mulheres africanas e negras. Longe de serem passivas, essas mulheres enfrentavam uma realidade

58 Pizarro, 2012, p. 84-85.

59 Pizarro, 2012, p. 54.

60 2021.

61 Pizarro, 2012, p. 58.

marcada pela constante ameaça à sua integridade física e emocional. Em invés de reconhecer sua força e luta diária pela sobrevivência, essa falsa representação as retrata como meras vítimas impotentes, incapazes de resistir ou se defender: eram apenas corpos-objetos, corpos-sexuais.

Após suportar inúmeros abusos nas mãos de seus algozes, Tschanwe enfrentou um destino trágico, sendo brutalmente assassinada pelas mesmas mãos que a violentaram. Movida pela sede de justiça e pela necessidade de vingança contra a opressão colonial que violou o seu corpo, sua alma ancestral retornou do mundo dos mortos. Vejamos um trecho da narrativa: "La saeta disparada a través de la arboleda al final del llano emite un silbido. Los espíritus es la única explicación lo contestan. Logra incrustarse en la frente de don Georgino. Nadie sabe cómo[62]".

Em "Saeta", a autora porto-riquenha exalta uma força ancestral que se recusa a se curvar diante da tirania e da exploração. Com uma flecha certeira, Tschanwe enviou uma advertência aos que tentaram perpetuar a violência e a opressão, assassinando o seu algoz. Mesmo após atravessarem o mundo dos mortos, a narrativa enfatiza que os espíritos (os/as ancestrais) de mulheres africanas e negras continuaram a combater e conspirar contra o colonialismo.

Devolvendo "el golpe en la lucha"

Ao reescrever uma história negra através das perspectivas das ancestras, as escritoras Georgina Herrera e Yolanda Arroyo Pizarro tecem um novo e revolucionário universo interpretativo da história colonial latino-americana e caribenha, impondo uma desordem aos registros considerados oficiais. Em seus escritos, mulheres africanas e negras (las ancestras) desempenham papeis cruciais na recuperação de eventos históricos, memórias e legados ancestrais, trazendo à tona aspectos frequentemente negligenciados ou marginalizados pela "colonialidade do poder, do ser e do saber", como discutida pelos pensadores Aníbal Quijano[63] e Nelson Maldonado-Torres[64].

No estatuto da escritura, onde o passado e o presente se entrelaçam, a emergência de vozes negras femininas na esfera literária e intelectual sublinha novas dimensões da enunciação negra. Essas vozes se inscrevem carregadas de uma função ética, política e epistêmica e uma voz-sujeito que –, no campo das relações de forças, busca afirmar-se em um mundo historicamente marcado pela marginalização e opressão.

Ao mesmo tempo, a voz e a perspectiva das autoras negras latino-americanas propõem uma forma de imaginação política radical, que colabora para subverter a gramática da violência. Desse modo, essa nova gramática, permeada pela sensibilidade e pela experiência das autoras negras não se limita em questionar os registros da historiografia tradicional, que muitas vezes excluiu ou distorceu as contribuições e as vivências das

62 Pizarro, 2012, p. 60.

63 2005.

64 2008.

mulheres africanas e negras. Elas buscam incessantemente criar espaços onde todas as formas de vida, vozes, cosmovisões e narrativas sejam incluídas e reconhecidas.

Em última análise, enfatizamos que escritoras e intelectuais negras latino-americanas estão na vanguarda de uma rebelião epistêmica. Nessa jornada de insurgência e criação, questionando e subvertendo os sistemas de saber-poder, aprenderam estratégias para devolver "el golpe en la lucha"[65]. Por meio de suas obras literárias e contribuições intelectuais, produzem uma gramática afrocentrada e dimensão epistemológica própria, reivindicando o seu lugar na enunciação do conhecimento.

Referências

ARROYO PIZARRO, Yolanda. Hablar de las ancestras: hacia una nueva literatura insurgente de la afrodescendencia. *In*: _**Tongas, palenques y quilombos**: ensayos y columnas de afroresistencia. Porto Rico: Latoya Hobbs, 2013.

_____. **las Negras**. Carolina: Boreales, 2012.

BERNARDINO-COSTA, J.; GROSFOGUEL, R**.** Decolonialidade e perspectiva negra. *In*: **Sociedade e Estado,** Brasília, DF, v. 31, n. 1, p. 15-24, abr. 2016.

BRITO, Luciana da Cruz. "Mulheres negras e escravidão: reflexões sobre agência, violência sexuais e narrativas de passividade". *In*: MACHADO, Maria Helena P. T.; BRITO, Luciana da Cruz Brito; VIANA, Iamara da Silva; GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). **Ventres livres?** Gênero, maternidade e legislação. São Paulo: UNESP, 2021, p. 151-166.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. *In*: **Revista ECO-Pós**, v. 23, n. 3, p. 12 33, 24 dez. 2020. Tradução Fernanda Sousa; Marcelo R. S. Ribeiro. Disponível em: https://bityli.com/Ke6zB. Acesso em: 22 fev. 2024.

HERRERA, G.; D. RUBIERA. **Golpeando la memoria: Testemunho de um poeta cubano afrodescendente**. Cuba: La Habana, Ediciones Unión, 2005.

HERRERA, G. **Gatos y liebres o Libro de las conciliaciones**. Cuba: La Habana, Ediciones Unión, 2009.

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

MALDONADO-TORRES, Nelson. A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade. *In*: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, mar., 2008, p. 71-114.

MIGNOLO, W. **Histórias locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, E. (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas Latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 227-278.

SALES, Cristian Souza de. **Assentamentos de resistência**: intelectuais negras do Brasil e Caribe em insurgências epistêmicas. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura. Salvador: UFBA, 2020.

_____. Yolanda Arroyo Pizarro: epistemologias negras caribenhas. *In*: **Muiraquitã -** Revista de Letras e Humanidades, v. 9, n. 1, 2021. Disponível em https://periodicos.ufac.br/index.php/mui/article/view/4311/Acesso em: 22 fev. 2024.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. **Meu tempo é agora**. Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

SILVA, L. (2018). Decolonizando saberes: conceitos de literatura latino-americana de autoria negra. In: TETTAMANZY, A.; SANTOS, C.M. (Orgs). **Lugares de fala, lugares de escuta nas literaturas africanas, ameríndias e brasileira**. Porto Alegre: Zouk.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 2019.

65 Arroyo Pizarro, 2013.

KLEIN, Herbert S. **Escravidão Africana na América Latina e Caribe**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

WALSH, Catherine (Ed.). Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. *In*: CANDAU, Vera Maria (Org.). **Educação Intercultural na América Latina**: entre concepções, tensões e propostas. Rio de Janeiro: 7letras, 2009, p. 12-39.

_____. **Interculturalidade, plurinacionalidade e descolonização**: as insurgências político-epistêmicas de refundar o Estado. *In*: **Tabula Rasa**, Bogotá - Colombia, n. 9. p. 131-152, jul./ dez. 2008.

ESCRITORAS AFRO – BRASILEIRAS

Roberta Tavares: por uma estética afro-amazônica

Elen Karla Sousa da Silva (FLET/UFAM)
Silvana Maria Pantoja dos Santos (UESPI/UEMA)

Aqui estamos nós, donas de
nossas próprias palavras,
revolucionárias do cotidiano,
regando a terra outrora batida
por nossas antepassadas,
firmando nossas pegadas,
sabendo que hoje, cada vez
que nossa fala se propaga
equivale a dez que antes
foram silenciadas
Mulheres de uma geração
atrevida, filhas dos saraus e
das batalhas de poesia,
alquimistas, libertárias,
propagandistas da oralidade
compartilhando nossas travessias,
bradando nossa realidade! [...][1].

Palavras iniciais

A poesia pode ser testemunho de vida, relato confessional, concatenada às histórias e relatos de outras mulheres. A poesia opera em uma via de mão dupla: ao passo que reinterpreta o passado a partir do olhar contemporâneo, lança novos sentidos às dinâmicas sociais da atualidade ao conectá-las ao pretérito. Nesse sentido, "a invocação do passado constitui uma das categorias mais comuns nas interpretações do presente"[2]. Por esse prisma, a poética de Roberta Tavares sustenta-se pela memória e a reverberação das vozes de suas ancestralidades. Essa ação produzida pela *escrevivência* é uma expressividade da decolonialidade, uma vez que desconstrói as epistemologias da história acerca do passado engendradas pelos sistemas coloniais de poder e apresenta um discurso que ressignifica o pensar, o agir e o ser.

1 Duarte, 2019.

2 Said, 2011, p. 34.

Aníbal Quijano[3], sociólogo peruano, que, possivelmente, foi o precursor dessa ideia do pensamento decolonial. Ele questiona o termo pós-colonial em um contexto no qual ainda somos colonizados no nosso poder, no nosso saber, no nosso ser e no nosso sentir. Ele também aborda a ideia de raça, conceito que só passou a existir depois da chegada dos europeus nas Américas. Ainda consoante o citado autor, os europeus precisaram criar uma ideia de raça para falar de superioridade e inferioridade, bem como para justificar toda a violência colonial praticada na América e África. De acordo com a sua análise sobre o sistema de poder capitalista do mundo, a utilização do termo colonialidade, em termos da "colonialidade do poder" e da modernidade, abarca eixos que são inseparáveis no movimento desse sistema de poder. Assim, ele nos propicia um entendimento histórico da exploração capitalista e da indissociabilidade da racialização.

É importante também citar o Walter Mignolo[4], argentino, que propõe a Matriz colonial de poder. Ele pensa nessa Matriz Colonial como um monstro de quatro cabeças que se sustenta em duas pernas. Nessa anatomia, as pernas são a raça e o patriarcado; as quatro cabeças são economia, autoridade, conhecimento e subjetividade e gênero e sexualidade, o que representa a visão de colonização esquematizada por Quijano[5] quanto ao poder, saber e sentir. Assim, nós precisamos ser, sentir e saber o que o pensamento ocidental diz que nós temos que sentir e fazer. Na visão de Mignolo[6], enquanto não rompermos com esse monstro, a nossa situação vai continuar sendo a mesma.

Para pensarmos em uma decolonialidade, o referido autor indica que é necessário aprender a desaprender, ou seja, é preciso fugir da razão imperial que nos impuseram ao longo de séculos por meio de um processo de colonização do pensamento. Em outros termos, o teórico elucida a decolonialidade como um processo que pressupõe dois significados:

> 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)[7].

Ainda segundo o referido autor, um projeto decolonial que confronte a globalização neoliberal deve estar baseado na modificação do poder político pelo comunitário, em uma organização econômica que preze pela vida e distribua, de maneira justa, os recursos em substituição ao acúmulo de riquezas. O projeto decolonial expõe como forma de resistência um arquétipo de vida que se fundamenta em uma coexistência pluriversal liberta das noções de dominação e subordinação.

Fato é que existem focos de resistência, entre os quais consta a escrita feminina. As mulheres vêm também produzindo teorias e repensando aquela Matriz colonial de poder. Romper com isso pode ser difícil, ou quase impossível, provavelmente, mas uma

3 Quijano, 2005.

4 Mignolo, 2008.

5 Quijano, 2005.

6 Mignolo, 2008.

7 Mignolo, 2008, p. 313.

tentativa precisa ser feita. Dessa forma, Catherine Walsh,[8] norteamericana, traz, dentre várias publicações, o texto *Pedagogia decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. O conteúdo, ressaltamos, está disponível na internet, porque esta também é uma proposta do pensamento decolonial: o conhecimento não deve ficar restrito aos meios universitários ou gerar custos para o seu acesso.

Em *Por um Feminismo Afro-Latino-Americano,* reunidos na obra organizada por Flávia Rios e Márcia Lima, encontramos o texto "O terror nosso de cada dia". Escrito em 1987, o trabalho descreve uma realidade que se perpetua: o genocídio da população negra, no qual a principal discussão é o extermínio de jovens negros. Sempre alerta às violências e às resistências, a pensadora descreveu a partida prematura e violenta de Jorge, morto à queima roupa por agentes do estado, cujo "erro fatal" foi nascer preto e pobre no Brasil. Ela também aborda a determinação de Tininha, mãe do jovem, que, apesar de todo sofrimento, "insiste e não desiste"[9].

> São, portanto, fatores essenciais para se desenvolver uma literatura: o acesso à alfabetização, à leitura e à prática da escrita literária, aquisição de bens culturais (livros, CDs, DVDs), disponibilidade de tempo, isolamento físico com espaço adequado para produção de textos, equipamentos para a escrita e pesquisa, crise de identidade gerada principalmente pelo afastamento cultural, o que faz o autor lançar-se em busca das raízes perdidas, competição social, de onde se dá o encontro com a prática do racismo e a conscientização de que ela implica vários aspectos (econômicos, psicológicos, religiosos, estéticos etc.)[10].

O fazer literário estabelece um ato de diferenciação e poder, tais como o poder de falar sobre o mundo, sobre si mesmo e, sobretudo, acerca da existência no mundo. Por meio do poder da escrita, é possível abandonar a posição de *outro* e representar a si mesmo enquanto indivíduo. Nesse sentido, a obra *Mulheres de fogo,* de 2023, constitui o corpus da pesquisa, representa ferramenta potente que instiga reflexões profundas sobre a revisão das práticas de dominação amparadas pela colonialidade. Por meio da reconfiguração de imaginários e identidades, essa obra traz à tona questões que desafiam as estruturas opressoras que historicamente subjugaram as mulheres negras. Ao resgatar a ancestralidade e dar voz às suas experiências como mulheres negras, a escrita da autora rompe com estereótipos e estigmas impostos pela sociedade. Ela transcende a imagem de submissão e invisibilidade, e constrói poesia potentes que celebra a força, a resistência e a beleza destas mulheres. A poesia negra feminina se apresenta como um movimento de afirmação da negritude, resgatando e exaltando a beleza e a diversidade física das mulheres negras.

A poesia negra brasileira tem desempenhado um papel crucial na ressignificação da identidade racial e na promoção de uma virada decolonial. A partir da obra de Roberta Tavares, é possível observar como suas vozes, seus espaços, suas memórias e seus corpos negros têm contribuído para essa insurgência poética.

8 Walsh, 2009.

9 Gonzalez, 2020.

10 Cuti, 2010, p. 29-30.

Roberta Tavares, em sua obra *Mulheres de fogo*, que será publicada em 2023, traz a perspectiva da mulher negra amazônica. A autora lança mão de elementos da cultura afro-indígena, unindo oralidade, tradição e ancestralidade em seus poemas. Assim como Evaristo, Tavares utiliza a poesia como forma de resistência e criação de caminhos de insurgência. Ao explorar o corpo negro feminino e sua relação com a natureza, a autora ressignifica o lugar da mulher negra na sociedade, promovendo uma quebra de paradigmas e questionando os discursos hegemônicos estabelecidos.

Roberta Tavares uma poeta afro-amazônica quilombola

Roberta Conceição Tavares Soares nasceu em 1984, em Belém, Pará; é poetisa, historiadora, declamadora de poemas, ativista quilombola das margens do igarapé Cravo, no rio Bujaru. Roberta Tavares estampa o percurso de quilombolas que se deslocam para as capitais e resgata a memória ancestral e histórica dessas comunidades de origem, por meio de seus trabalhos na Academia e trabalhos artísticos. A sua primeira publicação individual impressa foi um zine intitulado "Mulheres de fogo". Antes disso, ela já tinha participado de antologias poéticas. Ela tem também publicações virtuais em revistas eletrônicas. Publicou, em 2021, *Lugar de se morrer é também o poema* e, com as ressonâncias dessa obra, principalmente por ter sido um trabalho de artesania, por fora do monopólio do mercado editorial, a poetisa começou a marcar o seu espaço. Sua mais recente publicação é *Mulheres de Fogo*, de 2023. Roberta vive uma intensa militância e movimentação pelas áreas da poesia pelos movimentos literários da cidade de Belém, principalmente participando e organizando saraus. O que marca o seu exercício é a poesia falada, seja lida, seja declarada.

É uma das organizadoras do "Sarau do Povo da Noite" e faz parte da coordenação do projeto de extensão "Xirê Literário", que está vinculado à Universidade Federal do Pará. É pesquisadora do Grupo de Estudo e Pesquisa da Escravidão e Abolicionismo na Amazônia (GEPEAM/CNPQ) e integra a Rede de Historiadoras Negras e Historiadores Negros (HN). Roberta Tavares também é frequentadora e articuladora de eventos literários na cidade de Belém, no norte do Brasil, onde rotineiramente exercita a sua poesia na oralidade por meio da declamação e da leitura em voz alta. Além disso, organiza, junto com outros poetas e poetisas, o "Sarau do Povo da Noite". Atualmente, reside em Belém, mas sua origem e raízes estão no interior da Amazônia, especificamente nas áreas quilombolas do baixo rio Bujaru, na margem do igarapé Cravo. Roberta, atualmente, é mestranda no Programa de Pós-Graduação de História Social da Amazônia (PPHIST-UFPA) e desenvolve pesquisas sobre o tema da escravidão negra na Amazônia oitocentista das regiões do baixo rio Bujaru.

No posfácio de *Mulheres de Fogo*, a profa. Dra Zélia Amador de Deus estabelece um diálogo com o poema de Conceição Evaristo ao considerar que a jovem Roberta Tavares "é a voz da filha capaz de recolher em si o fato e também o ato, recolhe em si ontem, o hoje e o agora"[11]. Trata-se de uma voz com potência, com ressonância e que possui o

11 Tavares, 2023a, p. 101.

eco da liberdade. Roberta Tavares é, assim, representante da poesia amazonense. Discreta, serena, delicada e singela, ela é uma poetisa bissexta, em alusão ao poeta Manuel Bandeira, sem pressa para escrever, que, de acordo com Bandeira[12], designaria "[...] todo poeta que só entra em estado de graça de raro em raro".

Em 2018, a referida autora publicou, de forma independente, o fanzine ou simplesmente zine[13] *Mulheres de Fogo,* nome também que dá título ao poema. Roberta Tavares transfere para a sua arte poética a esperança, dores, amores e ancestralidade negra. Face à grande repercussão da obra, a autora lançou uma segunda edição em 2019 e, em 2020, a terceira edição. Roberta Tavares afirma, ao Jornal O Liberal[14] que a poesia não deve ser restringida apenas a um local de conforto, e sim estender-se ao espaço do desconforto e da liberdade para se despir, sem precisar atender expectativas acerca de temas específicos. "A minha poesia e a poesia de qualquer mulher negra é a poesia que busca liberdade. Eu acho importante entender que a poesia de mulheres negras é uma poesia diversa. É uma poesia que vai trazer vários temas e não está presa necessariamente a algo que se espera da gente. Isso é algo ruim, que nos restringe".

Roberta Tavares lançou seu segundo livro, *Mulheres de Fogo*, na Casa da Linguagem, em Belém. Na ocasião, houve uma sessão de autógrafos com a autora e ela relatou que a ideia do livro surgiu após a experiência de uma publicação independente artesanal em 2018, segundo conta à jornalista Thainá Dias de *O Liberal*: "Eu e meu editor decidimos fazer uma publicação de um zine é um dos poemas publicados lá se chamava 'mulheres de fogo', que deu título também ao próprio zine"[15].

Conforme refere, *Mulheres de Fogo* é uma metáfora da existência de diversas mulheres que a cercam, mulheres que a formaram mulheres, que são suas referências. Esta é uma metáfora complexa também sobre essas mulheres e a diversas maneiras que elas aparecem na poesia da poeta, que elas caminham na poesia da escritora, a complexidade dessas mulheres. Na mesma fala, a poetisa aproveita para pontuar diferença física dos livros: *Lugar de se morrer é também o poema* é um livro artesanal, que foi costurado a mão por seu editor, diagramador, diagramação, capa, pintura, costura e projeto gráfico, Thiago Kazu e a ideia desse livro que não foi um livro feito por gráfica era manter a representação de zine, porque sua primeira publicação é uma publicação também artesanal e independente. Então, a proposta era ser um livro, mas também uma espécie de obra de arte da artesania, estabelecendo entre os leitores e as leitoras uma relação com o livro físico antes de entrar propriamente no texto[16].

Na labuta de artista, Roberta Tavares, assim como suas antecessoras, é responsável pelos anúncios, pré-venda e venda de seus livros, como ela costuma dizer dos 'corres' de

12 Bandeira, 1946, p. 1.

13 Fanzine ou apenas zine é uma publicação alternativa e artesanal que prioriza a produção autoral, geralmente financiada pelo próprio editor ou editores e distribuída de maneira independente. Por seu caráter libertário e anárquico, procura não se enquadrar em categorias estéticas ou comunicacionais estabelecidas pelas grandes mídias ou por qualquer influência autoritária e que busque respeitar algum tipo de padrão. Os fanzines também podem ser chamados pela sua abreviação apenas de zine. Portanto, quem faz zine pode ser chamado de fanzineiro/fanzineira ou simplesmente zineiro/zineira (Valle; Moreira Júnior, 2017).

14 "Quilombola Roberta Tavares lança livro", 2021.

15 Tavares, 2023b.

16 Tavares, 2023b.

ser artista neste mundo, de fazer poesia em um mundo que ainda nos quer antipoéticos, especialmente o livro no qual se quer criar mantendo as características e o cuidado da artesania, com o zelo de fazer do objeto livro uma obra de arte tecida pelas próprias mãos, dando atenção cuidadosa a cada costura de forma individual, como se tivesse gerado um filho único. Por esse motivo, e por tantos outros, devemos reconhecer e valorizar os trabalhos dessa artista e tantos outros. *Lugar de se morrer é também o poema* é seu primeiro livro de poesia, publicado no auge dos seus mais de trinta anos de idade[17].

Não podemos esquecer que somente aos 70 anos de idade Conceição Evaristo conquistou o reconhecimento dedicado a poucos escritores brasileiros negros. Foi, portanto, tardiamente reconhecida, o que evidencia a necessidade de questionar regras, processos sociais, culturais e econômicas que tornam o caminho mais árduo e doloroso para as pessoas negras. Assim, é necessário saber se existem regras e quais são elas. Contudo, Roberta Tavares acredita que a hora da sua estreia não deveria ter sido antes. Ela complementa que é necessário um tempo de maturação, a despeito de todas as discussões que conhece acerca do mercado e monopólio, exclusão e invisibilidade fundamentada em várias questões no tocante à raça, classe, gênero, região, entre outros. Embora esses assuntos devam ser problematizados, é preciso entender a necessidade do tempo de maturação, sem obrigatoriamente a preocupação da urgência ou pressa pela publicação, que, por vezes, o mercado exige[18].

O título "Não venho só", escolhido para o poema que abre o livro *Mulheres de Fogo*, simboliza a história das lutas individuais e coletivas de mulheres. O próprio título já nos remete a uma percepção de coletividade. A mulher negra é retratada em sua poética a partir de suas lutas e enfrentamentos e sua gênese, marcando o seu lugar de origem, o quilombo. Expressões como alforria e liberdade remetem ao período escravagista, no qual as mulheres negras "costuraram liberdades de retalhos/& sou uma dessas costuras de insistentes liberdades"[19] e, segundo Conceição Evaristo, também costuram a "vida com fios de ferro"[20].

Essas mulheres pretas reluzem, brilham como a noite, representando a força e a importância da mulher negra na história do Brasil e no enfrentamento à escravidão. Resgatar a memória da população negra, antes do processo de escravidão, oferece a possibilidade de relações mais prazerosas com a sua história e com o corpo. São esses resgates de histórias e consciência do próprio passado que podem dar sentido às lutas, aos enfrentamentos e (re)existências do tempo presente. Segundo Ricouer[21], "lembrar-se é, em grande parte, não esquecer", embora saibamos que lembrar de tudo é impossível. Nesse sentido, penso que a memória compreende, necessariamente, uma dimensão seletiva, logo "ver uma coisa é não ver outra".

17 Tavares, 2022a.

18 Tavares, 2022a.

19 Tavares, 2023a, p. 12.

20 Evaristo, 2015, p. 109.

21 Ricouer, 2007, p. 451.

Venho varando de quilombos
Venho do ventre de mulheres que
costuraram liberdades com retalhos
Trago comigo outras mulheres
de peles pretas reluzentes como a noite
& costuraram com retalhos as alforrias
reluzentes d'outro tempo essas mulheres
& que tanto quanto a noite reluziam
Eu venho do ventre dessas mulheres que
costuraram liberdades de retalhos
& sou uma dessas costuras de insistentes liberdades
de mulheres pretas reluzentes como a noite
& que tanto quanto a noite reluziam[22].

Em *Mulheres de Fogo*, Roberta Tavares mergulha, por meio de sua estética amazônica, nas águas do mundo poético do Igarapé do Cravo, das raízes, das mulheres que a circundam e que também a antecederam. A Amazônia, que é o Cravo, que é a sua casa, que também dá o nome ao Igarapé, que dá nome a sua comunidade:

[...]
Um igarapé que é árvore.
Planta que tem perfume.
Verbo que minha boca conjuga.
Líquido que me Crava e caminha para encontrar a casa que lhe recebe desde tempos longínquos, tempos imemoriais.
Sua casa: um rio que é uma boca de cobra enorme[23].

A poesia de Roberta Tavares também se encontra presente nos momentos de desamparo. Poesia é oração, é cura, embora saibamos que a poesia precisa obrigatoriamente dar conta de nossos desamparos, é conflituoso colocar oração e poesia na mesma frase, mas não devemos ter medo de conflitos.

Mulheres de Fogo

Tu não sabes, mas eu sou aquelas mulheres de fogo
São aquelas mulheres de fogo o meu respirar

Essas mulheres de fogo do passado e do presente
Que pairam no escuro limpo de minha visão
Quando a insônia vem me lamber as espinhas

São essas mulheres de fogo o meu eu encarnado
Aquela visão a me socorrer na solidão da madrugada
Eu sou Tomázia coberta de véu de água
Eu sou Lourença trazendo na face pálpebras de lua
Sou Adelaide acendendo velas de folha
Sou Marilda com olhos acesos de gruta

& quando me vês passar por aí *não entendes*
Eu carregando comigo essas mulheres

22 Tavares, 2023a, p. 12, grifos nossos.

23 Tavares, 2022b.

Todas elas de fogo, cor de tisna

E quando me vês andando por aí
A olhos nus *não notas* eu carregada por elas
Porque em mim caminham todas essas
Mulheres do passado e do presente[24].

Mulheres de fogo se volta à reflexão sobre a mulher negra brasileira. A imagem do fogo liga-se ao signo da ancestralidade. São as mulheres de fogo que constroem a identidade da voz feminina e iluminam a taciturnidade e a solidão vivenciadas pelo eu poético na solidão da noite. Logo nos primeiros versos, essa voz se volta a um interlocutor não revelado, que não compreende as subjetividades femininas: "Tu não sabes [...]", "não entendes [...]", "não notas"[25]. Essas expressões conotam a falta de esmero para com a complexidade do processo de subjetivação e constituição da identidade das mulheres negras, bem como a subjetividade e a singularidade do mundo complexo feminino brasileiro. A identidade da mulher negra sempre esteve presente no "passado e do presente"[26] dentro de uma singularidade e na subjetividade da experiência única de ser mulher negra no Brasil, mulheres que não são entendidas, que, "Todas elas de fogo"[27], em suas várias perspectivas, são contempladas nos versos da poetisa Roberta Tavares.

O eu lírico afirma carregar em si todas aquelas mulheres e, em seguida, é também carregada por elas. Isso alude aos versos de Conceição Evaristo em "Vozes Mulheres", uma vez que está presente a voz da filha, símbolo do passado, do presente e do futuro, aquela que carrega em si a história de todas as mulheres negras-brasileiras.

O poema também é marcado por efeito de repetição de palavras, o que enfatiza a ideia que é o tema central do poema: "eu sou aquelas mulheres de fogo" [...] Essas mulheres de fogo [...] São essas mulheres de fogo [...] eu sou [...]/eu sou [...] /Sou [...] Sou [...]". A repetição das palavras nesses versos atribui musicalidade ao poema e produz um efeito de movimento a partir do texto. Ou seja, são mulheres que se espelham em outras mulheres, como é possível notar:

Tu não sabes/mas eu sou aquelas mulheres de fogo
são aquelas mulheres de fogo o meu respirar
Essas mulheres de fogo do passado e do presente
Que pairam no escuro limpo de minha visão
Quando a insônia vem me lamber as espinhas
São essas mulheres de fogo, o meu eu encarnado
Aquela visão a me socorrer na solidão da madrugada[28].

O eu lírico é acompanhado pelas vozes de várias das mulheres, nas madrugadas, dando-lhes visibilidade. Nomes como Tomázia, Lourença, Adelaide e Marilda são apresentados como exemplos. Todas elas são relacionadas a elementos da natureza, como a

24 Tavares, 2023a, p. 98-99, grifos nossos.
25 Tavares, 2023a, p. 98.
26 Tavares, 2023a, p. 98.
27 Tavares, 2023a, p. 98.
28 Tavares, 2023a, p. 98-99.

água, a lua e as folhas, elementos revelados no final de cada verso. Essas mulheres são de fogo, mas também de "cor de tisna" que, significa enegrecer (com carvão ou fumo etc.).

Considerações finais

A poesia das escritoras aqui analisadas tem o poder da cura. Assim, poesia, como uma palavra grande, extensa, intensa, forte, potente, pujante, que não se deixa dominar, enclausurar, não se limita a caixinhas, formas ou receitas. Esquiva-se, sempre, dos sentidos comuns dos dicionários e bagunça a norma, desafiando e apontando questões. Trata-se de uma poesia contra-hegemônica e subversiva, que também é amor. O poema é um lugar cheio de complexidade, que não está pronto e acabado. Jamais unificado. A poesia é um experimento. Experimentos dolorosos, desconfortáveis, que, por si só, não pretendem curar nem resolver as agruras do mundo. Todavia, curam, o que se dá através de um fazer poético que constrói uma identidade étnica, incorporando dinâmicas culturais que vão na contramão do sistema de dominação, o racismo. A insurgência dessas vozes, historicamente subalternizadas, amplia a discussão acerca da representação que oprime e inferioriza o povo negro em decorrência do pensamento eurocêntrico.

A escrita literária de Roberta Tavares, bem como de muitas outras poetisas negras, é um lugar de enunciação e da (re)construção contra-hegemônica. São textos que apresentam memórias históricas, corporais, imagéticas, sensoriais, sensuais. Conduzem-nos pelos caminhos da vida e da morte, do fogo que se nutre de poesia. São, afinal, mulheres negras que grafam memórias em letras de poesia e, apesar das agruras, essas escritoras revelam o belo com letras poéticas. É preciso ler e escutar mulheres negras. Antes do título de cada poesia, temos que nos atentar para o nome da autoria e o lugar geográfico onde ela reside, o que faz a experiência de leitura ir além, pensando que o Brasil é um país de dimensões continentais, diverso e plural. Temos escritoras negras que vivem em estados distintos, com diferentes origens culturais e econômicas. Ademais, podemos considerar que até o racismo pode ter uma roupagem diferente ao nos atravessar.

A maioria dos leitores afirma que "poesia não é para entender, é para sentir". Em contrapartida, outro grupo de leitores diz que poesia é uma coisa e poema é outra e, assim, não consideram que seja poesia se o poema escrito não tiver métrica. Existem, também, autores/as que escrevem poesias ou poemas tão subjetivos, sobre experiências tão íntimas, que é impossível entender ou sentir seja lá o que for. Como leitoras e pesquisadoras, a métrica pouco nos interessa: apreciamos mesmo as poesias; poemas subversivos, destes que não se colocam dentro de caixas, formas, escapam do academicismo e dialogam com nossas experiências. Trata-se de conectar o leitor com o texto e com quem escreve e só assim é possível ler poesia. Acreditamos que é isso que essas escritoras fazem, o que nos atravessa sobremaneira ao lê-las.

A poesia de Roberta Tavares é um salve às resistências e existências dos povos amazônicos. A sua poética marca o seu lugar de pertencimento no mundo, filiando-se a uma estética afro-amazônica. Roberta Tavares é uma artista e pensadora quilombola na Amazônia, que faz poesia e que constrói narrativas históricas a partir do protagonismo deste

lugar de fala. Ao pensarmos no imaginário social, a região transita numa concepção de imagem deturpada de floresta inabitada, e sem presença negra, relacionada apenas à concepção de 'índios' inertes, sem reconhecimento da existência real dos inúmeros povos nativos que lá se encontram.

A literatura é um produto da humanidade e pode, inclusive, reforçar estereótipos, demarcar lugares de subalternidade e naturalizar estigmas, atos facilmente observáveis ao longo da história. Isso diz respeito ao próprio racismo, que é tão arraigado em nosso país. Nesse sentido, é importante lembrar, por exemplo, da nossa literatura canônica, repleta de concepções contestáveis. Cabe ressaltar que a literatura não precisa, necessariamente, ser concebida aos moldes de algo sacralizado, imune a críticas e problematizações. Não podemos pensar a literatura dessa forma, mas ela também é um mecanismo muito forte de poder e, sendo assim, tem a possibilidade de fazer o contrário disso, de criar outras narrativas e de refutar narrativas que naturalizam lugares de subalternização, de estigma, de relações de poder desiguais, lugar naturalização da ideia do que é mulher negra no pensamento social brasileiro, e de como como as mulheres negras aparecem em obras canônicas. Assim, devemos problematizar para afirmar que a literatura é algo que nós construímos. É importante, portanto, deslocar a literatura desse lugar de pedestal, tirar a imagem de poeta de literato intocável, iluminado.

A poesia de mulheres negras é também um enfrentamento necessário ao epistemicídio, subverte a lógica racista que sempre coloca a mulher negra no lugar de objeto da pesquisa ou da arte. São, assim, autoras que carregam a subversão de ser, fazer ecoar a nossa própria história. A poética dessas mulheres é coletiva, por pertencer ao povo ao qual pertencemos e que nos ensinou a ser gente que respeita os antepassados, que respeita a vida, e essa é uma sabedoria ancestral, de comunidades negras rurais, quilombolas, e tantas outras. As poetisas aqui apresentadas trilham seus caminhos contra o silenciamento das vozes negras, sobretudo as femininas. O entendimento sobre a maneira como a poesia dessas mulheres se estrutura, por meio da retomada ancestral e, ainda, do afeto nas relações evidencia possibilidades de resistência.

A poesia negra feminina brasileira, portanto, é um convite à reflexão e à transformação. Ela nos desafia a repensar as estruturas de poder e a rever nossos próprios privilégios. É por meio dessa expressão artística que podemos vislumbrar um futuro mais justo, igualitário e plural, livre das amarras da colonialidade. É importante ressaltar que a discussão da poesia negra brasileira como resposta epistêmica ao projeto eurocêntrico colonial é fundamental para uma maior compreensão e valorização dessa produção literária. A poesia negra não se limita à arte em si, mas é também uma forma de conhecimento, de produção de saberes que questiona e desafia os discursos dominantes. Ao trazer à tona as vozes e as experiências da população negra, a poesia negra brasileira se coloca como uma ferramenta de transformação social e como uma forma de resistência e construção de identidade.

Em suma, a poesia de Roberta Tavares, ao dar voz e visibilidade ao corpo negro, às memórias e aos espaços ocupados por essa população, promove uma ressignificação da identidade racial e uma virada decolonial. Essas obras nos convidam a repensar os discursos hegemônicos e a compreender a importância da poesia negra brasileira como resposta epistêmica ao projeto eurocêntrico colonial.

Referências

BANDEIRA, Manuel. **Antologia dos Poetas Brasileiros Bissextos Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Liv. Ed. Zelio Valverde, 1946.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2013.

BRITO, Maria da Conceição Evaristo de. **Literatura negra**: Uma poética de nossa Afro-brasilidade. 1996. 152 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

_____. **Poemas malungos – Cânticos irmãos**. 2011. 172 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

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

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero e etnicidade. *In*: BOLAÑOS, Aimeé G.; BENAVENTE, Lady Rojas (org.). **Voces negras de las Américas**: diálogos contemporâneos. Rio Grande: Editora da FURG, 2011. p. 163-175.

_____. O Bildungsroman afro-brasileiro de Conceição Evaristo. *In*: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 305–308, 2006. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-026X2006000100017. Acesso em: 10 mai. 2023.

DUARTE, Mel (org). **Querem nos calar**: poemas para serem lidos em voz alta. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

_____. **Poemas da recordação e outros movimentos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos. *In*: RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (org.). **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 263-264.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *In*: **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê**: Literatura, língua e identidade, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocetrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

QUILOMBOLA ROBERTA TAVARES lança livro de poemas nesta segunda-feira (30). **Jornal O Liberal**, [S.l.], 30 ago. 2021. Disponível em: https://www.oliberal.com/cultura/quilombola-roberta-tavares-lanca-livro-de-poemas-1.428172. Acesso em: 01 jun. 2023.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

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

TAVARES, Roberta. **"Lugar de se morrer é também o poema"**. Belém: Thiago Kazu, 2021.

_____. **Revoada:** Voos do Processo Literário com Roberta Tavares. Publicado pelo canal Clube de Escritoras Paraenses. [*S. l.: s. n.*], 2022a. 1 vídeo (1h 53min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pQd9tQ-843FY&t=2190s. Acesso em: 01 jun. 2023.

_____. Um igarapé... **Facebook**: roberta.tavares.37. [*S.l.*], 15 dez. 2022b. Disponível em: https://www.facebook.com/roberta.tavares.370. Acesso em: 01 jun. 2023.

_____. **Mulheres de fogo**. Belém: Ed. da Autora, 2023a.

TAVARES, Roberta. Poeta e historiadora Roberta Tavares lança 'Mulheres de Fogo', seu segundo livro. [Entrevista concedida a] Thainá Dias. **O Liberal.com**, [S.l.], 29 de março 2023b. Disponível em: https://www.oliberal.

com/cultura/poeta-e-historiadora-roberta-tavares-paraense-lanca-mulheres-de-fogo-seu-segundo-livro-1.663010. Acesso em: 10 mai. 2023.

VALLE, Lutiere Dalla; MOREIRA JÚNIOR, Jasson Luiz Monteiro. O fanzine e a potência educativa no ensino das artes visuais. *In*: SEMINARIO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTE Y CULTURA VISUAL, 1., 2017, Montevideo. **Anais [...]**. Montevideo: Universidad de la República, 2017. p. 234-240. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/CulturaVisual_L1_030.pdf. Acesso em: 01 jun. 2023.

Literatura Periférica: uma perspectiva decolonial em *Perifobia*, de Lilia Guerra

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (PPGLET /UFRGS)
Liana Depieri Amorim (PPGLET /UFRGS)

> *[...] a voz do centro é aquela voz que já está consagrada, a voz autoritária, a voz que conquistou o seu espaço e invade o espaço do outro, sem deixar o outro falar. Às vezes, eu não gosto muito do termo "periferia", porque dá a impressão de que a periferia é um lugar isolado que não produz as suas estratégias. Além disso, hoje mais do que nunca, o centro está contaminado com a periferia e é por isso que ele quer calá-la. O discurso do centro, hoje, se encontra abalado pela periferia. Não temos um centro imune do que está acontecendo na periferia ou do que é dito ou feito nesse território. Hoje, as margens se chocam. [...] para determinados críticos literários, determinados professores, é preciso neutralizar o poder dessa literatura. É mais cômodo ler uma literatura que não incomoda, é mais cômodo ler o que já está aí sacramentado*[1].

Nascida em 1976, em São Paulo, Lilia Guerra atua como auxiliar de enfermagem no Sistema Único de Saúde, na capital paulista. Tem se destacado como uma das vozes da literatura brasileira contemporânea produzida nas periferias. Autora de livros como *Amor Avenida*, de 2014, *Perifobia*, de 2018, *Rua do Larguinho*, 2021, *Crônicas para colorir*, de 2022, e *O céu para os bastardos*, de 2023, insere em sua escrita as vivências e a imaginação criadora de sujeitas e sujeitos pertencentes a um lugar que os ditos centros – do poder político e econômico, do cânone, das instituições culturais e educativas – costumam silenciar e mesmo temer (em parte porque insistem em ignorar, em parte porque não querem partilhar espaços de poder e prestígio). E desses espaços tidos como ex-cêntricos, fora do que se impôs como centro das cidades e da atuação do Estado, cada vez mais emergem vozes, autorias, movimentos e produção artística e cultural independentes e com estratégias próprias, assim as margens têm se chocado, como refere Conceição Evaristo na epígrafe. A literatura que vem desses territórios gera medo e incômodo, pois o projeto de formação deste país, desde o período colonial, passando pelo imperial até o republicano, foi eficaz em limitar às elites sociais e econômicas o acesso à educação e aos espaços consagrados do saber e das artes. Comprovam essa intenção a tardia e precária inserção de populações menos favorecidas nos bancos escolares, a associação perversa de pobreza com criminalidade e encarceramento, o descaso com a escola pública. Sim, essa litera-

1 Conceição Evaristo. Entrevista concedida a Ivana Dorali, em julho de 2018, publicada na Revista Periferias – Conceição Evaristo: imortalidade, além de um título.

tura tem poder e espaços de produção, circulação e consagração cada vez mais amplos e autônomos.

Na obra *Perifobia*, assunto deste texto, a exposição das transformações existentes nos espaços periféricos pode ser percebida a partir do que se entende como uma literatura engajada, urgente, em que a arte é afetada pela vida. Contudo, como nos diz a escritora estadunidense Audre Lorde, é também mais do que isso, ou outra coisa além disso: "Trata-se da poesia como iluminação, pois é através da poesia que damos nome àquelas ideias que – antes do poema – não têm nome nem forma, que estão para nascer, mas já são sentidas"[2]. Já que nomear o mundo equivale a conquistar autonomia e amor próprio, isso conduz a ocupar espaços e falar com autoridade. Ou, nos termos do intelectual quilombola Antônio Bispo dos Santos[3], quando a (auto)nomeação opera como resistência a opressões que coisificam e desumanizam, equivale a contracolonizar: os colonizadores portugueses usaram de técnicas de adestramento de animais ao quebrarem a identidade e substituírem as diversas autodenominações dos povos pindorâmicos com o genérico "índio". Mesmo processo realizaram com os povos trazidos à força da África, chamados apenas de "negros".

Na crítica literária é exemplar a recepção inicial à obra de Carolina Maria de Jesus – que inaugura a escrita a partir da favela em meados dos anos 50/60 do século XX. Esse caso explicita a dificuldade em reconhecer a criação literária e as autorias não adestradas pela frequentação aos procedimentos, sistemas, categorias e hierarquizações que garantem distinção nos meios letrados. A professora Regina Dalcastagnè vem realizando há décadas ampla investigação acerca dos problemas ligados à legitimidade e autoridade na representação literária, ou seja, ao acesso à voz e à representação dos múltiplos grupos sociais. A pesquisadora comprova que a ampla maioria de autores e personagens da narrativa brasileira das últimas décadas é de homens brancos, de classe média de cidades do sudeste do país, acrescentando ainda que "o campo literário reforça esta situação através de suas formas de consagração e de seus aparatos de leitura crítica e interpretação"[4]. A vida na favela vista pelo lado de dentro, se não é tão recente assim, ainda provoca reações que reduzem obras a testemunho ou documento sociológico/etnográfico por supostamente não caberem nas regras que, ditas "estéticas e universais", são condicionadas ideologicamente e submetidas a hierarquias de estilos e classes, cabendo à crítica e à pesquisa acadêmicas ocupar um lugar de escuta que aceite tal dicção como legítima e capaz "de criar envolvimento e beleza, por mais que se afaste do padrão estabelecido pelos escritores da elite"[5].

As personagens de Lilia Guerra possuem potência de vida e pensamento, ao mesmo tempo em que são marcadas pela simplicidade de modos e linguagem. Mas essa simplicidade não significa superficialidade, visto que apresentam camadas que vão surgindo ao

2 Lorde, 2021, p. 45.

3 Santos, 2019.

4 Dalcastagnè, 2008, p. 81.

5 Dalcastagnè, 2005, p.74.

longo da leitura da obra, desvelando a profundidade intrínseca em cada situação. Sem deixar de se assumir parte do mundo representado, Lilia reivindica o direito de apresentar múltiplas existências e possibilidades de identidade:

> Os habitantes de Perifobia são meus filhos. Frutos de relacionamentos múltiplos, foram concebidos quase sempre dentro dos ônibus, dos lotações, nas filas intermináveis onde, para me distrair e esquecer o aperto, a demora, os pés dormentes, os rins em protesto, eu namorava muitas coisas, rabiscava rascunhos de vida dentro de mim e engravidava[6].

O processo de criação ocorre em seus percursos pela cidade, entre a casa e o local de trabalho, vivendo e sentindo suas criações como entes de seu cotidiano, pessoas com que convive em seu entorno ou nos longos trajetos de deslocamento, mas também como alteridades observadas nos bairros e espaços domésticos burgueses. Estes rascunhos rabiscados de vida deram espaço para tantas personagens que trazem à luz uma realidade pouco considerada em sua complexidade e heterogeneidade, mas muito desprezada em termos sociais e culturais pela perifobia escancarada. Nesse caso, a representação literária, ato de criação de vida material e de vida interior, permite expressar algo sobre os outros e possivelmente entender a si mesma.

A subversão na voz e na escrita das mulheres negras

> *Muito do que eu escrevo são conversas que eu gostaria de ter com pessoas e não consegui. A principal delas é a minha avó, nós passávamos muito tempo sozinhas*[7].

A literatura possibilita uma compreensão de mundo múltipla através da sua capacidade empática. Ouvir (ou ler) o que o outro tem a dizer e aprender com ele nem sempre é fácil, principalmente quando este aprendizado não se apresenta no formato mais palatável ao cânone ocidental e ao saber formal, já que "a qualidade de uma obra não é intrínseca a ela, mas construída, como é construído nosso olhar. Por isso a necessidade de fazer interagir literatura e práticas humanas"[8]. Com isso se quer afirmar que são indissociáveis as relações entre a literatura e o mundo social, exigência do próprio objeto, passível de estratégias de legitimação do discurso literário. A literatura produzida por Lilia Guerra marca a periferia como um espaço de representatividade, em que seus sujeitos e sujeitas são protagonistas que tanto afirmam suas origens afrodescendentes como o pertencimento a um território afetivo.

A literatura (em sua modalidade escrita) é um sistema burguês em sua origem. Contudo, sua forma vem sendo transformada e instabilizada por aqueles que não eram supostos no lugar de criadores de linguagem e de expressão de subjetividade. Se pensarmos nas recentes obras da literatura periférica, muitas delas de autoria negra, é comum que a individualidade burguesa, central ao modelo capitalista, seja confrontada pela afirmação da coletividade e da subjetivação de grupos minorizados que resistem ao silenciamento e ao apagamento com a produção de contranarrativas.

6 Guerra, 2018, p. 308.

7 Guerra *apud* Stabile, 2023.

8 Dalcastagnè, 2005, p. 8.

> O imaginário da marginalidade é uma narrativa sobre populações historicamente em condições de desigualdade de direitos, mantidas por grupos sociais dominantes (e, algumas vezes, internalizadas pelos próprios marginalizados), muitas vezes contendo representações, imagens, histórias preconceituosas, às vezes ligadas a estereótipos de raça, pobreza e gênero. Essas representações negativas tendem a circular nos meios de comunicação de massa dominantes e em certas pesquisas e sistemas educacionais. Por não serem confrontadas, essas representações são difundidas entre a população e percebidas como a principal narrativa, a norma[9].

Assim, além de confrontar a norma e as narrativas estereotipadas, esses criadores e produtores cada vez mais têm se mostrado proativos deslocando para outros centros (os seus territórios de pertencimento) o debate cultural e artístico-literário, basta ver o aumento das editoras e os espaços independentes e comunitários em que se realizam saraus, competições de slam e eventos da cultura hip hop e de artes performáticas. Como já indicado anteriormente, igualmente o espaço acadêmico e escolar pode se movimentar mais efetivamente para tornar-se um lugar de escuta e diálogo com a realização de estudos e práticas interculturais voltadas para a produção proveniente de espaços marginalizados.[10]

Um componente a mais se insere nesse contexto de reconhecimento da complexidade e de respeito para com as culturas e as obras de grupos subalternizados. Trata-se de reconhecer que, além das opressões de raça e classe, sobre os corpos e subjetividades de mulheres negras ainda se manifesta a violência de gênero. Se várias correntes feministas, em distintas abordagens pelo mundo, têm há algum tempo exaustivamente combatido esse cruzamento de formas de aniquilamento e desumanização das mulheres, no Brasil a análise da filósofa e antropóloga Lélia González já atentava para a continuidade da mentalidade escravocrata na redução das mulheres a papéis reificados, que coisificam o corpo e negam capacidade de pensamento ou expressão:

> O processo de exclusão da mulher negra é patenteado, em termos de sociedade brasileira, pelos dois papéis sociais que lhe são atribuídos: "domésticas" ou "mulatas". O termo "doméstica" abrange uma série de atividades que marcam seu "lugar natural": empregada doméstica, merendeira na rede escolar, servente nos supermercados, na rede hospitalar, etc. Já o termo "mulata" implica a forma mais sofisticada de reificação: ela é nomeada "produto de exportação", ou seja, objeto a ser consumido pelos turistas e pelos burgueses nacionais. Temos aqui a enganosa oferta de um pseudomercado de trabalho que funciona como um funil e que, em última instância, determina um alto grau de alienação[11].

A escrita tem sido instrumento para muitas mulheres negras contestarem esse "lugar natural" a elas reservado, como é o caso de Lilia Guerra. Neta e filha de trabalhadoras domésticas, ela também teve seu acesso a livros e educação dificultado pela exaustiva rotina de trabalho em casas de bairros de classe média e alta. No entanto, o gosto pela leitura, legado materno, levou a uma mudança de status social com a realização do curso

9 Butler, 2018, p. 6.

10 O conceito de periferia possui vários sentidos e as assimetrias e geopolíticas por ele assinalados implicam também o âmbito global, de modo que "Os diálogos e alianças sul-sul são importantes hoje mais do que nunca. Não podemos conceber uma mudança civilizatória sem contar com atores políticos aliados do mundo africano, asiático, latino-americano e do sul dentro do norte" (Grosfoguel, 2019, p. 76).

11 González, 2020, p. 44.

de auxiliar de enfermagem que, de uma certa forma, dá continuidade ao papel de mulheres que cuidam dos outros: antes era da casa, depois da saúde alheia. Se o último livro foi publicado por uma editora comercial e reconhecida, a primeira obra só veio a público pelo investimento pessoal e por selo independente. Assim como na vida real Lilia procede de um núcleo familiar humilde, de matriarcas fortes e figuras masculinas ausentes, suas personagens são via de regra marcadas pela invisibilidade e sofrem com todo tipo de exclusão e falta de oportunidades, silenciadas de diversas maneiras. Ainda assim, mostram-se insubmissas.

Tendo como foco a favela, no caso, mais precisamente, a zona leste de São Paulo, onde a autora viveu boa parte de sua vida, *Perifobia* mostra distintas formas de enxergar o mundo e de se fazer escutar. A autora é uma mulher negra que rompe com o conservadorismo literário e social ao se colocar de maneira subversiva e revolucionária pelo simples fato de escrever num país que ainda não se libertou do olhar colonial e patriarcal. Audre Lorde reforça a necessidade desta escrita em particular.

> Para aquelas entre nós que escrevem, é necessário esmiuçar não apenas a verdade do que dizemos, mas a verdade da própria linguagem que usamos. Para as demais, é necessário compartilhar e espalhar também as palavras que nos são significativas. Mas o mais importante para todas nós é a necessidade de ensinarmos a partir da vivência, de falarmos as verdades nas quais acreditamos e às quais conhecemos, para além daquilo que compreendemos. Porque somente assim podemos sobreviver, participando de um processo de vida criativo e contínuo, que é o crescimento[12].

Quando Lorde menciona a verdade da sua vivência e da sua linguagem, ela condiciona essa autenticidade à sua própria sobrevivência, que depende de "um processo de vida contínuo e criativo". Essas palavras encontram-se com as de Lilia e suas personagens, também elas buscando voz e produção intelectual, ou pensamento e práticas como alternativas à branquitude eurocêntrica e, ao mesmo tempo, como celebração da vida. Apesar da violência racial/sexista/epistêmica nos espaços urbanos, a personagem Dona Zezé, presente no conto "Rascunho de Amaro", é um exemplo das muitas mulheres que assumem a responsabilidade pelos netos em consequência das políticas genocidas e de extermínio sobre a juventude negra e pobre nas periferias.

> A mãe do garoto foi assassinada com três tiros no peito, numa tarde de domingo. Invadiram o barraco e executaram a infeliz na frente da família. O pai dos guris também morreu baleado, só que numa correria. Deixaram outras três crianças na conta de dona Zezé, uma menina e mais dois moleques[13].

Outro exemplo da sobreposição de violências sobre o corpo e a vida das mulheres pode ser encontrado na personagem do conto "Resumo de Amaro", mulher que sofre com o fato de não poder ter filhos em função de um aborto feito em clínicas ilegais, de forma clandestina, sem o direito à saúde pública justa e acolhedora e a relações de trabalhos menos servis.

12 Lorde, 2021, p. 54-55.

13 Guerra, 2018, p. 15-16.

> Engravidei aos treze anos e a tia com quem eu morava me levou numa fazedora de anjos. O pai da criança era meu primo e ela ficou louca da vida. A velha desgraçada fez o serviço, mas com o passar dos dias, eu comecei a ter febre alta e hemorragia. Fui parar no hospital da cidade, socorrida por um vizinho. O doutor entendeu de cara o que tinha acontecido e quando me examinou, encontrou um pedaço de trapo dentro de mim e uma infecção avançada. Não morri por muito pouco. O médico chamou a polícia. Eu não abri o bico, não disse palavra. Ficou o dito pelo não dito, mas a tia não me quis mais na casa dela e eu acabei vindo pra cidade com uma prima, arranjada para servir numa casa de família[14].

Mais uma mulher solitária a enfrentar a violenta sociedade patriarcal e machista – o médico denuncia, o primo não é punido e o "lugar comum" destinado à jovem é ir para a cidade "servir numa casa de família", como já antecipara Lélia Gonzalez. A literatura de Lilia Guerra retira a opacidade presente na literatura canônica com uma espécie de vingança poética, expondo a hipocrisia e a perifobia de uma sociedade excludente que não quer ser incomodada com a leitura desse tipo de texto, nem com tais experiências que mostram atos e posicionamentos preconceituosos e mesmo cruéis das classes privilegiadas. Ferréz nos diz que: "A maior satisfação está em agredir os inimigos novamente, e em trazer o sorriso na boca da dona Maria ao ver o livro que o filho trouxe para casa"[15]. Nada mais subversivo do que a escrita que retira o véu da "democracia racial" de um país que insiste em negar seu racismo e em classes dominantes que resistem a partilhar seus privilégios, sejam eles econômicos ou intelectuais.

Escrita periférica, escrita decolonial

> *De modo que não se trata de uma literatura periférica, porque aqui a periferia é o centro[16].*

Calcada em uma perspectiva antirracista, a literatura periférica contempla as questões de raça, de gênero e de classe, possibilitando aproximar-se das teorias decoloniais em busca de identidades fundadas na diversidade. A Colonialidade[17] do Poder, que legitima a postura de subalternizar os modos de vida e a existência dos povos subjugados[18], em concomitância com os conceitos de Colonialidade do Saber e de Colonialidade do Ser, permite refletir sobre as causas que levam à invisibilidade, ao epistemicídio e à vulnerabilidade de sujeitos marginalizados, seja por questões de gênero, sexualidade, raça ou etnia:

> atitude decolonial que não somente permite a possibilidade do questionamento crítico, mas também a emergência de visões do eu, dos outros e do mundo que desafiam os conceitos de modernidade/colonialidade. O corpo aberto é um corpo questionador, bem

14 Guerra, 2018, p. 101.

15 Ferréz, 2005, p. 12.

16 Carvão, 2022.

17 Contrário ao pensamento de que o racismo é uma ideologia ou uma superestrutura derivada das relações econômicas, a ideia de "colonialidade" estabelece que o racismo é um princípio organizador ou uma lógica estruturante de todas as configurações sociais e relações de dominação da modernidade. O racismo é um princípio constitutivo que organiza, a partir de dentro, todas as relações de dominação da modernidade, desde a divisão internacional do trabalho até as hierarquias epistêmicas, sexuais, de gênero, religiosas, pedagógicas, médicas, junto com as identidades e subjetividades, de tal maneira que divide tudo entre as formas e os seres superiores (civilizados, hiper-humanizados, etc., acima da linha do humano) e outras formas e seres inferiores (selvagens, bárbaros, desumanizados, etc., abaixo da linha do humano (Grosfoguel, 2019, p. 59).

18 Mignolo, 2003.

> como criativo. Criações artísticas são modos de crítica, autorreflexão e proposição de diferentes maneiras de conceber e viver o tempo, o espaço, a subjetividade e a comunidade, entre outras áreas. A decolonialidade requer não somente a emergência de uma mente crítica, mas também de sentidos reavivados que objetivem afirmar conexão em um mundo definido por separação[19].

Maldonado-Torres reforça algo enunciado anteriormente: pelas criações artísticas (que envolvem mente e corpo) se modelam críticas, se realiza autorreflexão e se abrem espaços para diferentes maneiras de estar e agir no mundo. Assim, se concordamos sobre as influências recíprocas existentes entre a arte e a realidade, é porque além da mente crítica a decolonialidade requer sentidos reavivados que afirmem conexão num mundo cindido. É de pensar, então, como a escrita de Lília Guerra pode ser lida na chave decolonial.

A personagem Isabel, no conto "Entre roseiras e jabutis", se revolta com a injustiça da demissão de sua avó, que já não conseguia cumprir todas as atividades domésticas em função da idade avançada e das doenças desenvolvidas pela exaustão do trabalho. Entretanto, apesar da criticidade com que identifica a desumanização relacionada ao mundo do trabalho doméstico, não consegue argumentar contra a opressão, nem cobrar pelos direitos trabalhistas.

> Não posso ficar sem alguém que cumpra a rotina da casa e você já não dá conta do serviço. Vou contratar outra pessoa e terei que acomodá-la no quarto de empregada. Não sei como você vai fazer, mas é claro que te darei um tempo pra se organizar. A Isabel podia ficar no seu lugar e vocês continuariam morando aqui. Ela conhece tão bem os hábitos da casa, se quisesse tentar, eu faria uma experiência, mas ao que me parece, a Isabel não leva jeito pra serviço doméstico. Você não preparou sua neta para a vida, Madalena[20].

O discurso da patroa, ao sugerir que Isabel assuma o papel de doméstica exercido pela avó, perpetua, assim, o esquematismo social herdado da escravidão, que mantém a mulher negra neste espaço doméstico de submissão e invisibilidade. A perspectiva decolonial de Lilia se mostra sutil: por que a patroa infere que a neta não leva jeito para o trabalho doméstico? A autora cria novos registros a respeito destes espaços e destas pessoas que por tanto tempo foram desumanizadas, seja ao indicar uma possível insubmissão da neta Isabel, seja ao denunciar a dependência da mulher branca, que só pode ter seu privilégio se continuar submetendo outros corpos à desumanização e à inferiorização, como expõe Lélia González:

> Quanto à mulher negra, sua falta de perspectiva quanto à possibilidade de novas alternativas faz com que ela se volte para a prestação de serviços domésticos, o que a coloca numa situação de sujeição, de dependência das famílias de classe média branca. A empregada doméstica tem sofrido um processo de reforço quanto à internalização da diferença, da "inferioridade", da subordinação. No entanto, foi ela quem possibilitou e ainda possibilita a emancipação econômica e cultural da patroa dentro do sistema de dupla jornada[21].

19 Maldonado-Torres, 2019, p. 48.

20 Guerra, 2018, p. 55.

21 González, 2020, p. 42-43.

Lilia Guerra, então, denuncia a colonialidade do ser de maneira transformada e transformadora para as leitoras negras que, como ela, possuem vivências dessa ordem. Num mundo cindido, afirma a conexão entre mulheres negras e contesta com sua escrita a internalização da "inferioridade" e a subordinação. Semelhante postura decolonial se faz presente no conto "Rascunho de Amaro". A voz da narradora é prenhe de autorreflexão que acusa a colonialidade do poder na atitude da branquitude[22] perversa, que se compraz em afirmar sua superioridade negando a partilha do alimento farto.

> Se eu quisesse comer, tinha que levar marmita. O que ela reservava para o meu almoço não dava para alimentar um passarinho e nunca era a mesma comida servida para a família. Minha parte ficava numa vasilha sobre a pia, um bocadinho de arroz ou macarrão. Ela ainda bancava a generosa, me mandava fritar um ovo ou ferver uma salsicha. Aquilo me emputecia. Ela escondia as carnes, massas e sobremesas na geladeira e nunca me oferecia um copo de suco, um pedaço de pão ou uma fruta. [...] Eles se deliciavam com uma mesa farta que deixavam pra eu retirar, mas sem tocar em nada[23].

Dessa forma, ao mesmo tempo em que expõe a maneira como as pessoas da periferia são tratadas nas casas dos seus empregadores, também traz o outro lado, a outra versão, que exalta a humanidade e a subjetividade ativa da personagem narradora em face da hipocrisia existente naquele lar aparentemente perfeito, representado por Dona Celeste:

> Dona Celeste pensou mesmo que ia me humilhar e que eu ia implorar pra ficar, me ajoelhar aos pés dela. Mas minha autoestima estava em ordem com a chegada do Amaro e resolvi dar o troco[24].
>
> Soltei tudo que estava entalado há tempos. Só não disse que tinha achado teste de gravidez no lixo do quarto da Paulinha, nem que o Mauricinho frequentava as bocas de fumo na favela. Não era problema meu e dedo-duro nunca fui. Saí de nariz erguido e no elevador, ajeitei a minha cara[25].

O pré-julgamento de quem é o detentor do conhecimento e de quem deve ser exposto a esta "verdade absoluta" constitui a relação entre o saber formal e os saberes outros, ou seja, esses que não estão baseados em teorias legitimadas pelo olhar eurocêntrico e não compõem o método ocidentalizado de produção científica, cultural e artística. Como destacamos, as teorias decoloniais discutem a imposição epistêmica gerada pela colonialidade e estão presentes na escrita de Lilia Guerra pelas violências sofridas pelas personagens subalternizadas, que tão bem representam a situação exposta na reflexão de Grosfoguel[26]:

> O racismo/sexismo epistêmico é um dos problemas mais importantes do mundo contemporâneo. O privilégio epistêmico dos homens ocidentais sobre o conhecimento produzido por outros corpos políticos e geopolíticas do conhecimento tem gerado não somente

22 "O termo branquitude não se refere às pessoas em suas singularidades; trata-se de uma categoria social, que se refere a um lugar de vantagens simbólicas, subjetivas e materiais disponíveis para as pessoas identificadas com brancas em uma sociedade onde o racismo é estrutural. Essa identificação no Brasil é fenotípica, ou seja, se dá pela estética, e não pela constituição genética" (Pinheiro, 2023, p. 40-41).

23 Guerra, 2018, p. 21-22.

24 Guerra, 2018, p. 23.

25 Guerra, 2018, p. 25.

26 Grosfoguel, 2016, p. 25.

> injustiça cognitiva, senão que tem sido um dos conhecimentos produzidos por homens e mulheres de todo o planeta (incluindo as mulheres ocidentais) tem dotado os homens ocidentais do privilégio epistêmico de definir o que é verdade, o que é a realidade e o que é melhor para os demais. Essa legitimidade e esse monopólio do conhecimento dos homens ocidentais têm gerado estruturas e instituições que produzem o racismo/sexismo epistêmico, desqualificando outros conhecimentos e outras vozes críticas frente aos projetos imperiais/coloniais/patriarcais que regem o sistema-mundo.

O silenciamento e a invisibilidade da produção cultural e estética de espaços periféricos cria a ideia de ausência, de carência, em que se percebe a periferia como um local de falta que impossibilita enxergar estes espaços e os seus moradores a partir de uma perspectiva voltada para suas potencialidades e protagonismo. Nesse sentido, pensando que o "lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado"[27], as literaturas que contemplam espaços periféricos atuam contra a opacidade do mundo dos privilégios epistêmicos e promovem distintas percepções sobre o que é a realidade, o que é a verdade e o que é melhor para cada um/a.

A partir do pensamento decolonial, temos nos contos de Lilia Guerra a concretização deste rompimento que menciona Djamila Ribeiro, visto que o ato de escrever faz a sua voz (e as vozes de outras e outros como ela) romper o silêncio. Ferréz pensa essa escrita como uma reparação histórica, que acontece pela busca constante da conquista de espaços intelectuais e culturais:

> Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de 'excluídos sociais' e para nos certificar de que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história, e que não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura.
> [...]
> Mas estamos na área, e já somos vários, estamos lutando pelo espaço para que no futuro os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados, mostramos as várias faces da caneta que se faz presente na favela, e pra representar o grito do verdadeiro povo brasileiro, nada mais que os autênticos[28].

Ampliar o repertório de obras do cânone literário brasileiro, que apagou ao longo de sua história aqueles e, principalmente, aquelas autoras que não se "encaixavam" no modelo canônico eurocêntrico da dita "literatura universal" – mesmo pensando questões tão relevantes para culturas consideradas periféricas, geográfica ou socialmente – recoloca a teoria e a crítica literárias em um eixo mais equânime e fértil, capaz de produzir reflexões profundas e distantes da colonialidade.

Considerações nem tão finais

> A periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros.
> [...]

27 Ribeiro, 2019, p. 89.

28 Férréz, 2005, p. 11.

> A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.
> [...]
> Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala[29].

Ao analisarmos os discursos periféricos a partir da Decolonialidade, conseguimos produzir conhecimentos outros e possibilitamos um novo entendimento das produções literárias. Podemos, então, tratar a expressão do pensamento periférico como uma reapropriação e ressignificação de uma herança que teve como consequência o apagamento da diferença e a negação da sua humanidade. A filósofa Sueli Carneiro reforça a importância desta reapropriação:

> O esforço pela afirmação de identidade e de reconhecimento social representou para o conjunto das mulheres negras, destituído de capital social, uma luta histórica que possibilitou que as ações dessas mulheres do passado e do presente (especialmente as primeiras) pudessem ecoar de tal forma a ultrapassarem as barreiras da exclusão[30].

Buscamos, então, teorias que dessem conta da diversidade existente devido à importância de combater as visões preconceituosas que ainda hoje predominam nos que falam em nome de outros/as ou sobre outros/as. Nesse sentido, pensar as análises literárias sob perspectiva propositiva, que visibiliza e torna audíveis as produções e contribuições culturais, sociais e artísticas produzidas em território brasileiro, vem a ser um dos possíveis caminhos para construir uma teoria mais diversa, ou seja, mais coerente com a realidade social. A produção literária de Lilia Guerra pode ser uma forma de reposicionar a marginalidade da mulher negra periférica, tão necessária, como explicita a teórica e professora estadunidense bell hooks, para vislumbrar e criar uma contra-hegemonia:

> É essencial para a continuação da luta feminista que as mulheres negras reconheçam o ponto de vista especial que a nossa marginalidade nos dá e façam uso dessa perspectiva para criticar a hegemonia racista, classista e sexista dominante e vislumbrar e criar uma contra-hegemonia. Estou sugerindo que temos um papel central a desempenhar na construção da teoria feminista e uma contribuição a oferecer que é única e valiosa[31].

A periferia como espaço de potência atenta para a cidadania e para a dignidade humana em confronto com as deficiências de um sistema que é racista e sexista. Refletir e reagir contra o capitalismo que assola a cultura e a arte, transformando-as em simples objetos mercadológicos e esvaziando seus sentidos, passa a ser um dos caminhos trilhados por aqueles que desejam olhar e escutar os espaços invisibilizados e suas produções, dialogar com os mesmos. O confronto entre a visão eurocêntrica e as vozes insubmissas e questionadoras presentes na obra *Perifobia* evidencia a denúncia da desumanização, a resistência e a potência da cultura periférica, pontos centrais para o entendimento e a leitura das literaturas produzidas por autoras negras.

29 Sérgio Vaz, 2007.

30 Carneiro, 2019, p. 287.

31 hooks, 2015, p. 204.

Referências

BUTLER, Udi Mandel. Da crítica à transformação do imaginário da marginalidade. *In*: **Revista Periferias**, n. 1, O paradigma das potências, maio 2018. Disponível em: https://revistaperiferias.org/materia/da-critica-a-transformacao-do-imaginario-da-marginalidade-algumas-experiencias-do-rio-de-janeiro/. Acesso em: 03 abr. 2024.

CARVÃO, Andri. Perifobia de Lilia Guerra. *In*: **Ruído Manifesto**, 16 mar. 2022. Disponível em: https://ruidomanifesto.org/perifobia-de-lilia-guerra-por-andri-carvao/. Acesso em: 04 abr. 2024.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento: contribuições do feminismo negro. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). **Pensamento feminista brasileiro***:* formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 271-289.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Entre fronteiras e cercado de armadilhas**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília: Finatec, 2005.

_____. Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). **Ver e imaginar o outro**: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2008. p. 78-107.

DORALI, Ivana. Conceição Evaristo: imortalidade além de um título. *In*: **Revista Periferias**, Periferias 2, democracia e periferia, dez. 2018. Disponível em: https://revistaperiferias.org/materia/conceicao-evaristo-imortalidade-alem-de-um-titulo/. Acesso em: 03 abr. 2024.

FERRÉZ. Terrorismo Literário. *In*: FERRÉZ (org.). **Literatura marginal**: talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GUERRA, Lilia. **Perifobia**. São Paulo: Patuá, 2018.

GONZÁLEZ**,** Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. *In*: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (ORGS.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GROSFOGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *In*: **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1., p. 25-49, jan./abr. 2016.

_____. Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

hooks, bell. Mulheres negras: moldando o movimento feminista. *In*: **Revista Brasileira de Ciência Política**, Dossiê Feminismo e Antirracismo, v. 16, jan./abr. 2015.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/ Projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

PINHEIRO, Bárbara Carine Soares. **Como ser um educador antirracista**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

RIBEIRO**,** Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen, 2019.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos**: modos e significações. 2. ed. Brasília: AYO, 2019.

STABILE, Amanda. Saiba quem é Lilia Guerra, escritora que produz protagonistas negras e periféricas. **Estadão**, 18 dez. 2023. Disponível em: https://expresso.estadao.com.br/naperifa/saiba-quem-e-lilia-guerra-escritora-que-produz-protagonistas-negras-e-perifericas/. Acesso em: 04 abr. 2024.

Cristiane Sobral: escritas insubmissas em solo fértil

Mirian Cristina dos Santos (FALED/UNIFESSPA)

Coroa

Debaixo dos caracóis dos meus cabelos
Há um cérebro
Cerebelo
Muito além do apelo
Racista[1].

Cristiane Sobral é constantemente lembrada pelo conteúdo empoderador de seus textos. Em sua escrita, corpo e cabelo fazem parte de um mesmo corpus político, lembrando a autoviolência física e mental vivida por mulheres negras para projetar uma adequação a padrões estéticos eurocêntricos.

A professora, atriz e escritora mudou-se para Brasília em 1990, onde graduou-se em Artes Cênicas, "tornando-se a primeira atriz negra graduada em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília (UNB)"[2] – pioneirismo que Sobral sempre pontua enquanto denúncia, uma vez que ser a primeira mulher negra a ocupar esse espaço sinaliza a exclusão do sistema. Também foi nessa mesma instituição que, em 2016, tornou-se Mestra em Artes.

Além da sua carreira teatral, com participação em espetáculos premiados, Cristiane também ministra Oficinas Criativas para formação de atores, leitores e escritores. Quanto à sua carreira literária, no ano de 2020, comemorou vinte anos nesse espaço, embora escreva desde a meninice. Como outras escritoras negras, seu início aconteceu na coletânea Cadernos Negros, especificamente no número 23, com o poema "Não vou mais lavar os pratos". A partir de então, são inúmeros poemas, contos, crônicas, peças teatrais, críticas sobre artes espalhados em materiais dispersos pelo país e pelo mundo. Inclusive no ano de 2019, a escritora esteve em ciclos de eventos a convite de várias Universidades dos Estados Unidos, para apresentar seu trabalho com o teatro, com a literatura e com as artes de maneira geral.

"Seus textos são inspirados na experiência humana, na consciência existencial, e na mudança de atitude"[3]. Dessa forma, racismo, machismo e classismo constantemente atravessam seu texto como estruturas a serem combatidas. Vários títulos compõem sua

1 Sobral, 2017, p. 10.

2 Ferreira, 2014, p. 504.

3 Côrtes, 2014, p. 256.

obra individual: As coletâneas de poemas - *Não vou mais lavar os pratos* (Editora Thesaurus, 2010), *Só por hoje vou deixar o meu cabelo em paz* (Editora Teixeira, 2014), *Terra negra* (Editora Malê, 2017) e *Dona dos Ventos* (Editora Patuá, 2019); As coletâneas de contos - *Espelhos, miradouros, dialéticas da percepção* (Editora Dulcina, 2011), *O tapete voador* (Editora Malê, 2016), *Amar antes que amanheça* (Editora Malê, 2021) e *Caixa Preta* (Me Pario Revolução, 2023) ; Peça teatral – Uma boneca no lixo (Aquilombô, 2018).

Sua produção literária, ao trazer novas representações de corpos negros femininos, "produzem novas e engenhosas possibilidades de referências figurativas e temáticas do feminino corpo da negrura no cenário atual da Literatura Brasileira"[4]. A leitura de Cristiane Sobral provoca questionamentos, principalmente a padrões pré-estabelecidos, o que pode ser percebido na coletânea de poemas *Terra Negra*[5].

Dessa forma, torna-se pertinente considerar a potência de outras representações, a

partir de narrativas produzidas fora do cânone, "porque a literatura pode dar a ver situações que são tornadas 'invisíveis' e, assim, contribuir minimamente para a sua discussão, [sendo] importante que sejam inseridas novas vozes, provenientes de outros espaços sociais, em nosso campo literário"[6]. É nessa perspectiva que a produção literária de autoria negra feminina rasura o campo literário, trazendo novos olhares para o campo literário.

Considerar as relações de poderes que se perpetuam no campo da literatura aponta também para a necessidade de novos parâmetros e concepções para a leitura da produção das mulheres negras. Ao tratar das peculiaridades do texto negro-feminino, a poeta, pesquisadora e professora Lívia Natália observa que "instrumentos e paradigmas de análise que comumente são acionados nos estudos de literatura não seriam suficientes para abarcar a complexidade das representações e das opções éticas e estéticas oferecidas pelos textos destas mulheres"[7], uma vez que tais textos trazem uma "teorização própria" ainda pouco abordada na teoria literária brasileira.

Consoante tais apontamentos, em *Intelectuais Negras*: prosa negro-brasileira contemporânea[8], considerando que a acolhida de textos de autoria negra ainda está em um processo incipiente pela crítica literária, proponho a leitura das escritoras negras enquanto intelectuais, a partir de suas escritas literárias, uma vez que em seus livros elas "abordam as principais demandas da mulher negra na contemporaneidade, dão visibilidade às culturas africanas e afro-brasileiras, denunciam a condição marginalizada e subalternizada do negro e fazem dessa literatura escrita por mulheres local de força, resistência, afirmação e denúncia"[9].

Nessa discussão, reivindicar o espaço intelectual para mulheres negras literatas, advém principalmente de um diálogo estreito com o conceito de Literatura negro-brasileira,

4 Martins, 1996, p. 111.

5 2017.

6 Dalcastagnè, 2012, p. 299.

7 Souza, 2015, p. 91.

8 Santos, 2018.

9 Santos, 2018, p. 15.

do poeta e ensaísta Cuti, em que o autor relocaliza a escrita de autoria negra na crítica, a partir de um lugar político de pertencimento. Além disso, as reflexões da pensadora norte-americana bell hooks[10], ao pensar a necessidade de descolonizar, desandrogenizar e desnortear a concepção eurocêntrica de intelectual, também estiveram no fio da abordagem, visto que não é concebível que ainda hoje nosso entendimento de intelectualidade ainda esteja congelado na figura de homens, brancos, acadêmicos, cis, do centro do mundo. Dessa forma, é legítimo considerar o caráter transgressor, para além das paredes acadêmicas, da produção literária das intelectuais negras.

Ainda na leitura do texto de Cristiane Sobral é importante levar em conta a importância da representação e autorrepresentação positiva da população negra, de forma a desconstruir a imagem do negro como vítima ou criminoso, representação divulgada e sustentada durante anos pela história e pelas narrativas canônicas. Sendo assim, por meio da literatura negro-brasileira, tem-se acesso a uma narrativa outra, através de uma escrita própria, que questiona a história ensinada nas escolas ou veiculada nas mídias.

Consequentemente, de acordo com Florentina da Silva Souza, essa luta por um lugar no espaço cultural brasileiro leva a uma necessidade de "investir contra um dos principais móveis ideológicos do pensamento ocidental: a discriminação e a exclusão", observando "o compromisso de criar um discurso que manifeste as marcas das experiências históricas e cotidianas dos afrodescendentes no país"[11], no encalço da fruição literária.

Dessa forma, é possível observar na coletânea de poemas *Terra Negra*, de Cristiane Sobral, a indicação já no título da palavra "negra", o que é bastante potente, quando se considera que o uso dessa palavra ainda hoje gera desconforto, pois "a palavra 'negro' nos remete à reivindicação diante da existência do racismo"[12]. Consequentemente, "no Brasil, a ideologia da democracia racial prefere palavras mais amenas"[13], uma vez que as denominações "afrodescendente", "moreno", entre outras, provocam uma falsa sensação de harmonia.

Ainda há que se pontuar a escolha da palavra "terra", que também reclama um lugar de pertença bastante profícuo. Já que "terra" aqui é substantivo, nomeando a coletânea, o título "terra negra" nos remete à terra firma, ao solo fértil, onde tudo germina. Veja bem, é "terra negra", território ocupado, não é "terra de ninguém".

Resistência

Amanhã, estremos vivas
Com as unhas pintadas de vermelho
Os lábios rubros beijando nossos pretos em praça pública
Com prazer
Protestando contra a violência
Que reine a resiliência
Porque vamos encher a terra com nossos filhos

10 hooks, 1995.

11 Souza, 2005, p. 61.

12 Cuti, 2010, p. 18, grifo do autor.

13 Cuti, 2010, p. 60.

Até que cesse o choro pelos outros filhos, assassinados.

Seremos as loucas que sabem sorrir
As bruxas que sabem brotar diante do mal
Mulheres inteiras que sabem gozar
Sabem gostar da vida[14].

Nesse poema, resistir é mais do que apenas sobreviver, de forma que o amor é externado em público através do beijo autorizado e consentido em praça pública. Existe sim um protesto contra a violência, especificamente contra os assassinatos dos filhos pretos diuturnamente tombados, contudo, observa-se uma resistência a partir do nascimento de outros corpos negros. Aqui, a terra negra germina filhos pretos como vida, advindos do afeto, do amor, do sorriso, do prazer e do gozo. É importante apontar também "as unhas vermelhas" e "os lábios rubros" das manifestantes, que sinalizam o empoderamento e autocuidado: são "mulheres inteiras"!

Deus é preta

Deus é uma mulher preta
Sua teta sempre
Matou a fome do mundo[15]

A equiparação da mulher preta ao maior representante da igreja católica também faz parte da mesma vertente interpretativa, uma vez que mulheres negras efetivamente alimentaram incontáveis gerações de crianças brancas. Lembrando que as "amas de leite" eram impedidas de amamentar seus filhos para alimentar os filhos da "casa grande", antes e depois do período escravocrata. Também o lugar de gênero merece ser observado. Aqui, Deus, além de ser mulher, é preta e pobre, de forma que o poema possibilita o questionamento da representação da imagem cristalizada de Deus como um homem branco, "desnorteando" a lógica do mundo ocidental. Se Deus é aquele que "dá o que comer a quem tem fome e o que beber a quem tem sede", comparar as "amas de leite" com Deus parece uma lógica coerente.

Nesse processo, sublinho as peculiaridades e os novos modos de narrar dessa escrita que se apresenta. A interseccionalidade[16], aflorada no âmago da fruição, sublinha e convoca um lugar suplementar na literatura brasileira e possibilita outras leituras do mundo.

Miradouros

Se você puder me ver
Além da cor
Além do sexo
Verás
Tudo o que tenho
Tudo o que trago
Na alma

14 Sobral, 2017, p. 73.

15 Sobral, 2017, p. 70.

16 Akotirene, 2019.

Terás que mirar
Além do que sou
Além do que tenho
Mas só se puder perceber com calma
Pigmentando a sua retina
Eis que me dispo
Em pele, alma
E essência[17].

Já "Miradouros" convoca olhar corpos negros além da cor e além do sexo. Torna-se possível refletir o quanto corpos negros, especificamente os femininos, para este poema, são expostos a leituras reducionistas e estereotipadas, de forma que posições servis, violentas, sexualizadas são congeladas nestes corpos. Nesse sentido, o texto desvela o racismo à brasileira que considera, na maioria das vezes, a mulher negra ainda enquanto um corpo feminino erotizado. Talvez os apontamentos da pensadora Lélia Gonzalez[18] ainda se façam vigentes, quando denuncia que as mulheres negras são enquadradas nas categorias de "mulatas, domésticas ou de mães pretas" – todas vinculadas ao período escravocrata –, independentemente da função ocupada, "a nomeação vai depender da situação em que somos vistas"[19]. Diante disso, o apelo no poema pela pigmentação da retina dialoga diretamente com uma proposta de humanizar corpos negros.

Acertando as contas

Eu sou o filho do Amarildo
Acho que você matou meu pai
Vou morar na sua casa
Você vai cuidar de mim até meu paizinho chegar

Você diz que não matou
Então tá
Ficarei por aqui
Você deve saber onde ele está

Sou eu, o filho do Amarildo
Não me reconhece?
Não pareço com os seus filhos
Mas sou filho como os filhos

Eu sou a cara do Amarildo
Você vai ter que olhar para mim
Vamos nos encontrar em nossos ódios
Beber nossas vinganças
Enfrentar culpas

Eu sou o filho do Amarildo
Você vai cuidar de mim
Até essa dor passar[20].

17 Sobral, 2017, p. 51.
18 Gonzalez, 2020.
19 González, 2020, p. 80.
20 Sobral, 2017, p. 58.

Dessa forma, trazer o filho de Amarildo como eu-lírico em um corpo humano, que precisa de cuidado, para além das necessidades físicas, possibilita reflexões sobre o "racismo estrutural"[21] e a "necropolítica"[22]. Amarildo Dias de Souza "foi desaparecido" desde julho de 2013, após ação policial na favela da Rocinha, e até hoje seu corpo não foi encontrado. O "acerto de contas" reivindicado no título sinaliza um entrelaçamento de corpos matáveis com corpos vivíveis. O filho de Amarildo aparece aqui enquanto "filho como outros filhos", um lugar em que as crianças negras não são lidas, uma vez que desde o ventre de suas mães já têm vidas demarcadas pelo "defeito da cor", sem direito à infância, ao afeto e ao cuidado.

Paradoxos além da cor

Pouca tinta eu?
Com tinta forte ou pouca tinta
O racismo sempre pinta
Em tons espertos[23].

Aqui, a artimanha racista do "colorismo"[24] é chamada para conversa. Negros de pele clara e/ou escura sofrem racismo, mesmo considerando a aparente mobilidade de alguns corpos. "Tons espertos" possibilita uma leitura irônica, pois ainda se dissemina que o Brasil seja um país onde todos são iguais, em virtude da ideologia da democracia racial. A cota do "negro único", juntamente com discursos de meritocracia, ainda induz ao erro de leitura de uma realidade social historicamente bastante perversa para a população negra. Enquanto isso, negros e negras de pele clara, "claros demais para serem pretos" e "escuros demais para serem brancos", são questionados sobre seus lugares dentro da discussão racial. Contudo, o eu-lírico deixa o seu recado: o racista não tem dúvidas!

Dele

Ele nasceu só
Histérico em sua fome órfã
Cresceu
Para enfrentar os perrengues
Na falta eterna de um cordão umbilical
Comprou um cordão de aço pra escapar na vida sem mãe
Espichou, com os olhos secos
Mas por dentro sempre foi água[25].

Finalmente, para este recorte, em "Dele" é possível leituras a partir do tema solidão da população negra, assim como em outros poemas. No entanto, nesse momento, é a falta da figura materna o motivo da fome. Também chama a atenção a reflexão sobre a violência da normativa da masculinidade tóxica "homem não chora": por fora "olhos secos", por dentro "água". E quando se intersecta a tríade, homem, negro, periférico?

21 Almeida, 2019.
22 Mbembe, 2018.
23 Sobral, 2017, p. 67.
24 Devulsky, 2021.
25 Sobral, 2017, p. 23.

Nessa vertente interpretativa, percebe-se que na "fertilização dessa terra", reivindica-se um lugar de humanidade também para o homem negra.

Positivamente, a coletânea de poemas *Terra Negra*, de Cristiane Sobral, possibilita muitas leituras, por meio de uma série de temas caros à população negra: maternidade, infância, afeto, resistência, solidão, genocídio, colorismo, racismo... sexo, amor, prazer, gozo, vida! Dessa forma, uma escrita-liberdade brota de solo fértil antes enterrada em gargantas diaspóricas, vozerio insurgente de uma gente a florescer.

Referências

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

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

CÔRTES, Cristiane. Cristiane Sobral. *In*: DUARTE, Eduardo de Assis (coord.). **Literatura afro-brasileira**: 100 autores do século XVIII. Rio de Janeiro: Pallas, 2014. p. 256- 259.

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

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura Brasileira Contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro, Vinhedo: Editora da UERJ, Horizonte, 2012.

DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

FERREIRA, Vera Lúcia da Silva Sales. Cristiane Sobral. *In*: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: uma antologia crítica. v. 3: Contemporaneidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 505-518.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

hooks, bell. Intelectuais Negras. Tradução de Marcos Santarrita. *In*: **Estudos feministas**, v. 3, n. 2, p. 464-478, 1995. Disponível em: https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/10/16465-50747-1-PB.pdf. Acesso em: 12 mar. 2024.

MARTINS, Leda Maria. O feminino corpo da negrura. *In*: **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura. Belo Horizonte, v. 4, p. 111-121, out. 1996. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/287730644_O_Feminino_corpo_da_negrura. Acesso em: 12 mar. 2024.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

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

SOBRAL, Cristiane. **Terra Negra**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

SOUZA, Lívia Maria Natália de. Negropoéticas e negropolíticas na Literatura negro-feminina brasileira contemporânea. *In*: **Tabuleiro de Letras**, v. 9, n. 2, Salvador, 2015, p. 83-101. Disponível em: http://www.revistas.uneb.br/index.php/ tabuleirodeletras/article/view/1498. Acesso em: 12 mar. 2024.

SOUZA, Florentina. **Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

Sob ecos de uma cultura patriarcal: corpos femininos em "Telhado quebrado com gente morando dentro", de Jarid Arraes

Linda Maria de Jesus Bertolino (UEMA)
Olga Beatriz Saraiva Silva (UEMA)

Introdução

Esse texto poderia começar de diversas formas, mas ele começa assim: grandes mulheres, grandes histórias! Jarid Arraes, escritora negra e contemporânea, centra a sua produção em uma escrita feita e pensada para a (e na) mulher, sobretudo, na representação do protagonismo feminino negro. Escritora nordestina, essa cearense, de forma muito potente, vem se inscrevendo no universo literário com produções de romances, cordéis e poemas; sem esquecer de dizer que seus enredos se organizam, fortemente, sob sons e ecos da cultura tradicional nordestina.

Como um redemoinho que desestabiliza as polaridades, isto é, o centro, seus textos abrem possibilidades para pensar como os discursos e as práticas de saber são construídas e disseminadas no seio social, de forma a criar juízos negativos sobre noções de gênero, raça, classe, etnia, sexualidade, dentre outros. Desse modo, a produção literária dessa cearense dialoga com uma galeria de personagens que dão vozes a corpos marginalizados.

Pois bem, embora a escrita de Jarid Arraes assuma essa característica, a sua poética reserva-se, com muita força, a refletir sobre a representação do corpo feminino negro. Sob essa perspectiva, buscamos adentrar nas histórias que perfazem a vida das mulheres negras e/ou pardas que organizam o enredo do conto "Telhado quebrado com gente morando dentro", em *Redemoinho em dia quente*[1], de Jarid Arraes.

"Telhado quebrado com gente morando dentro" é um conto acentuado por eventos que fazem tombar o véu para desnudar a relação sexualidade/classe/raça, e, assim, mostrar como as práticas de poder foram e são naturalizadas para reproduzir opressão e violência contra corpos femininos, sobretudo, o negro. Pois, representado a mulher negra o corpo mais oprimido e explorado da sociedade[2], as injunções políticas de gênero, estética, racial, identidade e sexualidade se constituem, sempre, sob um viés opressivo e violento contra essa corporeidade preta.

1 Arraes, 2019.

2 Gonzalez, 2020.

Assumindo essas injunções, o enredo do conto abre possibilidades para examinar como o legado patriarcal converge para criar pactos silenciosos que reforçam o poder do homem, preferencialmente, o sujeito branco, heterossexual, classe média e cristão; herança colonial que se estende à história do tempo-espaço presente. Certamente porque toda história, como disse Paul Zumthor[3], é contemporânea.

Decerto por isso, até hoje essas injunções são articuladas para enclausurar o corpo feminino ao ambiente doméstico e à objetificação, o que impõe lembrar que a aceitação de certos discursos e comportamentos destinados ao sujeito mulher, essencialmente a mulher negra, continuam a contribuir para a perpetuação da cultura de violência. Nessa perspectiva, especificamente, na cultura de estupro - tema apontado em "Telhado quebrado com gente morando dentro" – a violência é, em muitos casos, identificada como um comportamento social natural no qual a palavra da vítima/mulher é desacreditada, com facilidade, em relação aos ecos discursivos machistas; legado social colonial.

A respeito disso, em *História da sexualidade I: A Vontade do saber*[4], Michel Foucault fala sobre a centralidade da sexualidade masculina na construção do indivíduo. De acordo com o seu posicionamento, a história terminou por naturalizar as relações de poder que, por sua vez, fortalecem 'culturas' de saber sobre concepções de sexo, corpo, raça e gênero, mecanismos políticos que (re)produzem violências.

Ora, essa cultura de saber é rotineiramente usada para silenciar, invalidar, expor e, desse modo, deslegitimar o depoimento da mulher. Pois, sendo a cultura um dispositivo de poder, desde sempre, é usada como estrutura de dominação. À vista disso, no seio dos ecos da palavra masculina, "quando uma mulher fala, sua fala tem uma marca: é a fala de uma mulher"[5].

Segundo Carole Pateman, em *Contrato Sexual*[6], a cultura de dominação masculina age a partir de um acordo original que:

> Constitui ambas liberdade e dominação. A liberdade dos homens e a sujeição das mulheres são criadas por meio do contrato original – e o caráter da liberdade civil não pode ser compreendido sem a metade faltante da história que revela como o direito patriarcal dos homens sobre as mulheres é estabelecido via contrato. A liberdade civil não é universal. A liberdade civil é um atributo masculino e depende do direito patriarca. [...] O contrato está longe de ser oposto ao patriarcado; contrato é o meio pelo qual o patriarcado moderno se constitui.

Pensemos, se a relação liberdade (homem) e dominação (mulher) foi estabelecida de modo "não" bilateral, o contrato não é consensual, é imposto. Logo, ele foi gerado e exercido a partir da imposição do silêncio do Outro. Dito isso, são nas entrelinhas desse acordo patriarcal que foram e continuam sendo exercidos e naturalizados discursos violentos, racistas e homofóbicos contra negros, indígenas, favelados, LGBTs e mulheres.

3 Zumthor, 1997.

4 Foucault, 1998.

5 Pinto, 2010, p. 20.

6 Pateman, 1993, s. p.

Portanto, é sob esse pensamento que costuramos o termo cultura de estupro - herança patriarcal – ao conjunto apropriação/corpo/mulher negra; marcadores analisados ao lado dos dispositivos cultura de poder, violência e culpabilização feminina. Quanto à geografia espacial, isto é, ao espaço-tempo narrado, o enredo traz como pano de fundo o universo do sertão Nordestino, pontualmente, a cidade de Cariri. Já o fundo narrativo versa sobre Juliana e a sua irmã, duas meninas negras e/ou pardas nordestinas, cujos corpos são atravessados por discursos de naturalização de domesticidade, assédio e abuso sexual.

Essencialmente, o enredo centra-se na representação da cultura de assédio e de violência sexual que atravessa a vida das duas irmãs, ambas vítimas de agressão moral, psicológica e sexual (no espaço público e, igualmente, no espaço privado). Esse evento conflui para inscrever no corpo de Juliana e de sua irmã, vítimas de opiniões e comportamentos misóginos, marcas e traumas profundos, o que faz com que a existência dessas personagens seja constituída de silêncios, fantasmas e dores; experiências que desumanizam o viver e o corpóreo.

Assim sendo, ao construir esse universo narrativo, Jarid Arraes propõe uma imersão na percepção de um mundo nordestino, profundamente, acentuado por amarrações modernas patriarcais que pensam a mulher, de forma singular o corpo negro, como um objeto subjugado, o que termina por fortalecer a cultura de estupro.

Isso posto, em "Telhado quebrado com gente morando dentro", em *Redemoinho em dia quente*[7], a naturalização/aceitação da domesticidade feminina, o assédio e a violência contra à mulher, seguido de subjugação, silenciamento e culpabilização, são pontos caracterizantes para serem trabalhados.

Diante disso, pensando na representação das duas personagens femininas, uma abusada sexualmente por seu pai, verifica-se no enredo do conto a representação corporal do sujeito mulher negra, diante das configurações patriarcais que se organizam para deslegitimar as vozes das duas meninas. Configurações essas que, historicamente, sobrepõem o discurso masculino ao feminino de forma a esvaziar e a deslegitimar a voz da vítima. Para articular essa discussão recorremos aos apontamentos de Judith Butler[8], Pierre Bourdieu[9], Elódia Xavier[10], entre outros.

Eu parecia uma menina, mas minha irmã não!

Juliana, a irmã mais velha da família e, também, "a mais velha da rua", tem seu corpo inscrito sob o fardo do assédio e da violência sexual. Assentada em uma realidade socioeconômica miserável, inocentemente, os pensamentos de Juliana são atravessados por uma cultura de culpabilização e vergonha. Assim, de maneira tímida e quase natural, aos poucos o leitor vai tendo conhecimento dos assédios e dos abusos sexuais que Juliana e sua irmã sofrem na rua e, de modo igual, dentro de casa.

7 Arraes, 2019.

8 Butler, 2021.

9 Bourdieu, 2012.

10 Xavier, 1998.

Isso porque, diante de uma cultura colonial/moderna machista que objetifica, desumaniza e violenta a mulher, Juliana acredita ser responsável pelo desejo implacável do seu pai sobre o seu corpo de menina/moça. Desse jeito, em meio às descobertas ingênuas, às brincadeiras, à rotina doméstica de varrer a casa e de lavar as louças, a narradora (irmã mais nova de Juliana) vai falando sobre os seus medos, suas desilusões, seus silêncios e de alguns fiapos felizes que guarda na memória.

Memórias dum tempo-espaço em que, entre gestos felizes, ela e Juliana dançavam, enquanto realizavam os afazeres domésticos, ao som das músicas de *Mastruz com Leite* e *Limão com Mel*. Naquele tempo elas eram felizes, e Juliana, por ser fisicamente a mais forte da turma, costumava ser escolhida, entre os colegas da rua, para interferir ou definir as queixas (problemas) que apareciam entre nós, visto que:

> Juliana sempre foi a mais forte. Fazia o tipo mãe de todas. Era a que separava as brigas, a que dizia pros meninos irem tomar banho quando estavam fedendo demais, a que parava a brincadeira quando alguma coisa saía do controle. Minha irmã era chamada quando alguém caía e se machucava[11].

Não obstante, esse mesmo corpo de menina-mulher que a situava, nas brincadeiras de rua, como líder, com o tempo foi representado, sob o olhar lascivo masculino, como um corpo feminino negro erotizado. Dado esse marcador-físico de erotização, legado colonial escravagista, Juliana encontra-se, agora, exposta a práticas de assédio e de abuso sexual, inclusive, dentro de casa, cujo agressor é o próprio pai. E, uma vez que:

> A casa toda tinha só um quarto, além da sala, da cozinha onde ficava também o banheiro, e do quintal. No quarto dormíamos todos. [...] Depois fiquei pensando que parte da responsabilidade por tudo de ruim que aconteceu era da nossa pobreza[12].

Infelizmente, essa retórica perversa que costuma associar o corpo feminino negro à ideia de sedução, reforça a prática discursiva: a culpa é dela! Essa culpabilização, ou seja, esse dispositivo cultural é articulado para silenciar e deslegitimar a fala da vítima. Desse modo, Juliana, assim como a sociedade, questiona-se sobre sua culpa diante da lascívia sexual do pai; figura que, na condição de macho, acha-se dono do corpo da filha, uma menina de catorze anos.

A narradora - irmã mais nova de Juliana – na tentativa de entender a monstruosidade que experimenta dentro de casa, vive remoendo os pensamentos em busca de uma resposta para o comportamento molestador do seu pai. Pois "Juliana tinha catorze, mas ninguém acreditava. Depois fiquei pensando que parte da responsabilidade por tudo de ruim que aconteceu também era dessa confusão, da descrença das pessoas. Eu parecia uma menina, mas minha irmã não"[13].

Ao comparar o seu corpo de menina ao corpo de menina-moça de sua irmã, a narradora-personagem sugere ao leitor a seguinte compreensão: o comportamento misógino do pai pode ser verificado na retórica colonial corpo/mulher/sedução. Há, portanto,

11 Arraes, 2019, p. 32.

12 Arraes, 2019, p. 32.

13 Arraes, 2019, p. 33.

nessa reflexão um exercício de consciência contra à representação gênero/sexo. Nesse sentido, a narradora percebe que a atitude violenta do seu progenitor resulta do desprezo, da hostilidade e da aversão que a cultura machista exercita contra mulheres, exclusivamente, por razões da condição de sexo.

Na sequência a narradora acusa: "eu parecia uma menina, mas minha irmã não"[14]! A invocação desse discurso agrega saber e poder. Pois, apesar da idade, a 'menina mais nova' entende que ela, assim como sua irmã, tem seu corpo objetificado por uma cultura sexista estrutural que enquadra o ser dentro da noção corpo/sexo/gênero/dominação.

Atravessadas, então, pelos fardos do sistema sociopolítico que coloca os homens em situação de poder, em relação às mulheres, ambas as meninas - marcadas pela desfeitura da infância - já não são mais as mesmas. Já não carregam no rosto os mesmos sorrisos, a mesma confiança e, nem tampouco, os sonhos de outrora.

Agora, eu olho "para os olhos da minha irmã e vejo uma Juliana ainda mais velha do que aquela que eu conhecia. Não era mais a garota que tinha muita força"[15]. Agora, nos olhos de Juliana, o que resta são corpos e vidas desfeitas por uma cultura moderna patriarcal vigente que se constitui sob um viés de aversão ao ser mulher.

A masculinidade emerge na matriz das relações de poder

A noção de masculinidade é, historicamente, construída para exercer práticas de dominação, tendo em vista que ela "está calcada nos modelos tradicionais e nos predicativos da personalidade do homem"[16]. Para o sociólogo Michael Kimmel[17], uma vez que se reconhece diversas configurações das posições de gênero, o termo "masculinidades" compreende, tanto, a masculinidade hegemônica, isto é, o sujeito hétero, branco e classe média, como, também, a masculinidade subalterna que, por sua vez, termina por reproduzir as variações do comportamento masculino hegemônico.

Há de lembrar ainda, que o termo masculinidade dialoga com um conjunto de variáveis que podem ser examinadas na ideia de lugar, identidade, história e cultura. Contudo, independente dessas variáveis, o termo foi socialmente construído para atender padrões de dominação e, portanto, de violência. Sendo assim, a ideia de macho, desde sempre, é pensada como sobreposição de sexo/gênero, dado que concorre para que, cedo, o sujeito-menino assimile o padrão de masculinidade vigente.

Ao contrário desse caráter 'másculo' (agressivo), a mulher, a partir de narrativas culturais, foi articulada como um ser submisso. Essa representação secundária terminou por situar o sujeito mulher como um corpo incapaz e que, assim sendo, deve ser submetido ao universo pai, irmão e marido, isto é, ao homem. Logo, na esteira dessa construção histórica, seja como mãe, filha ou esposa, esse corpo foi projetado para servir ao ambiente doméstico, sobretudo, diante dos inúmeros discursos machistas que o engessa como um ser objetificado.

14 Arraes, 2019, p. 33.

15 Arraes, 2019, p. 36, grifos nossos.

16 Silva, 2006, p. 2, grifo nosso.

17 Kimmel, 1998.

E, sendo, então, esse corpo mulher e negra, ele é objetificado não somente por questões de gênero e raça, mas, também, de classe. Sinceramente, imaginamos que um corpo inscrito sob esses três marcadores é um corpo habitado sob a 'zona do não-ser'. Um corpo invisibilizado e desumanizado numa "região extraordinariamente estéril e árida, uma rampa essencialmente despojada"[18] de direito à existência. Isso posto, é um corpo rotineiramente, mais, exposto à violência física e, igualmente, à simbólica.

Trazendo as palavras de Pierre Bourdieu[19], é, sempre, na raiz dos discursos que se encontram esquematizados a violência, sobretudo, a simbólica, considerando que neles organizam-se retóricas que naturalizam e fortalecem práticas de dominação a grupos minoritários, como por exemplo, a mulher preta.

Basta lembrar que, segundo à 'ordem natural das coisas', desde sempre, há uma tentativa de representação da sexualidade, da constituição biológica e psicológica da mulher como frágil e/ou louca. Por sinal, um discurso forjado que submete a mulher à condição de corpo tutelado. Diante disso, o que se encontra posto é a arquitetura de um projeto de dominação, frequentemente, renovado e sustentado numa hierarquização de divisão sexual.

Portanto, é no seio dessa ordem natural perversa que em "Telhado quebrado com gente morando dentro", a irmã de Juliana, representada – sob o olhar masculino – como corpo submisso e permissivo, é importunada por um garoto da vizinhança.

> […] Túlio tirou o pinto pra fora. Olhei rápido, mas fiquei congelada. Nunca tinha visto um pinto, só nos livros da escola e mesmo assim eram desenhados, não eram fotos. Essa era a primeira vez, era o de Túlio, de repente, era errado, tudo errado, eu me sentia mal. Eu mantive segredo[20].

Esse comportamento censurável e, portanto, violento está enraizado na biologia entre os sexos[21] e, fundamentalmente, na diferença anatômica entre os órgãos sexuais que, sob a tutela do poder cultural machista, reflete o homem como um ser superior à mulher. Nesse sentido, o comportamento do menino Túlio ampara-se em um sistema social amarrado em acordos patriarcais que, por sua vez, são naturalizados e depõem sobre a desigualdade de gênero.

Pois bem, essa naturalização inclina-se à permissividade da violência sofrida por Juliana e, certamente, sua irmã. Por serem mulheres e por serem educadas em uma cultura calcada em conceitos culturais morais e sociais, desde cedo, são ensinadas a não falarem e, também, a agirem com descrição[22]; mesmo diante de cenas como essas. Dito isso, é assentada sob determinadas regras educacionais que a personagem, mesmo sentindo-se constrangida pelo comportamento degenerado do menino, silencia-se.

Veja, esse silêncio não é natural, é imposto! Ele resulta da ideologia de supremacia do excesso de virilidade agressiva que a cultura patriarcal delega ao sujeito masculino.

18 Fanon, 2008, p. 26.

19 Bourdieu, 2012.

20 Arraes, 2019, p. 34.

21 Bourdieu, 2012.

22 hooks, 2019.

Desse modo, mesmo na condição de vítima e sem entender a ação de Túlio, a menina resolve manter segredo sobre o ocorrido; o que não é estranho, uma vez que, naturalmente, a sociedade costuma outorgar, isto é, permitir esse comportamento negativo entre os sexos.

Conforme Judith Butler[23], a sexualidade que emerge na matriz das relações de poder é, apenas, mais uma forma excludente que reafirma a visão masculina do mundo. A considerar que

> […] a postulação de uma sexualidade normativa que esteja "antes", "fora" ou "além" do poder constitui uma impossibilidade cultural e um sonho politicamente impraticável, que adia a tarefa concreta e contemporânea de repensar as possibilidades subversivas da sexualidade e da identidade nos próprios termos do poder.

Assim sendo, essa regulamentação binária que consolida e naturaliza regimes de poder converge para fortalecer, no meio social, práticas de silenciamento, opressão e, portanto, de violência contra o corpo feminino.

A culpa é sempre dela!

Os ecos deixados pelo patriarcalismo estabelecem costumes e estruturas históricas que, enquanto ações culturais, são assimiladas no tecido social, sobretudo, no que diz respeito à ideia de instituição masculina sobre os demais gêneros. Nesse contexto, dizer Elódia Xavier[24] que:

> O patriarca tinha sob seu poder a mulher, os filhos, os escravos e os vassalos, além do direito de vida e de morte sobre todos eles. A autoridade do patriarca sobre os filhos prevalecia até mesmo sobre a autoridade do Estado e duraria até a morte do patriarca, que poderia, inclusive, transformar seu filho em escravo e vendê-lo.

Ora, desde sempre, a autoridade masculina foi pensada como um dispositivo cultural cuja finalidade é dominar, agir com violência e deslegitimar a alteridade do Outro, e, de modo pontual, a identidade feminina. Pois, ao longo do tempo-espaço, construções narrativas ocidentais foram produzidas para renegar a mulher, para renegar a sua identidade e o seu lugar de fala. Como esclarece Renzo Magno Nogueira[25]:

> É claro que o uso de poder ou qualquer outro artifício para dominar e explorar a outrem, nada mais é que uma forma de violência. A violência contra a mulher começa quando esta se sujeita a este apenas por uma condição de sexo. A identidade feminina é construída muitas vezes sobre esta concepção. Quando alguma identidade diverge daquilo que é esperado pela sociedade, essa mulher será alvo de algum tipo de agressão ou de discriminação.

No que tange à proposição, culturalmente, o ser mulher foi articulado na barreira do limite do inexistente. Barreira que é, sempre, usada na lógica doméstica, nos cargos, nas pesquisas, ou seja, nos espaços públicos, uma vez que é, exatamente, dentro deles que o saber e o poder se organizam e se estruturam.

23 Butler, 2021.

24 Xavier, 1998, s. p.

25 Nogueira, 2015, p. 6.

Assumindo esses caracteres, esse espaço não foi pensado para a mulher, o que configura dizer que, antes de mais nada, fomos pensadas e/ou imprensadas num viés de desintegração sob uma ideologia de silenciamento, apagamento e, portanto, de desumanização.

A partir disso, anunciamos que o conto "Telhado quebrado com gente morando dentro" representa comportamentos machistas, fundamentalmente, no que concerne ao assédio e ao estupro. Infelizmente, no seio dessa cultura de violência, a mulher - presa nos ecos do patriarcado dominador – além de ter seu corpo violado, tem sua voz desacreditada.

Nesse sentido, mesmo sendo vítimas, ambas as meninas se encontram expostas a práticas sociais que tentam deslegitimar os seus testemunhos; mecanismo articulado para apagar e silenciar a culpa masculina. Decerto por isso, a narradora – irmã mais nova de Juliana – questiona-se:

> E então acreditei na verdade que até hoje carrego, que é a verdade, para mim, mais absoluta. Se eu tivesse contado sobre Túlio, sobre a noite em que ele mostrou o pinto pra mim, nada disso teria acontecido com Juliana. Porque o assunto dos pintos forçados contra meninas viria à tona, porque seria uma polêmica, um falatório, uma acusação contra mim, eu que seria a sem vergonha que estava sozinha com um menino. Não minha irmã que era safada porque estava sozinha com meu pai[26].

Apesar de ser vítima de assédio sexual, a personagem-narradora sentencia-se culpada pela estúpida volúpia do colega. No entanto, a atitude que a personagem assume tem uma explicação: na especificidade desse evento, seja dentro de casa ou na rua, socialmente, cria-se retóricas que eximem a culpa masculina. Nesse sentido, a narradora levanta a questão do 'se'. E, 'se' ela tivesse contado sobre a atitude pervertida de Túlio?

Possivelmente, naquele espaço nordestino onde os personagens são orientados por sons de uma cultura machista, tão arraigada entre eles, o comportamento esdrúxulo do menino não iria, socialmente, desonrá-lo, ou seja, expor a sua conduta imoral. Por outro lado, a personagem-narradora entende que, em um espaço onde, somente, a fala masculina assume o poder de verdade, se expusesse o ocorrido, correria o risco de ser caracterizada culpada. Pois, dado os ensinamentos patriarcais, mulher não pode ficar sozinha perto de homem, principalmente, se for uma pessoa não familiar.

Exatamente por isso, ela confronta a sua culpa com o evento/estupro que foi cometido contra a sua irmã Juliana, realizado por seu próprio pai. Daí a comparação entre violência, espaço público e espaço privado. Afinal de contas, a violência foi praticada dentro de casa. Perceba que a questão não é o espaço, e sim a permissividade da violência contra a mulher.

Ademais, é a dinâmica desse evento cultural que auto-objetifica o corpo da personagem Juliana, a considerar que ela vive sob os ecos de uma história que foi articulada para exercitar domínio e poder ao corpo feminino. Decerto porque "a integridade física

26 Arraes, 2019, p. 35.

do corpo de um homem é mais importante do que de uma mulher"[27], dado que converge para que no enredo do conto, a auto-objetificação do corpo da narradora e, sobretudo, o da sua irmã, seja exercida a partir da ideia: sou macho, então posso!

Portanto, foi esse pensamento estúpido que alimentou a ação do pai, um sujeito misógino que puxa a filha para a "cama de casal, empurrou, puxou a saia, inventaram que estava sem calcinha, mas não estava, espalharam na rua inteira, foi só porque ela gritou muito que ele não foi além, foi quase"[28].

Desse modo, a escrita de Jarid Arraes em "Telhado quebrado com gente morando dentro", constitui-se como um grito de não-silenciamento ao ser mulher. Um silêncio que mata, violenta, apaga e desumaniza a mulher. Assim, a potência textual do conto faz e refaz um grito de não-silenciamento contra a estrutura de controle da sexualidade feminina.

Considerações finais

Em nossa sociedade, a violência contra a mulher deve-se em decorrência do sistema de dominação masculina, ainda vigente. Pois, é, sempre, no seio de construções hegemônicas que saberes são produzidos. Na mesma amplitude, ou próxima a ela, é no centro desse saber que mecanismos de poder e controle são articulados para formatar e desenhar culturas, principalmente, contra o corpo mulher. Assim sendo, todas as práticas de violência contra a mulher e, certamente, a sexual, são geridas para desintegrar e desumanizar o corpo. Afinal de contas, é nele que tudo se inscreve: as dores, os medos, o silêncio e a vergonha, sobretudo, às advindas da prática de estupro, uma vez que, diante dela, a vítima experimenta uma potencialidade de violências (social, cultural, psicológica e corporal).

Referências

ARRAES, Jarid. **Redemoinho em Dia Quente**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

ARIÈS, Phillippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 21. ed., 2021.

DESPENDES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: N-1 edições, 2016.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

hooks, bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

KIMMEL, Michael. A Produção Simultânea de Masculinidades Hegemônicas e Subalternas. *In*: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 9, p. 103-117, 1998.

MICHEL, Foucault. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

27 Despendes, 2016, p. 39.

28 Arraes, 2019, p. 35.

NOGUEIRA, Renzo Magno. A evolução da sociedade patriarcal e sua influência sobre a identidade feminina e a violência de gênero. *In*: **Revista Jus Navigandi**, Teresina, v. 23, n. 5377, 22 mar. 2018. Disponível em: https://jus.com.br/artigos/48718. Acesso em: 28 abr. 2023.

PATEMAN, Carole. **O Contrato Sexual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, história e poder. *In*: **Revista Sociologia Política**, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, 2010.

SILVA, S. G. A crise da masculinidade: uma crítica à identidade de gênero e à literatura masculinista. *In*: **Psicologia. Ciência**, Brasília, v. 26, n. 1, 2006.

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1998.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: Educ, 1997.

A literatura brasileira e a construção de um imaginário coletivo: reflexões a partir da produção literária de Eliana Alves Cruz

Adria Gabriella Costa da Silva (PPGL/UFAM)

Introdução

A pesquisadora e coordenadora do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea na Universidade de Brasília (UNB), Regina Dalcastagnè, realizou um estudo, publicado no livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*[1], que revela o perfil de autores brasileiros. Nele, foram mapeadas 258 (duzentos e cinquenta e oito) obras, publicadas entre 1990 a 2004, pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco. A partir da análise de dados, a qual levou em consideração características socioeconômicas, étnicas e de gênero, obteve-se este resultado: em 7,9% das obras apareciam personagens negros, cuja representação associava-se à pobreza e à marginalidade; em 73,5% delas, os personagens eram pobres e em 20,4% bandidos. Do total, apenas três obras conferiram o protagonismo à mulher negra. Com a pesquisa, foi possível, também, traçar o perfil dos escritores brasileiros: 72,7% homens, dos quais 93,9% são brancos e com, em média, 50 anos de idade.

Seis anos mais tarde, ao apresentar a continuidade desse estudo, em entrevista para a revista *Cult*[2], Regina Dalcastagnè, que, a essa altura, já havia analisado um total de 692 romances escritos por 383 autores em três períodos distintos (de 1965 a 1979, de 1990 a 2004 e de 2005 a 2014), afirmou que houve um aumento de 12 pontos porcentuais na publicação de romances escritos por mulheres, o que, ainda assim, não representou uma mudança significativa no perfil de autores nacionais.

Para o crítico literário Antônio Candido[3], em uma sociedade estratificada, a literatura, quanto possibilidade de representação, também reflete essa estratificação. Ou seja, pela narração literária, pela representação e pela autoria, podemos identificar aspectos culturais e sociais.

> A arte, e por conseguinte a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de ligação com a realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e im-

1 Dalcastagnè, 2012.

2 Massuela, 2018.

3 Candido, 1985.

> plicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto por parte do criador, no momento de conceber e executar, quanto por parte do receptor, no momento de sentir e apreciar[4].

Sendo a produção literária um caminho possível para apreender dinâmicas sociais, pode-se concluir que, com o apontamento do perfil de autores e de personagens, a pesquisadora Regina Dalcastagnè, escancara, também, uma das características centrais da sociedade brasileira: o racismo e o sexismo, enraizados pela lógica eurocêntrica. Isso porque embora o Brasil seja constituído majoritariamente por mulheres e negros/pardos[5], segundo dados publicados, em julho de 2022 pelo IBGE[6], na literatura, quem predomina, na autoria e na representação, é o "homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo"[7].

Essa predominância é herança do processo de colonização, que, ao homem branco católico cristão confere voz, poder e privilégio; enquanto às mulheres negras, confere silenciamento ou representações estereotipadas.

> [...] pode ser observado que a literatura brasileira, desde a sua formação até a contemporaneidade, apresenta um discurso que insiste em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra. A representação literária da mulher negra ainda surge ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpoprocriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor. Interessante observar que determinados estereótipos de negros/as, veiculados no discurso literário brasileiro, são encontrados desde o período da literatura colonial[8].

O fato é que não há uma concessão igualitária de oportunidades. Mecanismos são forjados para que vozes negro-femininas permaneçam inaudíveis, suas obras não são reeditadas, não são comentadas e muito menos analisadas. As textualidades negras estão longe de serem assumidas e entendidas em suas potencialidades estéticas, epistemológicas e discursivas pela crítica brasileira, e não por acaso, essa é a punição pelo atrevimento da insurgência, afirma Fernanda Miranda[9].

Tomando esse contexto, tem-se como objetivo, deste capítulo, uma problematização em torno da formação da literatura brasileira em sua dimensão afro-brasileira. Para tanto, investiga-se a visibilidade autoral da autora Eliana Alves Cruz, como alguém que, no corpus de formação da literatura nacional contemporânea, utiliza uma escrita reivindicatória, denominada por Eduardo Duarte[10] como literatura afro-brasileira.

---

4 Candido, 1985, p. 53.

5 De acordo com o Instituto Brasileiro de Estatística e Geografia, pardo é um dos cinco grupos de cores étnicas que compõem a população brasileira, juntamente com os brancos, pretos, amarelos e indígenas. Contudo, Lauro Gomes (2019) afirma que o pardo é eufemismos para "negro" ou "indígena". E que, embora, socialmente, denote o limbo entre a branquitude e a negritude, na verdade, este emprego, na sua etimologia, não é identidade racial, é uma cor.

6 Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2022.

7 Dalcastagnè, 2012, p. 184.

8 Evaristo, 2005, p. 52.

9 Miranda, 2019.

10 Duarte, 2014.

A literatura afro-brasileira: espaço de memória e insurgência

> *Agora ela já sabia qual seria a sua ferramenta, a escrita. Um dia, ela haveria de narrar, de fazer soar, de soltar as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos [...] um dia, escreveria a fala de seu povo*[11].

É de certo que os atravessamentos – físicos e intelectuais – sofridos pelos negros não se atêm à formação literária, isso porque a ideia instituída pelo sistema escravista afeta, ainda hoje, a visão que se tem do negro. Em *Crítica da Razão Negra*[12], Mbembe nos convida a pensar as diferenças e a própria vida a partir da experiência negra. Tornando evidente como o ato de ser negro, mesmo após a abolição da escravidão, foi e é assinalado pelo "não ser branco". E esse "não ser branco" extirpa do sujeito qualquer aspecto de valor e originalidade, arranca a condição de sujeito histórico e de cidadão, como saúde e educação. Além de determinar limites à cultura e identidade, o que ainda implica na construção de um imaginário de superioridade e dominação[13]. A esse processo, Sueli Carneiro denominou epistemicídio:

> A branquitude, enquanto sistema de poder fundado no contrato racial, da qual todos os brancos são beneficiários, embora nem todos sejam signatários, pode ser descrita no Brasil por formulações complexas ou pelas evidências empíricas como no fato de que há absoluta prevalência da brancura em todas as instâncias de poder da sociedade: nos meios de comunicação, nas diretorias, gerências, e chefias das empresas, nos poderes Legislativos, Executivo e Judiciário, nas hierarquias eclesiásticas, no corpo docente das universidades públicas ou privadas[14].

Para Frantz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas*[15] há uma condição neurótica, isto é, aquela em que o negro estaria aprisionado a uma "inferioridade" e o branco à "superioridade", que deve ser superada por meio da luta, da transformação das condições materiais em que tais relações assimétricas se produzem, isto é, todas as formas de opressão às quais a humanidade está sujeita. Gislene Santos[16] acredita que a construção da "consciência de si" ou, ainda, da "consciência negra" também seja importante para a quebra desse imaginário, no sentido de que a representatividade é uma forma de (re) conhecer a si e o seu entorno. Daí a importância de uma literatura que retome a história que os livros didáticos não contam, de um espaço de homenagem e valorização das contribuições dos povos africanos e afrodescendentes. De uma narrativa que dê protagonismo às vidas-histórias atravessadas pelo longo processo de colonização e escravidão, cujos efeitos seguem vivos e entranhados no corpo social deste país.

11 Evaristo, 2018, p. 247.

12 Mbembe, 2014.

13 Duarte, 2008; Miranda, 2019; Santos, 2018.

14 Carneiro, 2005 *apud* Miranda, 2019, p. 21.

15 Fanon, 2008.

16 Santos, 2004, p. 78.

Zila Bernd[17] e Eduardo de Assis Duarte[18] acreditam que a literatura possa ser reivindicatória, com valores firmados em romper os contratos de fala e escrita impostos pelo mundo branco. Para referir-se a essa literatura brasileira que resgata a história e a identidade das ascendências africanas, que dá voz e lugar aos sujeitos negros, Eduardo Duarte[19] adota a terminologia "afro-brasileira".

Para que uma obra faça parte do corpus literário afro-brasileiro, faz-se necessário, evidentemente, que a autoria seja negra, mas também que exista, nas produções, a "subjetividade e experiências do eu-enunciador"[20]. Diante disso, o professor Eduardo Duarte[21] aponta cinco fatores que fundamentam esse fazer literário, distinto dos demais: temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público. De modo que, sozinhos, esses elementos não propiciam o pertencimento à literatura afro-brasileira, e sim a união desses fatores.

Portanto, a literatura dita afro-brasileira se caracteriza pela produção de processos estéticos que são também políticos, atuantes no âmbito da resistência cultural, étnico-racial. Nesse sentido, os autores e as autoras afro-brasileiros têm como um dos objetivos:

> Desconstruir a imagem do negro como vítima ou criminoso, representação sustentada durante anos pela história e pelas narrativas canônicas. Por meio desse propósito, tem-se acesso a uma narrativa outra através de uma escrita própria, que de certa forma questiona a história ensinada nas escolas ou vinculadas nas mídias[22].

Com um olhar mais crítico, Fernanda Miranda[23], Mirian Santos[24] e Miriam Alves[25], afirmam que os atravessamentos e as disputas da literatura afro-brasileira de autoria feminina são multiplicados, pois além dos enfrentamentos étnico-raciais, existem os de gênero. Nas palavras de Miranda,

> O romance de autoras negras disputa narrativas desde o momento de formação das ficções de fundação. Disputa narrativa de imaginação da nação. Disputa a narrativa da memória que seleciona o passado a ser lembrado, impondo-se ao arquivo pretérito que apaga o negro ou o mantém escravo. Disputa a História oficial enquanto projeção das elites dominantes, inscrevendo as temporalidades da experiência negra da narração da nação. Qual terra preta, fértil e generosa, o romance é uma forma uterina – capaz de conceber/pro-criar o/um mundo[26].

O caso mais notório é o da contista, poeta, folclorista, musicista, abolicionista e professora, Maria Firmina dos Reis. Mesmo tendo sido uma das primeiras intelectuais negras a produzir o que, hoje, é intitulado de literatura afro-brasileira, por ser negra, pobre, nordestina, esteve, por muitos anos, esquecida e silenciada. De tal forma que, quando seu livro, *Úrsula,* veio a público, em 1859, não possuía seu nome como autora.

17 Bernd, 1988.

18 Duarte, 2008.

19 Duarte, 2011.

20 Cuti, 2012; Evaristo, 2007 *apud* Santos, 2018, p. 29.

21 Duarte, 2008, p. 15.

22 Santos, 2018, p. 30.

23 Miranda, 2019.

24 Santos, 2018.

25 Silves, 2010.

26 Miranda, 2019, p. 56.

A capa do livro registrava, apenas, que se tratava de um "romance original brasileiro" escrito por "uma maranhense". Deixando claro, aos leitores, que se tratava de uma obra feita por uma mulher – mas sem deixar margem para imaginarem que se tratava de uma negra, filha de ex-escrava.

No prólogo de *Úrsula*, consciente da realidade na qual estava inserida e do indiferentismo ao qual sua obra estava suscetível, a autora declara:

> Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem, com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo[27].

Maria Firmina, mulher à frente de seu tempo, expressa o sentimento reivindicatório de incentivar outras mulheres:

> Não a desprezeis, antes amparai-a nos seus incertos e titubeantes passos para assim dar alento à autora de seus dias, que talvez com essa proteção cultive mais o seu engenho, e venha a produzir cousa melhor, ou quando menos, sirva esse bom acolhimento de incentivo para outras, que com imaginação mais brilhante, com educação mais acurada, com instrução mais vasta e liberal, tenham mais timidez do que nós[28].

Ao quebrar o monopólio do falar, do escrever e do publicar, Firmina abre caminho para que outras autoras confrontem, na escrita e na existência, a dinâmica narcisista sobre a qual a literatura brasileira se assenta. Surgem, anos mais tarde, estrondosas vozes-histórias que revelam a face da nação que a literatura brasileira silencia sistematicamente[29]. Dentre elas: Eliana Alves Cruz, a qual, escre(vi)vendo[30], experiencia a possibilidade de ser ouvida, de se fazer porta-voz da história dos outros e, a mesma medida, das suas próprias. Pois, segundo o sociológico, Maurice Halbwachs[31], nós nunca estamos realmente sós, no nosso fazer pessoal, estão os grupos sociais aos quais pertencemos, a nossa herança cultural.

Eliana Alves Cruz: representação estética e afetiva do "nós"

> *A vida era um tempo misturado do antes-agora-depois-e-do-depois-ainda. A vida era a mistura de todos e de tudo. dos que foram, dos que estavam sendo e dos que viriam a ser*[32].

A jornalista carioca, Eliana Alves Cruz, soma força no cenário da literatura afro-brasileira feminina. Seu romance inaugural, *Água de barrela*[33], é fruto de cinco anos de pesquisa sobre a história de sua família desde os tempos da escravidão. Com ele, conquistou o prêmio Silveira Oliveira, da Fundação Palmares, em 2015, o qual possibilitou

27 Reis, 2019, p. 12.

28 Reis, 2019, p. 13.

29 Miranda, 2019, p. 43.

30 O termo foi criado por Conceição Evaristo, referindo-se à escrita de um corpo, uma condição e uma experiência negra no Brasil (Evaristo, 1996).

31 Halbwachs, 1990.

32 Evaristo, 2017, p. 110.

33 Cruz, 2016.

a publicação da obra, no ano seguinte. É autora, ainda, de *O crime do cais do Valongo*[34], *Nada digo de ti, que em ti não veja*[35] e *Solitária*[36]. A responsável por um *blog* que dá destaque ao trabalho de mulheres negras em diferentes segmentos, desponta como uma revelação da literatura afro-brasileira, conquistando o primeiro lugar no Prêmio Jabuti 2022, na categoria conto, com o volume *A vestida*[37].

Analisando a trajetória da autora, André Uzêda[38] aponta que Eliana "dá prosseguimento a um projeto literário afro-brasileiro, investigando o protagonismo e valor das origens africanas na constituição identitária, histórica e cultural do povo brasileiro. Metodologicamente, preza, em sua escrita, pela história oral e pela fonte documental".

Desse modo, Eliana constrói uma estética literária marcada pela mescla de retratos dos séculos XVIII e XIX, de um Brasil colonial, com acontecimentos contemporâneos. Para isso, apoia-se em uma linguagem paradoxal, a qual possui traços de subjetividade – próprio da literatura –, mas, ao mesmo tempo, objetiva e factual, reflexo da sua carreira jornalística. Em uma entrevista concedida ao Jornal Estado de Minas, em 2020, ela revela que este é seu compromisso: expressar, através de sua produção literária, novos horizontes para pensar o passado, o presente e o futuro da sociedade brasileira, bem como a Literatura e a História.

Já em outra entrevista, concedida à revista Continente, em 2022, a autora explicita seu projeto literário:

> Cada livro é um livro. Cada história nasce de um jeito diferente. [...] o Água de barrela é o primeiro, porque foi o livro que deu origem à série toda e ele fala de uma história familiar. Mas, para remontar essa história familiar, eu precisei mergulhar na história do próprio país. Acabei aprendendo muita coisa e reaprendendo outras tantas, descobrindo outras. E isso originou outras histórias, como *O crime do Cais do Valongo* e o *Nada digo de ti que em ti não veja*. E aí, o que aconteceu? Eu comecei a desenhar finalmente um projeto literário que fala das questões das sobrevidas da escravidão e dessas coisas todas, mas não necessariamente de uma forma tão literal[39].

A fim de evidenciar as truculências cometidas pelos colonizadores europeus, Eliana Alves Cruz Eliana apoia-se num lugar de memória ancestral, reconstituindo o passado através do presente. Para Pollak[40], a memória corresponde às tentativas mais ou menos conscientes de determinar e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades.

No conto "O ferro, a bruma e o tempo", do livro *A vestida*, a memória ancestral faz-se tangível. O narrador em terceira pessoa leva-nos à ancestralidade dos personagens. Para isso, enlaça duas narrativas, uma no passado e outra no presente, trazendo de volta

34 Cruz, 2018.
35 Cruz, 2020.
36 Cruz, 2022b.
37 Cruz, 2021.
38 Uzêda, 2019, p. 1.
39 Cruz, 2022a.
40 Pollak, 1989.

as raízes africanas, daqueles que seguem vivos pois "ainda não partiram nas brumas espessas do tempo"[41].

Em *A memória coletiva*, Halbwachs[42] propõe que as lembranças individuais estarão sempre atravessadas por memórias coletivas, uma vez que "jamais estamos sozinhos". Ainda que essa influência da coletividade não aconteça por meio de pessoas fisicamente próximas, de nosso convívio, ela poderá ocorrer através de leituras ou pelas observações das atitudes de membros de grupos.

A narrativa do conto divide-se em dois momentos, fundamentados a partir da história de duas famílias, uma africana e outra brasileira. A primeira, situa-se num período de África pré-colonial, entre "o império de Oyó e os Aja"[43]. Enquanto a segunda, constituída pelo ferreiro e metalúrgico Édison e pela sua esposa grávida Diana, situa-se num Brasil contemporâneo.

Os africanos, Enitan e sua esposa Dayo, têm as suas vidas marcadas pelo nascimento do filho, Alágbára, que em seu nome traz o significado de força e poder, mas também "o nome do clã, Alágbéde (ferreiro)"[44]. A escolha do nome tem uma implicação maior, assinala o que o futuro reserva para o menino: ser ferreiro – assim como o pai, como o avô, como o bisavô, numa linha sucessória que não se sabia onde parava[45].

O que se percebe é que ser ferreiro é para além de uma profissão ou habilidade. É uma metáfora para a força e resistência necessária para que os negros sobrevivam neste mundo hostil. O metal sólido, acinzentado, duro, produzido na natureza, com variadas utilizações por ser um durável e resistente, representa esses sujeitos que (re)existem apesar das tentativas históricas e sociais de silenciamento e exclusão.

O ferro é uma tradição familiar, que representa um imaginário de força, poder e pertencimento que chegou até Enitan quando ele ainda era uma criança, através do seu avô, por meio da contação de história. Do mesmo modo que o, agora, homem adulto planeja passar para seu filho recém-nascido, intenção evidenciada no trecho: "a lendária Ilê-Ifé. E esta era uma história que desde menino gostava de ouvir os mais velhos contarem e certamente contaria a Alágbára"[46]. Na tradição africana, a palavra falada, além de seu valor fundamental, possui um "caráter sagrado que se associa a sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas"[47].

Enitan conta que quanto mais ouvia as histórias de seu avô, "mais se sentia parte dela"[48]. Segundo Yayi[49], isso é realmente possível pois os mitos, contos e lendas africanas não são apenas histórias para distrair as pessoas, mas escondem muitas vezes, os segredos da racionalidade africana sobre o funcionamento do universo, assim, ao se

41 Cruz, 2022b, p. 45.
42 Halbwachs, 1990, p. 30.
43 Cruz, 2022b, p. 41.
44 Cruz, 2022b, p. 41.
45 Cruz, 2022b, p. 41.
46 Cruz, 2022b, p. 41.
47 Lopes, 2021, p. 41.
48 Cruz, 2022b, p. 41.
49 Yayi, 2021.

apropriar da racionalidade de seus ancestrais, ativa potencialidades pessoais que dão um propósito na vida.

A memória de subalternização, opressão e violência, que assola as duas famílias, é evidenciada pelo medo dos pais. Enitan e Édison, homens metalúrgicos, que diante do nascimento de seus filhos, recorrem à divindade e fazem o mesmo pedido, que: "o novo ser, dando cambalhotas na barriga de sua mulher e que agora dava os primeiros sinais de querer vir para a luz do sol deste mundo, ajudasse a trazer prosperidade e paz para aquele solo banhado de medo e sangue"[50].

Isso ocorre pois o cenário se repete. Na época de Enitan, o povo negro era, violentado, morto, perseguido. Mas, ano depois, a história não mudou. O ideal de violência segue vivo. Ser preto, portanto, independente do período é "correr o risco de não mais existir"[51]. Assim, revelando a continuidade da experiência negra ao longo dos séculos, Eliana conecta a atual luta pela vida com uma ancestralidade africana remota, mas sempre presente.

Considerações finais

É evidente a urgência de uma reflexão crítica sobre a representatividade e visibilidade, na Literatura Brasileira Contemporânea, conforme revelado pela pesquisadora de Regina Dalcastagnè[52]. Os dados apresentados demonstram uma persistente desigualdade em relação à presença e protagonismo de personagens negros e mulheres negras na produção literária nacional, refletindo uma estrutura social marcada pelo racismo e pelo sexismo.

As análises de Antonio Candido[53] e de Fernanda Miranda[54] destacam como a literatura reflete e reproduz as hierarquias sociais, reforçando estereótipos e marginalizando vozes, historicamente, silenciadas. Assim, ao discutir a literatura afro-brasileira, emerge a importância de reconhecer e valorizar as narrativas que desafiam e subvertem os padrões dominantes, herdados do processo colonial. Literatura essa que, não apenas, resgata a história e identidade dos povos afrodescendentes, mas também atua como um espaço de resistência e afirmação cultural.

Sendo assim, a trajetória e obra de Eliana Alves Cruz exemplifica uma possibilidade de estética literária que confronta os legados do racismo e da exclusão, oferecendo novas perspectivas sobre a sociedade brasileira. Na sua produção, expõe que a luta pela vida e pela dignidade humana é uma batalha contínua, que atravessa gerações e fronteiras, de modo que se faz necessário reconhecer e honrar nossa herança ancestral, pois, nela, encontrar força e inspiração para enfrentar os desafios do presente e construir um futuro de liberdade.

50 Cruz, 2022b, p. 39 e 44.

51 Cruz, 2022b, p. 44.

52 Dalcastagnè, 2012.

53 Candido, 1985.

54 Miranda, 2019.

Referências

ALVES, Miriam. **Brasil Afro autorrevelado**: literatura brasileira contemporânea. Belo

Horizonte: Nandyala, 2010.

BERND, Zilá. **Introdução a Literatura Negra**. São Paulo: Brasilense, 1988.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 7. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

CRUZ, Eliana Alves. **A vestida**. Rio de Janeiro: Malê, 2021.

_____. **Água de barrela**. Brasília; Distrito Federal: Fundação Cultural

Palmares, 2016.

_____. **Nada digo de ti, que em ti não veja**. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

_____. **O crime do Cais do Valongo**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

_____. **Solitária**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022b.

_____. Entrevista com escritora Eliana Alves Cruz – 1º Ciclo Outras Histórias do Brasil: resistências e reparações. [Entrevista concedida à] Blooks Livraria. Medium, Rio de Janeiro, set. 2018. Disponível em: https://medium.com/blooks/entrevista-com-eliana-alves-cruz-d339656eb6bd. Acesso em: 02 jan. 2024.

_____. Novo romance de Eliana Alves Cruz expõe o apartheid brasileiro. [Entrevista concedida a] Guilherme Augusto. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, jun. 2020. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2020/06/29/interna_cultura,1160714/novo-romance-de-eliana-alves-cruz-expoe-o-apartheid-brasileiro.shtml. Acesso em: 02 jan. 2024.

_____. "É UM PROJETO LITERÁRIO QUE FALA MUITO SOBRE A LIBERDADE". [Entrevista concedida a] Yuri Euzébio. **Continente**, Recife, 5 dez. 2022a. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/re-um-projeto-literario-que-fala-muito-sobr e-a-liberdader>. Acesso em: 02 jan. 2024.

CUTI, Luiz Silva. **Literatura negra brasileira**: notas a respeito de condicionamentos. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. *In*: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 31, 2008. Disponível: https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9430. Acesso em: 14 jan. 2024.

_____. **Literatura Afro-Brasileira**: 100 autores do século XVIII ao XXI. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória** [livro eletrônico]. 3. Ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

_____. Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira. *In*: **Revista Palmares**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 52-57, ago. 2005.

_____. **Literatura negra**: uma poética de nossa afrobrasilidade. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1996.

_____. **Ponciá Vicêncio**. 3. ed. Rio de Janeiro, Pallas, 2017.

FANON, Frantz. **Pele Negra, máscaras brancas**. Bahia: Editora EdUFBA, 2008.

GOMES, Lauro Felipe Eusébio. Ser Pardo: O limbo identitário-racial brasileiro e a reivindicação da identidade. *In*: **Cadernos de Gênero e Diversidade**, Salvador, v. 05, n. 01, p. 66-78, jan.-mar. 2019. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/31930. Acesso em: 13 fev. 2024.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Brasileiro de 2021**. Rio de Janeiro: IBGE, 2022. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/34438-populacao-cresce-mas-numero-de-pessoas-com-menos-de-30-anos-cai-5-4-de-2012-a-2021. Acesso em: 16 jan. 2023.

LOPES, Nei. **Filosofias africanas uma introdução**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

MASSUELA, Amanda. Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro. *In*: **Revista Cult**, São Paulo, 2018, n. 23, fev. 2018. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/. Acesso em: 03 jan. 2023.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. **Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006)**: posse da História e colonialidade nacional confrontada. 2019. 252 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-26062019-113147/pt-br.php. Acesso em: 14 jan. 2024.

POLLAK, M. Memória, Esquecimento e Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2019.

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

SANTOS, Gislene Aparecida dos. **A invenção do ser negro**: um percurso das ideias que naturalizam a inferioridade dos negros. São Paulo: Educ/ FAPESP; Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

UZÊDA, André Luís Mourão de. Eliana Alves Cruz: o crime do Cais do Valongo. *In*: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 57, 2019. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/26035/24140. Acesso em: 29 dez. 2023.

YAYI, Abiola Akande. **Ancestralidade Africana e Mundo Contemporâneo**. [S.I]: Produção Independente, 2021. E-book (62 p.) Disponível em: https://abiolayayi.com/ancestralidade/. Acesso em: 10 mar. 2024.

No princípio, era a mãe[1]: apontamentos sobre uma poética prenhe

Heleine Fernandes de Souza (UFRJ)

Carrego duas mulheres nas minhas costas
uma retinta e voluptuosa e escondida
nos desejos de marfim da outra
mãe
pálida como uma bruxa
porém constante e familiar
servindo-me pão e terror
no meu sono
seus seios são âncoras imensas excitantes
na tempestade à meia noite[2].

Publicado pela primeira vez em 2008, pela editora Nandyala, "Poemas da recordação e outros movimentos" é uma coletânea de poemas de Conceição Evaristo organizada pela autora. Alguns dos poemas ali enredados já tinham sido publicados anteriormente nos volumes dos Cadernos Negros, dos quais a poeta começa a participar e contribuir a partir dos anos 1990.

Os sessenta e seis poemas são organizados em seis sessões. Cada uma destas seis faces do livro é introduzida por um breve texto em prosa que, à medida que vamos lendo, vão se articulando e construindo uma continuidade que soa como um contracanto, uma melodia complementar a dos poemas. Estes fragmentos (poemas em prosa, talvez?), em tom memorialista e autobiográfico, muito próximo ao relato, tratam sobre os momentos primeiros de encantamento e descoberta da poesia, quase todos em referência à primeira infância. Essas não são memórias de lida com a palavra impressa no livro, e sim recordações das primeiras percepções da poesia ainda sem palavra, ou expressa na rotina das falas de familiares. Poesia primeira, colada aos movimentos da vida. Esses fragmentos, que criam ligação entre os blocos de poemas, são textos metalinguísticos nos quais a poeta reflete sobre seu processo de criação artística e sobre a concepção de sua obra literária. Através destes pequenos relatos, Conceição Evaristo oferece a quem lê as linhas com que desenha seu projeto estético-político.

1 Lorde *apud* Duarte et al, 2003.

2 *Da casa de Iemanjá*, 2020.

Partindo desta premissa, me permito afirmar: no princípio, era a mãe. A mãe aparece nos fragmentos e também nos poemas da recordação como nascente da poesia. Eis o primeiro fragmento, que abre o livro:

> O olho do sol batia sobre as roupas estendidas no varal e mamãe sorria feliz. Gotículas de água espargindo a minha vida-menina balançavam ao vento. Pequenas lágrimas dos lençóis. Pedrinhas azuis, pedaços de anil, fiapos de nuvens solitárias caídas do céu eram encontradas ao redor das bacias e tinas das lavagens de roupa. Tudo me causava uma comoção maior. A poesia me visitava e eu nem sabia[3].

Nesta cena primal de contato com a experiência da poesia, a mãe é personagem central, o sol em torno do qual a vida orbita úmida. A lavagem das roupas, trabalho historicamente desempenhado por mulheres, que serviu e ainda serve de atividade econômica às mulheres negras e pobres, dá ocasião a uma experiência de "comoção maior", quando, por um instante, o céu e a terra se confundem, sendo possível encontrar flocos de nuvens ao redor das bacias de lavagem de roupa. É a poesia um estado de graça, um momento sagrado, em que estão mergulhadas todas as coisas. A poeta é a filha, a vida-menina que descende daquela mulher que veio antes e propicia a vida.

No segundo fragmento em prosa, a mãe é descrita como ambiente, como clima, como a natureza circundante, de onde surge a poesia:

> O tempo passava e eu não deixava de vigiar minha mãe. Ela era o meu tempo. Sol, se estava alegre; lágrimas, tempo de muitas chuvas. Dúvidas, sofrimentos que dificilmente ela verbalizava, eu adivinhava pela nebulosidade de seu rosto. [...] Foi daquele tempo meu amalgamado ao dela que me nasceu a sensação de que cada mulher comporta em si a calma e o desespero[4].

Esta percepção mágica, bastante comum na primeira infância, é narrada como parte do processo de formação da escritora Conceição Evaristo, que tanto na escrita em versos quanto na prosa, coloca na centralidade as experiências de mulheres negras, registrando em palavras "dúvidas, sofrimentos que dificilmente ela verbalizava", ficcionalizando histórias silenciadas. As primeiras referências na formação de escritora não se colam a obras impressas, textos escritos, cultura letrada e bibliotecas familiares, como é costumeiro na narrativa da vida de escritores/as canônicos/as, o que desmistifica o fazer literário e abre caminhos para outros pontos de partida na trajetória de escritoras/es brasileiras/os. Neste mesmo sentido, afirma a escritora afroamericana Audre Lorde, "para mulheres, então, poesia não é um luxo. Ela é uma necessidade vital de nossa existência. [...] Poesia é o caminho com que ajudamos a dar nome ao que não tem nome, para que possa ser pensado"[5]. O aprendizado da ficção e da poesia para Conceição Evaristo se deu junto às mulheres de sua família, na apreensão de seus gestos, seus silêncios e suas falas. Conforme o quinto fragmento em prosa do livro:

3 Evaristo, 2017, p. 9.

4 Evaristo, 2017, p. 21.

5 Lorde *apud* Santos, 2014, p. 134.

> Quando a luz da lamparina era apagada, a escuridão do pequeno cômodo, em que dormíamos com mamãe, me doía. Ao apagar as luzes, minhas irmãs logo-logo adormeciam, confortadas com as lembranças de nossas falantes brincadeiras, em que, muitas vezes, a mãe era a protagonista. Aí, sim, a noite e seus mistérios se abatiam sobre mim. E tudo parecia vazio a pedir algum gesto de preenchimento. Escutava ainda os passos de minha mãe se afastando. Instantes depois, podia colher pedaços da voz dela, colados a outros de minhas tias e de vizinhas mais próximas. Apurava os sentidos, mas o teor profundo das conversas me fugia, diluindo-se no escuro. Então eu inventava dizeres para completar e assim me intrometer nas falas distantes delas. Todas as noites, esse era o meu jogo de escrever no escuro[6].

A escrita que parte da oralidade e do corpo envolvido no ato comunicativo tem seu primeiro laboratório nos momentos de vigília noturna, cheios de mistérios indizíveis; quando os pedaços das falas cotidianas das mulheres, que se dedicavam ao cuidado das crianças, ressoavam no silêncio e davam ocasião para os primeiros exercícios de ficção. Conceição Evaristo também se refere à gênese de sua escrita no depoimento "Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita". Ali ela fala desta escrita antes da letra, de sua gestação no corpo: "creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. [...] Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos. De olhos cerrados eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro. No corpo da noite"[7]. Neste ensaio seminal, a poeta evoca a mesma sequência de imagens relacionadas ao despertar para a poesia e para a ficção, pontuadas pela relação da mãe com o sol e pelo jogo de escrita noturna, povoada de vozes. No início do depoimento-ensaio sobre o nascimento de sua escrita, Conceição Evaristo nos fala de uma magia ritual que sua mãe realizava para chamar o sol:

> Talvez o primeiro sinal gráfico, que me foi apresentado como escrita, tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe. Ancestral, quem sabe? Pois de quem ela teria herdado aquele ensinamento, a não ser dos seus, os mais antigos ainda? Ainda me lembro, o lápis era um graveto, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta, rente as suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente ajuntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas. Era um gesto solene, que acontecia sempre acompanhado pelo olhar e pela postura cúmplice das filhas, eu e minhas irmãs, todas nós ainda meninas. Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. Fazia-se a estrela no chão.[8]

Nesta narrativa de primeiro contato com a escrita, a poeta apresenta uma concepção expandida de escrita, que não se limita à letra e ao papel, pois implica e está implicada com os elementos da natureza (o sol, a terra lamacenta, o graveto, a chuva), com

6 Evaristo, 2017, p. 77.

7 Evaristo, 2007, s. p.

8 Evaristo, 2007, s. p.

os movimentos de todo o corpo e a interação com uma comunidade. Ela se configura como um ritual que a mãe realizava e ensinava às suas filhas, um gesto antigo transmitido, um saber ancestral vivo. Conforme Conceição Evaristo afirma em outra passagem do depoimento, "Minha mãe não desenhava, não escrevia somente um sol, ela chamava por ele, assim como os artistas das culturas tradicionais africanas sabem que as suas máscaras não representam uma entidade, elas são as entidades esculpidas e nomeadas por eles"[9]. A escrita que a mãe ensinou guarda a memória de saberes africanos reinventados na diáspora brasileira e que servem como recurso para manutenção da vida presente. A mãe como guardiã da memória reafirma o lugar histórico desempenhado pelas mulheres negras na diáspora, o de griotes, transmissoras de saberes ancestrais fundamentais para a existência da comunidade negra fora do continente africano.

Sobre a prática do ritual, a filósofa Sobonfu Somé, do povo Dagara, diz que "é preciso reconhecer a existência de toda uma linha de ancestrais, de um mundo de espírito em nossa volta, espíritos do mundo animal, da terra, das árvores, e assim por diante"[10]. Na narrativa da poeta, o ritual para chamar a ancestralidade é a escrita. É ela que faz a conexão entre os diferentes tempos (o ontem, o hoje, o porvir), entre os seres visíveis e os invisíveis. A esta ancestralidade a mãe recorreu para chamar o sol, necessário para secar as roupas das patroas, de onde vinha o sustento de toda a família.

Insisto na cena da escrita ritual. Nela, a mãe se punha de cócoras, com as pernas abertas, com as genitálias quase tocando a terra úmida, em uma posição de parturiente, como se ela parisse o sol que era escrito na terra. Uma escrita como parto, como também a define Audre Lorde em "Poesia não é um luxo": "Essa destilação de experiência da qual brota poesia verdadeira pare pensamento como sonho pare conceito, como sentimento pare ideia, e conhecimento pare (precede) entendimento"[11].

Uma escrita que chama o sol, como se ele irrompesse do corpo escuro de uma mulher. Alguns dos "Poemas da recordação e outros movimentos" trazem o sol e seu movimento como alegorias, conforme já anunciam desde o título os "Se à noite fizer sol" e "Só de sol a minha casa". A escrita que se move em função do sol remete à cosmologia dos povos Bantu-Kongo, que foram trazidos em grande quantidade para o Brasil durante o tráfico negreiro e cujos saberes foram reterritorializados por aqui. O cosmograma Kongo é uma alegoria dos estágios da vida de qualquer ser que faça parte deste mundo e de suas múltiplas camadas. O cosmograma é baseado no movimento do sol durante um dia e uma noite. Na sua viagem intermitente, ao final de um dia, o sol atravessa uma fina linha d´água, nomeada Kalunga, e mergulha no mundo invisível, intangível, da desintegração física, da memória, dos ancestrais; do qual retorna, renascido no início de um novo dia, "hora da emergência da vida"[12]. No texto para o primeiro episódio do podcast

9 Evaristo, 2007, s. p.

10 Somé, 2007, p. 55.

11 Lorde apud Santos, 2014, p. 133.

12 Neves Santos, 2020, p. 7.

"Águas de Kalunga", produzido em 2019 pelo Museu de Arte do Rio/MAR, Conceição Evaristo escreve:

> Kalunga, segundo as minhas mais velhas e os meus mais velhos, antes estava na lembrança de nossas águas matriciais, princípio da vida. Águas de Kalunga, reino de nossas ancestralidades, ali estavam os entes que nos guardam no fundo dos olhos. Kalunga, águas de vir e ir naturalmente. Princípio e retorno. As águas de Kalunga são águas mães, são geradoras de tudo[13].

As águas de onde tudo vem. Águas geradoras, onde tudo se cria: imagens que se sobrepõem à mãe. Fertilidade e criatividade anteriores, de onde se origina a escrita:

> **De mãe**
>
> O cuidado de minha poesia
> Aprendi foi de mãe,
> Mulher de pôr reparo nas coisas,
> E de assuntar a vida.
>
> A brandura de minha fala
> Na violência de meus ditos
> Ganhei de mãe, mulher prenhe de dizeres,
> Fecundados na boca do mundo.
>
> Foi de mãe todo o meu tesouro,
> veio dela todo o meu ganho
> mulher sapiência, yabá,
> do fogo tirava água
> do pranto criava consolo.
> Foi de mãe esse meio riso
> Dado para esconder
> Alegria inteira
> E essa fé desconfiada,
> Pois, quando se anda descalço,
> Cada dedo olha a estrada.
>
> Foi mãe que me descegou
> Para os cantos milagreiros da vida
> Apontando-me o fogo disfarçado
> Em cinzas e a agulha do
> Tempo movendo o palheiro.
>
> Foi mãe que me fez sentir as flores
> Amassadas debaixo das pedras;
> Os corpos vazios rente às calçadas
> E me ensinou, insisto, foi ela,
> A fazer da palavra artifício
> Arte e ofício do meu canto,
> Da minha fala[14].

13 Evaristo, 2019.

14 Evaristo, 2017, p. 79-80.

O poema é uma homenagem àquela que veio antes, que ensina a língua materna e o cuidado no uso das palavras desta língua que, no caso de pessoas negras-diaspóricas, é a língua da colonização. Me chama a atenção essa poesia caracterizada pelo cuidado, o que por um lado é um aspecto historicamente associado ao feminino, especialmente a atividades sociais subalternizadas, atribuídas às mulheres negras; mas, por um outro lado, no poema o cuidado se desvela como um "pôr reparo", uma desconfiança sábia de quem se coloca ativamente no mundo, vislumbrando o fogo nas aparentes cinzas, a vitória na aparente derrota. Esse cuidado também revela uma estratégia, uma tática herdada, de usar a brandura como armamento de guerra. É essa a sapiência transmitida à filha pela Yabá, senhora dos tesouros e ganhos, aquela que ganha a guerra sem necessariamente entrar em conflito[15]. Uma imagem da deusa mãe das águas doces, Oxum, a deusa africana da fertilidade, prenhe de dizeres. Ela também aparece no poema "Meu rosário", que se inicia com os versos "Meu rosário é feito de contas negras e mágicas./ nas contas de meu rosário eu canto Mamãe Oxum/ e falo padres-nossos, ave-marias"[16].

Nos versos metalinguísticos "De mãe", Conceição Evaristo revela as trilhas de sua poética prenhe, fecundada na boca do mundo, nas encruzilhadas de possibilidades dinamizadas pelo deus africano da comunicação, Exú. Apesar de escrita, Conceição elabora uma poética da boca, do canto, da fala salgada pela saliva, prenhe de poder de realização e de transformação do erro em acerto, do acerto em erro. Neste poema, a sintaxe da fala conduz politicamente o discurso em "aprendi foi de mãe", em "pôr reparo nas coisas", na criatividade lexical de "descegar" e "assuntar", na formulação proverbial de "... quando se anda descalço, / Cada dedo olha a estrada". É validado e valorizado o pretoguês, conceito cunhado por Lélia Gonzales, que consiste no uso da língua marcado pelos saberes e sabores cultivados pela população afrodiaspórica. Sabemos como a oralidade é comumente lida como erro e ausência de conhecimento, o que faz o enfrentamento disto ser parte de um projeto político de disputa de lugares de saber.

Para pessoas negras, não é possível esperar a flor romper o asfalto para conceber sua possibilidade de existência, como no clássico poema de Carlos Drummond de Andrade, "A flor e a náusea". É preciso pressentir – como mãe ensina – a vida invisível, amassada sob as pedras, e criar condições para seu crescimento vigoroso contra todas as condições desfavoráveis. É preciso chamar o sol! Porque a fome não espera. Para empreender esta jornada grandiosa e, em certa medida, épica, é necessária toda uma linhagem ancestral

15 Egbomi Cici conta um Itan de Xangô e Oxum. Xangô ia à guerra e chamou Oxum, sua esposa, para acompanhá-lo na batalha. Primeiro ela disse que só iria se Xangô lhe trouxesse seu trono. Xangô mandou buscar o trono. Depois ela disse que só acompanharia seu esposo se ele lhe trouxesse seu abébé. Xangô tomou a mesma atitude anterior. Por último, ela diz que só iria à guerra se ele lhe trouxesse sua faca e sua boneca. Xangô mandou buscar. Oxum estava com todos os seus pedidos, porém não parecia animada a ir à guerra. Xangô, então, partiu para a guerra e abandonou Oxum. Porém, Oxumaré, orixá que assume a forma ora de uma cobra ora de um arco-íris, nunca abandona Oxum e ficou cuidando dela. Na guerra, que aconteceu próximo ao palácio de Oxum, Xangô foi vitorioso, os espólios dos inimigos foram divididos entre os guerreiros, sem que nada fosse reservado à Oxum. Apesar da vitória, Xangô sente o cheiro da morte. Inimigos que haviam fugido do ataque do exército de Xangô estavam se preparando para invadir o palácio de Oxum. Oxumaré, ao perceber isso do alto do céu, vai avisar Oxum, que não se abala. Ela vai para a cozinha, faz muitos abarás e ordena que suas serviçais coloquem estes abarás na parte de fora do palácio. Quando isso é feito, Oxum se coloca no meio dos abarás e, através de uma dança, ela se transforma em um rio muito caudalosos e de rugido muito forte. Esse rio vai em direção aos inimigos de Xangô, levando em sua superfície os apetitosos abarás. Quando os inimigos ouvem o som do rio, vão em direção a ele. Sentem o cheiro irresistível dos abarás e, já que estavam famintos, correm para saciar suas fome e sede. Eles se lançam na água e caem em um torpor. O rio, aos poucos, vai secando e só restam os inimigos mortos. E foi assim que Oxum venceu os inimigos sem derramar sangue e sem ir à guerra. Egbomi Cici conta esta história em: https://www.youtube.com/watch?v=ev12HM6tnsA&t=868s. Acesso em: 16 mar. 2024.

16 Evaristo, 2017, p. 43.

acionada pela memória negra-feminina, sua inscrição transformadora do mundo. Memória-yabá, que contempla as águas de Kalunga e se recorda. No poema "A noite não adormece nos olhos das mulheres", dedicado à atlântica Beatriz Nascimento, importante historiadora negra-brasileira, é apresentado o feminino trabalho noturno de cuidado:

> **A noite não adormece nos olhos das mulheres**
> Em memória de Beatriz Nascimento
>
> A noite não adormece
> Nos olhos das mulheres,
> A lua fêmea, semelhante nossa,
> Em vigília atenta vigia
> A nossa memória.
>
> A noite não adormece
> Nos olhos das mulheres,
> Há mais olhos que sono
> Onde lágrimas suspensas
> Virgulam o lapso
> De nossas molhadas lembranças.
>
> A noite não adormece
> Nos olhos das mulheres,
> Vaginas abertas
> Retém e expulsam a vida
> Donde Ainás, Nzingas, Ngambeles
> E outras meninas-luas
> Afastam delas e de nós
> Os nossos cálices de lágrimas.
>
> A noite não adormecerá
> Jamais nos olhos das fêmeas,
> Pois do nosso sangue-mulher
> De nosso líquido-lembradiço
> Em cada gota que jorra
> Um fio invisível e tônico
> Pacientemente cose a rede
> De nossa milenar resistência[17].

Este também é um poema que se inscreve pelo gesto da homenagem, em memória à intelectual negra cuja produção bibliográfica sobre territórios quilombolas, racismo e educação, além de sua atuação junto ao Movimento Negro dos anos 70, é frequentemente apagada. A homenagem é, em si mesma, um ritual de reverência às/aos ancestrais, àquelas/es que não morrem, pois não são esquecidas/os. Da memória delas/es, se aduba a terra em que nascerá a nova vida. Nos versos das duas primeiras estrofes, a mulher é aquela que vigia a noite, a memória, no momento em que todos dormem e que o sol mergulha nas águas de Musoni. No cosmograma Kongo, esse é o estágio que compreende o momento posterior ao pôr-do-sol e anterior ao amanhecer do dia seguinte. Um

17 Evaristo, 2017, p. 26-27.

momento de pausa. Hora do invisível, do intangível, do que não mais possui fisicalidade. Segundo o professor Tiganá Santana, baseado no pensamento do filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau, musoni é o

> [...] tempo-morada dos ancestrais ou de quem "fez história", como indica o pensamento de Bunseki Fu-Kiau). Floresce aí, de acordo com o pensador que nos ampara, a "hora dos mistérios insondáveis", "o momento dos grandes sonhos e dos pensamentos profundos"; [...] Eis, então, a hora do conhecimento, da ciência (*kindoki*), do silêncio e calma interiores[18].

No poema de Conceição Evaristo, são as mulheres e meninas-luas as grandes observadoras e guardiãs desta dimensão dos ancestrais, de onde surgirá a nova vida. É através do corpo feminino que se dá esta passagem do que já foi ao que virá a ser. Corpo-portal do tempo: "Vaginas abertas/ Retém e expulsam a vida". São as grandes mães o princípio feminino responsável pela continuidade da vida e manutenção das conexões entre os ancestrais e os seres viventes. São elas que pacientemente cosem a rede "de nossa milenar resistência", que é também descendência, a memória de nossa linhagem. Através das mulheres, o sangue cria elos entre as pessoas e faz lembrar, líquido-lembradiço. O sangue menstrual guarda e conta histórias de Kalunga. No poema "Bendito o sangue de nosso ventre" (dedicado à filha Ainá, pela sua primeira menstruação), o sangue menstrual aparece como uma escrita e parte de um ritual:

> E ela jamais há de parir entre dores,
> há entre nós femininas deusas,
> juntas contemplamos o cálice
> de nosso sangue e bendizemos
> o nosso corpo mulher.
> E ali, no altar do humano-sagrado rito
> concebemos a vital urdidura
> de uma nova escrita
> tecida em nossas entranhas,
> lugar-texto original[19].

O corpo é o lugar-texto original e a linhagem nele inscreve narrativas atemporais. Como diz a artista plástica Aline Mota, "linhagem é linguagem"[20]. A escrita é uma vital urdidura. Neste contexto podemos nos aproximar da complexidade da escrevivência, proposta por Conceição. Não se trata apenas da escrita autobiográfica de mulheres negras... é uma escrita da vida no próprio corpo e no corpo de uma comunidade, vivente e ancestral; um assumir a autoria da própria vida, voltando-se contra a lógica brancofalo-eurocentrada. É empregar a escrita para o autoconhecimento e para desvencilhar-se de um centro de mundo colonizado e alienante para pessoas negras ou racialmente marcadas. Este uso da escrita e da poesia me faz lembrar, mais uma vez de Audre Lorde:

18 Neves Santos, 2020, p. 7-8.

19 Evaristo, 2017, p. 35.

20 Mota, 2021, p. 333.

> Os patriarcas brancos nos disseram: eu penso, logo, eu sou. A mãe Negra dentro de nós – a poeta – sussurra em nossos sonhos: eu sinto, logo, eu posso ser livre. Poesia cunha a linguagem para expressar e empenhar essa demanda revolucionária, a implementação daquela liberdade[21].

Assim, a poética prenhe de vida, a escrevivência, gesta a vida-liberdade (expressão que encerra o monumental e incontornável poema "Vozes-mulheres"), que é uma conquista que se desenha no futuro, pois ainda não é experienciada por nós, pessoas negras no Brasil. Diante das imagens estereotipadas de personagens negras disseminadas pelos grandes clássicos da literatura brasileira, escritos por mãos brancas, a escrevivência se coloca como contranarrativa antirracista. Conceição Evaristo, em sua escrita ensaística, denunciou em muitos momentos o racismo presente em obras canônicas brasileiras, observando, em especial, a construção de personagens femininas negras hipersexualizadas, reduzidas à mulata sensual sem família, sem filhos, frequentemente estéril. No ensaio "Gênero e Etnia: uma escrevivência de dupla face", ela trata desta questão:

> Percebe-se que na literatura brasileira a mulher negra não aparece como musa ou heroína romântica, aliás, representação nem sempre relevante para as mulheres brancas em geral. A representação literária da mulher negra, ainda ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor, não desenha para ela a imagem de mulher-mãe, perfil desenhado para as mulheres brancas em geral. Personagens negras como Rita Baiana, Gabriela, e outras não são construídas como mulheres que geram descendência[22].

Como contranarrativa a esta construção simbólica racista que atravessa toda a história da literatura brasileira, Conceição Evaristo constrói uma poética da fertilidade, prenhe, parturiente, fundamentada em saberes negros-ancestrais. Uma poética de fundação de novos caminhos para a literatura brasileira. É desde lugar de disputa e tensionamento discursivo que sua obra se impõe em um campo ainda minado por muitos privilégios, boicotes e silenciamentos. Encerro este ensaio com o poema "Inquisição", que faz referência ao grupo de instituições jurídicas pertencentes à Igreja Católica que, do século XII ao século XIX, perseguiu, torturou e matou aquelas e aqueles que viviam saberes e práticas desviantes do evangelho. No passado, a inquisição queimou mulheres acusadas de bruxaria. No presente do poema, a inquisição é aproximada às instituições de legitimação literária, que queimam e aniquilam aquelas e aqueles que não se adequam aos restritos parâmetros brancofalocêntricos, numa manutenção da lógica colonial. Conceição costumava dizer em palestras e entrevistas que escrevia para se vingar e para fazer vingar (no sentido em que vinga uma criança). Pois prossigamos com as imagens de um útero primeiro, de mulher africana:

> **Inquisição**
> Ao poeta que nos nega
>
> Enquanto a inquisição
> Interroga

21 Lorde *apud* Santos, 2014, p. 135.

22 Evaristo, 2000, s. p.

A minha existência,
E nega o negrume
Do meu corpo-letra,
Na semântica
Da minha escrita,
Prossigo.

Assunto não mais
O assunto
Dessas vagas e dissentidas
Falas.

Prossigo e persigo
Outras falas,
Aquelas ainda úmidas,
Vozes afogadas,
Da viagem negreira.

E, apesar
De minha fala hoje
Desnudar-se no cálido
E esperançoso sol
De terras brasis, onde nasci,
O gesto de meu corpo-escrita
Levanta em suas lembranças
Esmaecidas imagens
De um útero primeiro.

Por isso prossigo.
Persigo acalentando
Nessa escrevivência
Não a efígie de brancos brasões,
Sim o secular senso de invisíveis
E negros queloides, selo originário,
De um perdido
E sempre reinventado clã[23].

Referências

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

_____. Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita. *In*: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações performáticas Brasileiras***:* teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 16-21.

_____. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. *In*: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (org.). **Mulheres no Mundo – Etnia, Marginalidade e Diáspora**. João Pessoa: UFPB, Ideia/Editora Universitária, 2000.

LORDE, Audre. **A unicórnia Preta**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020.

MOTA, Aline. A água é uma máquina do tempo. *In*: **Revista Elyra**, v. 18, p. 333-337, dez. 2021. Disponível em: http://dx.doi.org/10.21747/2182-8954/ely18d1. Acesso em: 27 fev. 2024

23 Evaristo, 2017, p. 105-106.

NEVES SANTOS, Tiganá Santana. Abrir-se à hora: reflexões sobre as poéticas de um tempo-sol (Ntangu). *In*: **Revista Espaço Acadêmico**, v. XX, n. 225, nov./dez. 2020. Disponível em: https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/53999. Acesso em: 27 fev. 2024

SANTOS, Tatiana Nascimento dos. **Letramento e tradução no espelho de Oxum**: teoria lésbica negra em auto/re/conhecimentos. 2014, 185 f. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/128822. Acesso em: 27 fev. 2024.

SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre relacionamentos. 2. ed. São Paulo: Odysseus, 2007.

Sentimentalismo, nacionalismo, crítica social e melancolia: traços românticos na poesia de Carolina Maria de Jesus

Amanda Crispim Ferreira (UTFPR)

Carolina Maria de Jesus, embora seja conhecida mundialmente por seu diário *Quarto de despejo*: diário de uma favelada (1960), é dona de uma obra ampla e versátil. Mário Medeiros da Silva, ao analisar a obra caroliniana, definindo-a como "uma autora multifacetada e deslizante"[1]. Segundo ele, essa multiplicidade temática deve-se à "necessidade incontrolável de deambular, da impossibilidade em ficar no mesmo lugar. Do espaço geográfico ao literário, Carolina de Jesus é inquieta naturalmente"[2]. Assim, devido aos constantes deslocamentos geográficos que a escritora fez ao longo de sua vida, à incessante busca por liberdade e compreensão e ao forte desejo de se comunicar, Carolina foi reunindo matéria para sua diversificada obra, que abarca vários gêneros diferentes como o diário, o romance, o conto, a peça teatral e a poesia, além de diferentes temas, como o nacionalismo, o sofrimento amoroso, a pobreza, o racismo, o encarceramento em massa, o abandono do poder público, a maternidade, o amor, a velhice, a saudade, a tristeza, a felicidade e a morte, entre outros.

Considerando a data da sua primeira publicação e a data da sua morte, podemos dizer que a produção poética da escritora pode estar cronologicamente situada aproximadamente entre 1940 a 1977, portanto, segundo Alfredo Bosi[3] compreendendo o período em que vigorava as estéticas Pós-Modernistas e as Tendências Contemporâneas. Entretanto, ao estudar os seus poemas, é possível perceber que eles também estabelecem diálogos com outros estilos literários, que já não estavam em evidência nos círculos literários no início do século XX como o Romantismo.

Neste sentido, a proposta deste artigo é analisar como a estética romântica aparece na poética de Carolina de Jesus, bem como nas suas percepções em torno da ideia de poeta e poesia.

1 Silva, 2018, s. p.

2 Silva, 2018, s. p.

3 Bosi, 2006.

Aproximações entre a poética de Carolina e a estética romântica

Carolina narra, em *Diário de Bitita*[4], que antes mesmo de ser alfabetizada, seu processo de letramento literário fora constituído por meio da literatura oral, com seu avô Benedito, que era um *griot*, e também por meio do oficial de justiça Manoel Nogueira, um homem negro que, todas as tardes, lia para os negros que não sabiam ler. Dentre as leituras que ele fazia, como o jornal, os discursos de Rui Barbosa e José do Patrocínio, havia a predominância de poesias românticas, como as de Castro Alves, de quem Carolina era admiradora, por ser conhecido como o "poeta dos escravos", Gonçalves Dias e Luiz Gama. Quando teve acesso ao código escrito, a escritora revelou que o primeiro livro que leu foi um clássico do Romantismo brasileiro:

> Vasculhei as gavetas procurando qualquer coisa para eu ler. A nossa casa não tinha livros. Era uma casa pobre. O livro enriquece o espírito. Uma vizinha emprestou-me um livro, o romance *A escrava Isaura*. Eu que já estava farta de ouvir falar na nefasta escravidão, decidi que deveria ler tudo sobre a escravidão. Compreendi tão bem o romance que chorei com dó da escrava. Analisei o livro. Compreendi que naquela época os escravizadores eram ignorantes, porque quem é culto não escraviza, e os que são cultos não aceitam o jugo da escravidão. [...] Eu lia o livro, retirava a síntese. E assim foi duplicando o meu interesse pelos livros. Não mais deixei de ler[5].

Além dos escritores citados, na leitura da obra de Carolina de Jesus podemos concluir que a autora também leu outros românticos como Camilo Castelo Branco e Victor Hugo. Sem dúvida, a leitura desses textos durante a sua formação de leitora, influenciou em sua escrita, em seu estilo e em sua concepção de poesia e poeta, como veremos mais adiante.

Em seus escritos, Carolina narra o seu processo de descoberta enquanto poeta e em suas primeiras experiências com a escrita já podemos observar esse diálogo com as leituras românticas. Observemos seus primeiros escritos, logo quando chegou em São Paulo, em 1937:

> [...] Lá no interior eu era tranquila. Mas, percebi que o meu pensamento ia modificando-se. Era uma transição que não me era possível domina-la. Que desordem mental tremenda. Sentia ideias que eu desconhecia como se fosse alguém ditando algo na minha mente. Um dia apoderou-se de mim um desejo de escrever:
> - Escrevi –
> Adeus dias de venturas.
> Adeus mundo de ilusão
> Vou recluir-me na sepultura
> Debaixo do frio chão.
> Vou satisfêita. Risonha.
> Contente por não voltar.
> A minha vida é tristonha.
> Morrendo... irei descansar.

4 Jesus, 2007, p. 46.

5 Jesus, 2007, p. 154.

> Trabalho. Não tenho conforto.
> Levo a vida a lutar.
> Somente depois de morta.
> Nada mais, tenho em que pensar.
>
> Dêsde êsse dia, eu comecei a fazer versos. É que as pessoas que residem em São Paulo, pensam com mais intensidade. Por isso é que o meu cérebro, desenvolveu-se[6].

Como podemos ver, o poema é fortemente marcado por um diálogo com a estética romântica, que constituía, como vimos, as primeiras leituras a que Carolina teve acesso, depois de alfabetizada. Além disso, diante desse novo contexto, no qual a autora estava sozinha em uma cidade grande, acredita-se que a ideia de fuga, o caminho da evasão que permeia os poetas românticos, tenha se encaixado perfeitamente na realidade em que a autora vivia, como o melhor modelo de poesia a seguir. O texto é construído em torno de uma ideia de escapismo, exemplificado pelo desejo da morte como a única forma de fugir da realidade de sofrimento, na qual o sujeito lírico está inserido: "Adeus mundo de venturas / Adeus mundo de ilusão". O exagero e a negatividade são observados através da repetição da palavra "adeus", que reforça o desejo da morte e o desajuste do poeta com o mundo, dando ao texto o sentimento de melancolia que o poeta deseja expressar. A realidade é apresentada como algo ruim, de maneira subjetiva, por meio da experiência pessoal da autora, que trabalha e não tem conforto, por isso, deseja a morte, para poder descansar. É carregado de sentimentalismo e composto por meio de um vocabulário que rememora os poemas de Álvares de Azevedo e Junqueira Freire, como "Adeus", "Venturas", "Ilusão" e "Sepultura".

Assim, a poesia visitava Carolina e era bem recebida, encontrava lugar em sua vida e permanecia por meio do texto, mesmo sem ela saber ao certo do que se tratava. Só sabia que era algo que a consumia, que a movimentava e, a princípio, até a amedrontava. "Eu ignorava as minhas qualidades poéticas, quando percebi: que medo! Fiquei apavorada, para mim foi uma surpresa. Nunca pensei que um dia me tornasse poetisa"[7]. Acredita-se que Carolina tenha assumido e "incorporado" de vez o título de poeta após um encontro com o jornalista Willy Aureli, momento no qual a autora ouvira alguém chamar-lhe de poetisa:

> Dia 5 de fevereiro de 1941, eu fui na redação das Fôlhas na rua do Carmo. Falei com o distinto jornalista Sr. Vili Aureli. Mostrei-lhe os meus escritos e perguntei-lhe o que era aquilo que eu escrevia.
> Ele olhou-me minuciosamente, sorriu e respondeu-me: - Carolina, você é poetisa! - Levei um susto, mas não demonstrei. O meu coração acelerou-se como se fosse um cavalo de corrida. Pensei: - Ele disse-me que sou poetisa. Que doença será esta? Será que isto tem cura? Será que vou gastar muito dinheiro para curar esta enfermidade?[8]

Antes das palavras do jornalista, a autora relatou que, apesar de estar sempre escrevendo, não sabia que poderia ser escritora, visto que quase não frequentara a escola

6 Jesus, 2006, p. 49-50.

7 Jesus, 2006, p. 50.

8 Jesus, 2006, p. 53-54.

e, para ela, os poetas eram pessoas "inteligentíssimas"[9]. Por isso, em vários momentos, a autora revelou que a escrita lhe surgia espontaneamente, a todo momento, e, devido a isso, ela quase foi considerada louca, por escrever constantemente. Quando a inspiração para a escrita surgia, ela dizia que era "atormentada" por um estado de "fusão mental", e chegou a pensar que era uma patologia.

Até perceber que a inquietação era uma vontade incontrolável de escrever, e que só cessaria quando as "ideias poéticas" saíssem da cabeça e fossem para o papel: "Quando percebo que estou exausta sento, com o lápis na mão e escrevo"[10].

Podemos dizer que, provavelmente, o que acontecia com Carolina era a ideia de inspiração, tão defendida e difundida pelos românticos. Antonio Candido, ao se referir ao processo criativo de Álvares de Azevedo, explica essa concepção: "A febre de escrever atirou-o atabalhoadamente sobre o papel, como se as palavras viessem por demais imperiosas. Grande número dos seus escritos manifesta o fluxo incontrolado que, para o Romantismo, era o próprio sinal da inspiração"[11]. Emil Staigner, em *Conceitos fundamentais da poética*[12], ao se referir ao poeta lírico, aponta: "O poeta lírico não produz coisa alguma. Êle abandona-se. – literalmente (stimmung) – à inspiração [...] Seu poetar é involuntário". A partir dessas citações, podemos dizer que o "pensamento poético", ou as "ideias literárias", que Carolina tanto elucida em sua autobiografia seja a inspiração que incomoda, provoca e movimenta os poetas: "Eu não faço verso. Eles promanam na mente"[13].

Na busca por compreender o que significava ser poeta, Carolina narra que foi na obra de Casimiro de Abreu que encontrou as respostas que buscava:

> Procurei numa livraria um livro de poeta, porque o senhor que estava no ônibus disse que o poeta escreve livros. Pedi: - eu quero um livro de poeta - o livreiro deu-me: Primaveras, de Casimiro de Abreu. E assim, fiquei sabendo o que era ser poetisa. Cheguei em casa com o espírito mais tranquilo. Fiquei sabendo que as palavras cadenciadas eram as rimas[14].

O conhecimento desse encontro de Carolina com os poemas de Casimiro de Abreu, justamente nesse momento no qual a autora estava buscando maneiras de conhecer sobre a profissão de poeta e o exercício da atividade literária, revela um ponto relevante sobre o processo de formação poética: a maneira como ela construiu a sua imagem de poeta e poesia. Conclui-se que a ideia de um poeta como um ser humano "engajado politicamente, nacionalista, possuidor de uma missão social, que luta assumidamente ao lado dos fracos e oprimidos"[15], foi construída por meio de um modelo romântico estabelecido em suas leituras:

9 Jesus, 2006, p. 54.

10 Jesus, 2006, p. 61.

11 Candido, 2007, p. 502.

12 Staigner, 1972, p. 28.

13 Jesus apud Perpétua, 2014, p. 322.

14 Jesus, 2006, p. 57.

15 Perpétua, 2014, p. 223-224.

1 de junho de 1958:
Tudo que escrevo aqui não é para engrandecer-me, porque eu não tenho vaidade. É que eu sou poetisa. E o poeta gosta da sua gente, gosta da sua pátria. E se revoltam quando veem o seu povo infausto. E o ódio do poeta, recai unicamente no governo. Que se for letárgico será criticado. E se for dinâmico será enaltecido[16].

Por encontrar, nas poesias românticas, um sujeito lírico patriota, como o de Gonçalves Dias, saudosista, como o de Casimiro de Abreu, desajustado, como o de Álvares de Azevedo, e defensor dos oprimidos, como o de Castro Alves, Carolina acreditava que essas eram as qualidades de um poeta. Além disso, entendia o poeta como uma pessoa sábia, sensível e, principalmente, triste, marcada pela dor, pois, em suas leituras, deparou-se com temas sombrios, relacionados à morte, e poemas marcados pela melancolia, pelo sentimentalismo, pelo pessimismo, pelo egocentrismo, pelo exagero e pela negatividade. Essa imagem de poeta aparece em seus poemas, como no exemplo a seguir:

Riso de poeta
Poeta, porque chora?
Que triste melancolia.
É que minh'alma ignora
O esplendor da alegria.
Êste sorriso que em mim emana,
A minha propria alma engana.

Passei a vida a idealizar
Sem concretizar
Um sonho sequer.
Pretendia me casar
E ter um lar
Com os meus filhos e a mulher!

Mas nem sempre se realiza
O que a mente idealiza.

Vim ao mundo predestinado
A viver só e abandonado
Como coisas abjetas.
Hoje sou desiludido:
Amei e não fui correspondido.
Deus não protege o poeta[17].

O poema aponta que o sofrimento do poeta lhe era vital, pois estava predestinado. Era a sina de todo versejador. Mais do que uma infelicidade constante, a autora via o poeta como um ser humano amaldiçoado, maldito, distante da proteção divina, pois "Deus não protege o poeta". A estética romântica novamente visita a escritura da autora, que apresenta marcas da segunda fase, mais conhecida como "mal do século", um estado de espírito decadente e melancólico que levava ao desejo de morte como único modo de o indivíduo libertar-se do "fardo de viver". Tal sentimento é percebido pelo caráter

16 Jesus, FBN, 47, GAV 01, 02, 2011, p. 238.
17 Jesus, 1996.

melancólico, egocêntrico e pessimista do desabafo do eu lírico, ao responder ao questionamento do interlocutor no primeiro verso: "poeta, por que chora?" A resposta, que perpassa os versos seguintes, traduz a imagem do poeta como um ser solitário, isolado e triste. É um sujeito da falta, desiludido com o mundo e desencantado com a vida por não ter conseguido realizar seu desejo de ter um lar e um amor, embora ele disfarce esses sentimentos em seus textos: "Este sorriso que em mim emana, / A minha própria alma engana." Esses segmentos confirmam a ideia do título, "Riso de poeta", de que a alegria do poeta é fingida, pois aquele que escolhe o caminho da literatura não tem alegria, não importa o que ele faça.

Aprofundando-se nessa discussão, percebemos que há momentos em que a autora confunde o poeta, sujeito empírico, com a voz poética, sujeito lírico. Isso fica claro na observação dos seus escritos, como, por exemplo, a forma como a escritora construiu o texto da sua autobiografia. Nele, aparece como uma pessoa honesta, destemida, corajosa, valente, vítima de injustiças, sofredora, mas também superando limites, tentando estabelecer conexões entre a sua vida e a sua visão sobre o poeta. Percebe-se que, ao reconhecer-se poetisa, ela encontra justificativa para características do seu caráter, como ser uma pessoa honrada, e para vários acontecimentos de sua vida, como as situações desfavoráveis que vivenciou, pois, entendendo que o poeta é uma pessoa virtuosa, justiceira e marcada pela dor, associa a sua índole, as suas misérias e os seus sofrimentos ao fato de ser escritora. "Sentindo-se poetisa, Carolina assumia a noção de que poeta seria sinônimo de ser triste [...]"[18]; "Para ela, poeta é um pensador que nasceu para ser infeliz porque vê criticamente o mundo"[19]. Sobre isso, consideremos os fragmentos a seguir:

> 29 de julho de 1958:
> Deixei o leito as 6 e meia. Estava preocupada porque não tinha nada em casa. O dinheiro que se ganha não dá para mais nada. Dizem que os poetas acabam loucos. E eu, estou na iminência de enlouquecer.[20]
> 9 de julho de 1958
> Começo a achar a minha vida insipida e longa demais. Casemiro de Abreu deixou este mundo no verdor dos anos. Não conheceu a taça de fel que a existência nos reserva.[21]
> 10 de dezembro de 1959:
> Tem pessôas que me olham com cara de nojo, falam que está mal empregada a minha capacidade. Esqueçendo êles, que só as pessôas despidas de ambição, é que são agraciadas com dóns da Natureza. Eu já escrevi que o poeta está desalojado no mundo. Pórque não tem coragem de expoliar o próximo[22].

Observemos o poema "O exilado", a seguir, para compreendermos como essa visão aparece em sua poética:

> Eu não esqueço aquele dia:
> A vez primeira que li

18 Meihy, 1996a, p. 294.

19 Meihy, 1996a, p. 304.

20 Jesus *apud* Perpétua, 2014, p. 227.

21 Jesus *apud* Perpétua, 2014, p. 227.

22 Jesus *apud* Perpétua, 2014, p. 308.

Era uma linda poesia
E a emoção que senti

O meu autor predileto
O imortal Gonçalves Dias
Eu lia com muito afeto
Os seus livros de poesias

Pobre poeta exilado
Nas terras que não é sua
Sente saudades dos prados
Das nossas noites de lua.

Minha terra tem brilhante
Nosso céu é côr de anil
O poeta lá mui distante
Tem saudades do Brasil.

O que fez o Gonçalves Dias
Para ser um exilado?
Será que escrever poesias
É pecado[23].

Assim como no poema anterior, "Riso de poeta", nesse texto o poeta também é apresentado como ser incompreendido e condenado ao sofrimento, apenas pelo fato de se expressar através da arte: "Será que escrever poesias / É pecado?" Todavia, a ideia do sofrimento do poeta se intensifica, apresentando consequências mais drásticas do que a não realização de seus projetos. Expõe o poeta como uma pessoa que pode ser perseguida e, até mesmo, punida pela sociedade com o exílio. Entende-se que, ao finalizar o texto com o questionamento sobre o pecado de Gonçalves Dias, referia-se também a ela, que acabou exilada da sociedade por querer se aventurar na atividade poética.

O poema também apresenta outra característica que a autora acredita ser do poeta, o patriotismo, até ufanista, apresentando as belezas naturais do país: "Minha terra tem brilhante / Nosso céu é cor de anil / O poeta lá mui distante / Tem saudades do Brasil". Ademais, ao relatar a experiência de ter lido um poema de Gonçalves Dias, trazer o tema do exílio e apresentar versos como "Minha terra tem...", "Nosso seu...", a autora estabelece um diálogo com o famoso "Canção do exílio", texto nacionalista, representativo da primeira geração romântica brasileira. Revela, também, suas experiências com os textos alheios, expondo seu conhecimento/acervo literário, como se quisesse provar aos leitores que teve acesso àqueles textos e, assim, validar sua produção. Outros poemas da autora como "Minha pátria" e "Meu Brasil", presentes em seu

A partir dos poemas, corrobora-se a ideia de que Carolina acreditava experimentar sentimentos próximos aos que sentiam os poetas que lia, pois queria também se adequar ao mesmo lugar que eles, o lugar de poeta. Era uma maneira de justificar todas as adversidades que enfrentou, todo sentimento de inadaptação ao mundo, toda falta, já que, para

23 Jesus, 1996.

ela, todos os grandes poetas foram infelizes. "Era alguém que almejava a fatia possível no mundo dos letrados"[24].

O diálogo de Carolina com os românticos não era somente sobre a concepção de poeta, mas também de poesia, tanto na forma quanto no conteúdo. Ao observarmos seus poemas, é possível enxergar marcas da poética de Casemiro de Abreu, por exemplo. Além dos temas, como "saudades da infância, o amor à natureza, os fogachos de adolescente, a religião sentimental, o patriotismo difuso", a linguagem do poeta, "um ritmo cantante, uma expressão fácil" [25], também marcou a produção da autora. O poema a seguir, "Saudades de mamãe", é um exemplo[26]:

Oh! Meu Deus quantas saudades
Da minha infancia ridente
Não conhecia a degringolada
Que atinge a vida da gente
Era criança não pensava
Que existia o sofrimento
Os brinquedos me fascinava
Há todos os momentos

Quando a aurora despontava
Eu rodava o meu pião...
Aos meus colegas eu contava
Estórias de assombração.

Hoje, é bem triste a minha vida
Porque não vivo contente
Estou distante esquecida
Longe dos meus parentes.
Um dia deixei minha terra
Minha mãe e o meu irmão.
Mas, não sabia que era
Eterna separação.

A desventura me perseguia
Ou, o meu destino era fatal
Eu deixei ela um dia
E a minha terra natal
Todos nós temos saudades
De um lindo trecho de vida
Ou de uma velha amizade
Ou de uma aventura perdida

Tenho saudades de alguém
Partiu, e não mais voltou
Eu lhe queria tanto bem.
Mamãe! A morte levou.

Chorei copiosamente

24 Meihy, 1996b, p. 21.

25 Bosi, 2006, p. 116.

26 Jesus, 1996.

Quando a minha mãe morreu
Mamãe: foi o melhor presente
Que Jesus Cristo me deu

O poema, que trata da brevidade da vida, da dor da separação, das emoções, das desilusões, e que tece metáforas ligadas à morte, estabelece um claro diálogo com o famoso "Meus oito anos" (1859), de Casimiro de Abreu[27].

Ainda na primeira e na segunda estrofes, o eu lírico carolineano apresenta, com um tom saudosista, a infância de maneira idealizada, como um tempo sem sofrimentos e saudades, pois vivia ao lado de sua família e amigos, brincando em sua terra natal: "Oh! Meu Deus quantas saudades / Da minha infância ridente / Não conhecia a degringolada / Que atinge a vida da gente". A partir da terceira estrofe, o eu lírico aponta o tempo presente como um momento ruim – "Hoje, é bem triste a minha vida" –, olhando-o com melancolia e pessimismo, pois está longe dos entes queridos e sofre com a saudade, as adversidades e as crises do tempo atual, como a morte da mãe.

Nesse sentido, recordar a infância é uma forma de escapismo, uma maneira de fugir, por meio da fantasia, dos problemas e sentimentos ruins que permeiam a vivência do eu lírico: "Era criança não pensava / Que existia o sofrimento." A religiosidade aparece, logo no primeiro verso, quando o eu lírico utiliza-se da expressão "Oh! Meu Deus", dando ao poema um tom de prece e lamento. Ela também está ilustrada no último verso da segunda versão, quando o eu lírico reconhece que a mãe foi um presente divino: "Mamãe: foi o melhor presente / Que Jesus Cristo me deu."

Além disso, os versos do poema nos fazem lembrar de vários outros textos presentes em *As Primaveras*, como "Minha terra", "Saudades", "Minha mãe", "No lar", entre outros, pois são marcados por aspectos como escapismo, saudosismo, melancolia, concretizações de imagens da natureza e idealizações da infância e da família, características do estilo de Casimiro, como apontou Antonio Candido: "Ser casimiriano é ser suave e elegíaco, dar impressão de incomparável sinceridade, e, principalmente, nada supor no coração humano além de meia dúzia de sentimentos comuns, mas profundamente vividos"[28]. Além da temática, a forma do poema é bem casimiriana[29]: versos simples, permeados por rimas, repetitivos, musicais e singelos, demonstrando que a autora desejava sofisticar seu texto, deixando-o semelhante ao dos seus modelos. Sobre a métrica, observa-se que a autora também opta pela redondilha maior, versos de sete sílabas poéticas, assim como Casimiro. Além de ser uma forma recuperada e utilizada por grande parte dos poetas românticos, outro possível motivo da preferência da autora por esse estilo é que ela costumava declamar seus poemas, e essa métrica facilita a memorização do texto. Além disso, Carolina também era compositora, e, provavelmente por isso, o heptassílabo era-lhe natural, por estar muito presente nas canções populares, por facilitar o ritmo. Mesmo que, em alguns versos, essa métrica não aconteça plenamente, esteja com o ritmo

27 Abreu, s.d.

28 Candido, 2007, p. 509.

29 Candido, 2007, p. 511-512.

fraturado, apresentando mais ou menos sílabas, ainda é possível perceber a intenção da autora em apropriar-se dessa forma.

Desse modo, Carolina demonstra-nos a sua capacidade de criar sobre o material do outro e produzir um palimpsesto, pois, mesmo apresentando referências aos famosos versos românticos, incluiu também as suas experiências ao escrever os seus, visto que perdera sua mãe ainda jovem e, depois que fora para São Paulo, não teve mais contato com seus familiares, assemelhando-se ao eu lírico do poema.

Outro tema romântico que se mistura à vivência de Carolina é a crítica social. A geração condoreira, com a poesia político-social, a defesa da liberdade, a luta contra as injustiças sociais, aponta para a autora um ensinamento que perpassará toda a sua produção poética: a missão do poeta é lutar ao lado do povo oprimido. Desse modo, compreendem-se as constantes críticas que teceu aos "opressores" encontrados no decorrer da sua trajetória. Além do racismo, acreditamos que um dos primeiros espaços de opressão que ela vivenciou foi a fazenda, quando se deparou com a exploração do trabalhador rural. Em seus escritos, descreve as constantes fugas e humilhações às quais ela e seus familiares tiveram que se submeter, durante o período em que trabalharam como lavradores, em suas tentativas frustradas de obter sucesso no campo:

O colono e o fazendeiro

Diz o brasileiro
Que acabou a escravidão
Mas o colono sua o ano inteiro
E nunca tem um tustão.

Se o colono está doente
É preciso trabalhar
Luta o pobre no sol quente
E nada tem para guardar.

Cinco da madrugada
Toca o fiscal a corneta
Despertando o camarada
Para ir à colheita.

Chega à roça. O sol nascer.
Cada um na sua linha
Suando e para comer
Só feijão e farinha.

Nunca pode melhorar
Esta negra situação
Carne não pode comprar
Pra não dever ao patrão.

Fazendeiro ao fim do mes
Dá um vale de cem mil réis
Artigo que custa seis
Vende ao colono por dez.

Colono não tem futuro
Trabalha todo dia.
O pobre não tem seguro
E nem aposentadoria.

Êle perde a mocidade
A vida inteira no mato
E não tem sociedade
Onde está o sindicato?

Êle passa o ano inteiro
Trabalhando, que grandeza!
Enriquece o fazendeiro
e termina na pobreza.

Se o fazendeiro falar:
Não fique na fazenda
Colono tem que mudar
Pois há quem o defenda.

Trabalha o ano inteiro
E no natal não tem abono
Percebi que o fazendeiro
Não da valor para o colono.

O colono quer estudar
Admira a sapiência do patrão
Mas é escravo, tem que estacionar
Não pode dar margem à vocação.

A vida do colono brasileiro
É pungente e deploravel
Trabalha de janeiro a janeiro
E vive sempre miseravel.

O fazendeiro é rude como patrão
Conserva o colono preso no mato
É espoliado sem lei, sem proteção
E ele visa o lucro imediato.

O colono é obrigado a produzir
E trabalha diariamente
Quando o coitado sucumbir
É sepultado como indigente[30].

Acredita-se que esse tenha sido o primeiro poema publicado da autora, na reportagem de Willy Aureli, no início dos anos 1940. Depois, poema passou por adaptações referentes à ortografia e foi frequentemente declamado pela autora, principalmente no período de divulgação do *Quarto de despejo*, subentendendo-se que se tratava de um poema muito bem aceito pelo público e que correspondia à imagem de poeta que ela queria construir e que quiseram construir para ela.

30 Jesus, FBN, rolo 5 - MS-565 (5), FTG, 2011 [n.p.].

O poema é todo construído por meio de quadras, com rimas alternadas, muita ironia e denúncia, em que a autora expõe a realidade em que viviam os colonos, nas fazendas, logo após a Lei Áurea. Entretanto, a autora faz uma analogia entre essa nova realidade e a condição de escravizado, concluindo que nada mudou, ou seja, apesar de juridicamente livres, os negros continuavam sendo explorados, agora como colonos, presos a um sistema que não lhes permitia ascender socialmente. Enganados pelos fazendeiros, trabalhavam a vida inteira para poder pagar uma dívida, que eles mal sabiam como tinham contraído. Não havia nenhuma legislação que os protegesse, exatamente como aconteceu no período da escravização.

Outros temas românticos encontrados na poética de Carolina são aqueles relacionados ao sentimentalismo exacerbado, ao egocentrismo, ao amor como algo impossível e platônico, à mulher como um ser inacessível e idealizado. Vejamos um exemplo:

Segredo oculto
Tenho abscondado bem no fundo
A mais sublime aspiração
Era dizer-te que vieste ao mundo
E habitaste no meu coração.

És na minha vida estrêla a luzir
És o orvalho que umedece a flôr
Eu desejo-lhe, deves ouvir-me
Não seja ingrata. Quero o teu amor.

Teus olhos são farois a iluminar
A minha vida de peregrinação
Estou exausto: eu quero repousar
Eternamente no teu coração.

Aos teus braços entrego-me
Guia-me. Quero-lhe, me conduz
Por amar-lhe juro, estou cego
No mundo és a minha luz.

És mais bela do que a rosa!
Tenho por ti, grande adoração
Quero-lhe, és mêiga e carinhosa
Vem morar no meu coração[31].

Numa mistura de estética romântica e Música Popular Brasileira, que encantava os ouvintes das rádios da época com canções de amor, como "Carinhoso", de Pixinguinha, o poema de Carolina é permeado de lirismo, descrevendo o amor puro, forte e oculto que o eu lírico nutre secretamente por sua amada: "Tenho abscondado bem no fundo".

Construído a partir de metáforas, aos moldes de "Rosa", do compositor carioca, o eu lírico apresenta sua amada, caracterizada como uma mulher perfeita e, por isso, inatingível. Mesmo assim, ele deseja viver esse relacionamento: "Quero o teu amor". O texto também apresenta imagens que remetem às ideias de luz, caminho e direção – "És na

31 Jesus, 1996.

minha vida estrela a luzir", "Teus olhos são faróis a iluminar", "No mundo és a minha luz" –, que ilustram como é esse amor que o sujeito lírico sente, que o guia, o conduz e o faz querer parar sua peregrinação, pois, nesse amor, encontrou o que tanto buscava. É interessante que a poeta também peregrinou por diversas cidades, em busca de algo que lhe fizesse repousar, como um amor e a literatura, ou o seu amor pela literatura.

O poema é concluído com o reforço da admiração que o eu lírico tem por sua amada. É um fascínio tão grande, que ele a considera mais bela que a rosa, sobre a qual podemos dizer que não se trata somente da flor, mas da rosa do Pixinguinha, já considerada à época uma das mais belas canções da MPB. Desse modo, consegue exemplificar toda sua adoração por essa mulher, que também é "meiga e carinhosa", e conclui implorando: "Vem morar no meu coração".

Podemos dizer que esse seja o traço mais interessante da poética de Carolina, pois, mesmo em meio a diversas outras urgências sociais, ela insiste em apresentar um eu lírico que sofre por amor, em vez de denunciar a fome. Esse movimento é revolucionário, já que o amor foi tantas vezes negado às poéticas negras, porque acreditava-se que escritores negros só pudessem utilizar a literatura para falar sobre o racismo. Carolina descobre o amor, declara esse amor e luta por ele em todas as fases da sua produção poética, humanizando o sujeito lírico negro, provando que ele também é capaz de amar.

Considerações finais

Como pudemos perceber ao longo deste texto, a presença da estética romântica é viva na poética de Carolina. Isso fica evidente, quando observamos seus escritos e analisamos a percepção da autora sobre a ideia de poeta e também de poesia, que são semelhantes à dos românticos. Tanto os conteúdos, quanto a forma dos poemas da autora confirmam esse pensamento. Entretanto, a poética de Carolina não se resume ao diálogo com os primeiros escritores que leu, pelo contrário, ela vai além.

Num movimento antropofágico, a poeta recorre a elementos de outros movimentos para compor a sua obra. Na leitura de seus mais de 200 poemas, observa-se, por exemplo, a ocorrência de práticas parnasianas, como o desejo de alcançar a forma perfeita, além de um bucolismo, provavelmente, fruto das leituras de Tomás Antônio Gonzaga e Bocage, bem como das suas experiências na época da adolescência, quando morava e trabalhava na fazenda, onde tinha a possibilidade de contemplar a natureza, desenvolvendo um grande amor pelo campo. Ademais, também é possível perceber um vanguardismo. Desse modo, considerando tudo o que foi apontado sobre a produção de Carolina, que mistura Romantismo, Parnasianismo e Modernismo, concluiremos que sua poética também é marcada por contrários. Carolina dialoga com a tradição, ao inserir, em sua obra, marcas da estética romântica e parnasiana, mas ao mesmo tempo está fora dela. É um paradoxo.

Pode-se dizer que é uma poética que não se pode classificar nos moldes acadêmicos, canônicos, pois é resultado de um processo complexo, marcado pela junção das diversas estéticas, muitas vezes antagônicas, devido ao grande desejo de Carolina de colocar no

papel tudo que leu, tudo a que ela teve acesso: lirismo e aspereza, idealização e denúncia social, sentimentalismo e rigor formal, matéria lida e matéria vivida, palácio e despejo, tradição e vanguarda.

Apesar de distante da estética vigente na época, Carolina estava próxima do que acreditava ser uma poesia "verdadeira", já que a estética conservadora era a única que a autora conhecia e acreditava ser a senha de acesso ao mundo letrado. Marisa Lajolo[32] alega que o fato de Carolina não ter aderido totalmente às inovações modernistas é a ignorância, desinformação, ou seja, por não saber que o estilo de época não era mais o clássico ou o romântico.

O historiador Elias Thomé Saliba[33] aponta que os textos literários mais acessíveis, no início do século XX, no Brasil, eram aqueles romances e crônicas publicados em jornais e revistas, por grandes nomes da literatura conservadora e consagrada, como José de Alencar, Coelho Neto, Olavo Bilac e Machado de Assis. Além disso, "proliferavam ainda centenas de manuais, brochuras, cordéis e folhetos que contavam histórias que podiam ser cantadas ou letras de modinhas e marchinhas de carnaval". Casimiro de Abreu, por exemplo, foi um poeta muito popular, por afastar-se do erotismo e da sensualidade próprios do estilo de época romântico e por apresentar uma linguagem simples, tornando-se muito frequente nas cabeceiras do público feminino[34], tanto no século XIX quanto no XX. Talvez seja por isso que o livreiro tenha o escolhido para oferecer a Carolina, quando ela lhe pediu um livro de poeta, já que os livros dos poetas da primeira fase modernista não caíram muito nas graças do público na época: "O grande público sentiu as novas tendências com incompreensão"[35].

Para a pesquisadora Zilá Bernd[36], não só Carolina, mas também outros poetas negros da época não aderiram totalmente à estética moderna. Para ela, a razão era o fato de os modernos proporem um rompimento com padrões estéticos, a que os negros ainda não tinham tido acesso. Enquanto escritores brancos estavam afastando-se dessas estéticas, os negros ainda estavam brigando para acessá-las. Isso explica o fato de, mesmo com tantos elementos disponíveis para a construção de uma Literatura Negra modernista, termos tido poetas negros ainda "presos" às outras estéticas, como o Parnasianismo ou o Romantismo. Não era desinformação ou falta de opção, mas escolha. Era um forte desejo por querer fazer parte desse grupo: "É certo que ser poeta lhe evocava mobilidade e nobreza e isto era tudo o que se fazia necessário para se distinguir do grupo de outros negros analfabetos"[37].

Desse modo, compreendemos o processo de construção da poética de Carolina, que, longe de ser algo meramente espontâneo ou uma poética da fome, é resultado de

32 Lajolo, 1996.

33 Saliba, 2012, p. 249.

34 Candido, 2007, p. 509.

35 Proença filho, 2012, p. 336.

36 Bernd, 1988.

37 Meihy, p. 18-19.

um trabalho inovador, que mescla uma intensa reflexão existencial, política e social, as experiências vivenciadas, uma análise linguística e um constante diálogo com o cânone.

Referências

ABREU, Casimiro. **As primaveras**. (s.d.) Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000163.pdf. Acesso em: 17 mar. 2018.

BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira***:* momentos decisivos, 1750-1880. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

JESUS, Carolina Maria de. ***Diário de Bitita***. Sacramento: Editora Bertolucci, 2007.

LAJOLO, Marisa. Poesia no quarto de despejo, ou um ramo de rosas para Carolina. *In*: JESUS, Carolina Maria de. **Antologia pessoal**. Organização de José Carlos Sebe Bom Meihy. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. p. 37-62.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. A integridade das frações. *In*: JESUS, Carolina Maria de. **Meu estranho diário**. Organização de José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert M. Levine. São Paulo: Xamã, 1996a. p. 285-308.

_____. O inventário de uma certa poetisa. *In*: JESUS, Carolina Maria de. **Antologia pessoal**. José Carlos Sebe Bom Meihy (org.). Rio de Janeiro: UFRJ, 1996b. p. 7-36.

PERPÉTUA, Elzira Divina. **A vida escrita de Carolina Maria de Jesus**. Belo Horizonte: Nandyala, 2014.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura**. São Paulo: Prumo, 2012.

SALIBA, Elias Thomé. Cultura. *In*: SCHWARCZ, Lilia Moritz (coord.). **A abertura para o mundo**: 1889-1930. v. 3. História do Brasil Nação: 1808-2010. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. p. 239-294.

SILVA, Mário Augusto Medeiros. Prefácio. *In*: FERNANDEZ, Raffaella. **A poética de resíduos de Carolina Maria de Jesus**. [Versão e-book]. Edições Carolina. São Paulo: Aetia Editorial, 2018.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

Documentos originais de Carolina Maria de Jesus

Fundação Biblioteca Nacional. **Coleção Carolina Maria de Jesus**. Cadernos microfilmados: 11 Rolos (1958-1963): MS565 (1-10). Rio de Janeiro, 1996, P/b, 35mm.

Fundação Biblioteca Nacional. **Cadernos autógrafos**: 14 diários (1947-1963): 47, GAVI, 01-14. Rio de Janeiro, 2011.

Instituto Moreira Salles. 2 **Cadernos autógrafos**: BR IMS CLIT CMJ P1 0001 e 0002. Rio de Janeiro, 2006.

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues – é doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e professora adjunta de Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFAM) e no curso de Letras – Língua e Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). É graduada em Letras – Língua Portuguesa, pela Universidade do Estado do Amazonas (2011), mestra em Letras – Estudos Literários, pela Universidade Federal do Amazonas (2013). Atualmente, é membro da gestão 2024-2025 da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) e do grupo de pesquisa Relações de gênero, poder e violência em literaturas de língua portuguesa. Desenvolve pesquisas relacionadas, principalmente, aos seguintes temas: Literatura e Estudos Pós-Coloniais; Literatura, História e Memória; Literaturas e estéticas africanas contemporâneas. Lattes: http://lattes.cnpq.br/9278740455853968 E-mail: adrianaaguiar@ufam.edu.br

Elen Karla Sousa da Silva – Professora Adjunta de Literatura na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas (FLET/UFAM). Doutora em Letras - Estudos da Literatura, pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestra em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), licenciada em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão. Seus interesses de pesquisa concentram-se no campo da Teoria Crítica e Pensamento Decolonial. Atualmente, trabalha com os seguintes temas: Literatura feminina de autoria negra; narrativa brasileira contemporânea. Lattes: https://lattes.cnpq.br/1872075310106458 E-mail: elen.silva@ufam.edu.br

Liliam Ramos – professora adjunta de literatura e cultura hispano-americana, literatura afro-latino-americana e tradução espanhol-português na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É professora permanente do PPG-Letras da UFRGS e atua com os seguintes temas de pesquisa: vozes dissidentes na literatura hispano-americana, feminismos, tradução literária, pensamento decolonial. Traduziu as obras Memória de mim, livro de poemas da cubana Teresa Cárdenas e Por que o feminismo descolonial é importante (e outros ensaios do lado escuro), livro de ensaios da dominicana Yuderkis Espinosa-Miñoso. Foi organizadora do livro Diário da arte no país natal: reflexões sobre literatura e cultura de autoria negra na América Latina. Atualmente, coordena dois projetos de pesquisa: Oliveira Silveira para o mundo (tradução de poemas do livro Roteiro dos tantãs para línguas colonizadoras e originárias) e Conceitos de literatura latino-americana: um estudo das epistemologias dissidentes (reflexões sobre conceitos criados

e aplicados às literaturas de autorias negras). Contato: liliamramos@gmail.com Lattes: http://lattes.cnpq.br/4223643208534570 E-mail: liliamramos@gmail.com

Nicia Petreceli Zucolo – é graduada em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (1995), mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas (2005) e doutora em Letras – Literatura Portuguesa, pela Universidade de São Paulo (2014), com bolsa FAPEAM. Realizou estágio pós-doutoral (2021) no Pós-Lit (UFMG), sob supervisão da Professora Doutora Constância Lima Duarte. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas (PPGL/UFAM), desenvolve pesquisas sobre os seguintes temas: literatura de autoria feminina; literatura afro-brasileira; literatura contemporânea em língua portuguesa; violência, poder e gênero; relações entre ficção, história e memória; memória e testemunho. É membro do GEPELIP e lidera o Grupo de Pesquisa Relações de gênero, poder e violência em literaturas de língua portuguesa, ambos certificados pela UFAM. Lattes: http://lattes.cnpq.br/4572857563677466 E-mail: niciazucolo@ufam.edu.br

SOBRE AS AUTORAS

Adria Gabriella Costa da Silva – é graduada em Letras – Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas. Seus interesses de pesquisa abrangem os campos de Literatura Afro-Brasileira, autoria feminina e estudos culturais em perspectiva pós-colonial. Atuou, entre 2020 e 2024, como professora do ensino básico na rede privada de educação no estado do Amazonas e, entre 2022 e 2023, como revisora textual, no Ministério Público do Estado do Amazonas (MPAM). Atualmente, é pós-graduanda em Revisão de Textos pela faculdade Famart, mestranda no programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas (PPGL/UFAM), na linha de pesquisa Literatura, Cultura e Sociedade e é membro do grupo de pesquisa Relações de Gênero, Poder e Violência em Literaturas de Língua Portuguesa Lattes: http://lattes.cnpq.br/7849552738134071 E-mail: adriagabriellacs@gmail.com

Amanda Crispim Ferreira – é bisneta de dona Antônia, neta de dona Áurea e filha de dona Nadir. É doutora em Letras e professora adjunta do curso de Letras-Português, da UTFPR Curitiba. É autora do livro *A poesia de Carolina Maria de Jesus*, publicado pela Ed. Malê e integra o Conselho editorial responsável pela publicação das obras inéditas de Carolina Maria de Jesus, da Cia das Letras. É fascinada pela escrevivência de mulheres negras, linhagem da qual faz parte! Lattes: http://lattes.cnpq.br/8465701590206610 E-mail: amacrispim@gmail.com

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy – é professora titular no Instituto de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. Possui Doutorado em Letras/Literatura Brasileira pela mesma Universidade. Estuda temas como pós-colonialismo, decolonialidade, interculturalidade, poéticas orais e indígenas. Coordena o projeto de pesquisa Letras e vozes dos Lugares (2021-2026) e o Projeto de Extensão Quem conta um conto - contadores de histórias. Participa desde a proposição em 2016 da interdisciplina Encontro de Saberes/UFRGS. É membro do NEABI/UFRGS desde a sua criação em 2014. Lattes: http://lattes.cnpq.br/2299431271590598 E-mail: atettamanzy@terra.com.br

Bianca Cristina Vieira da Costa – é graduada em Letras – Língua e Literatura Portuguesa – pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Desenvolveu as Iniciações Científicas "Um estudo sobre a inscrição da erótica feminina na poesia de Ana Cristina Cesar" e "As representações do negro na literatura afro-brasileira: um estudo sobre Úrsula, de Maria Firmina dos Reis". Seus interesses de pesquisa abrangem os campos de Literatura Afro-Brasileira, poesia de autoria feminina e estudos culturais em perspectiva pós-colonial. Entre 2019 e 2021, trabalhou na Editora da UEA. Também possui publicações pela Editora Urutau, Mapeamento de Pesquisa BRAVA, Ruído Manifesto e Editora

da UEA. Atualmente, é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas (PPGL/UFAM), na linha de pesquisa Literatura, Cultura e Sociedade, e é membro do grupo de pesquisa Relações de Gênero, Poder e Violência em Literaturas de Língua Portuguesa. Lattes: https://lattes.cnpq.br/2510759682725119 E-mail: bianca.costa@ufam.edu.br

Cíntia Acosta Kütter – é doutora em Letras Vernáculas – Literaturas Portuguesa e Africanas, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Desenvolveu estágio de pós-doutoramento na Universidade Federal do Pará (UFPA), com bolsa Capes (2019/2020). Mestre em Estudos Literários – Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e licenciada em Letras Português/Francês, pela Fundação Universidade do Rio Grande (FURG). Atualmente é Professora Adjunta da Universidade Federal Rural da Amazônia, campus Tomé-Açu, onde atua na graduação do Curso de Letras e no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Interessa-se principalmente pelos seguintes temas: gênero, Bildungsroman feminino, memória, trauma e literatura produzida por escritoras africanas e afro-brasileiras. Integra os Grupos de Pesquisa sobre o corpo feminino, literaturas africanas e afro-brasileira (UNILAB), MOZA – Moçambique e Africanidades (UFPB) e GELICS (UFRA). Atualmente coordenada pesquisa intitulada "Deslocamentos, sororidade e resiliência: *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves como bildungsroman feminino", na UFRA. Lattes: http://lattes.cnpq.br/9202260735566342 E-mail: cintia.kutter@gmail.com

Cristian Sales – Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com pós-doutorado em Crítica Cultural (Pós-Crítica-UNEB). Professora da Universidade do Estado da Bahia-UNEB, Campus III-Juazeiro-Bahia. Coordena o Projeto de pesquisa Òkúta - Produção de saberes afrodiaspóricos na América Latina e Caribe: literatura, teoria, crítica e outras insurgências. Lattes: http://lattes.cnpq.br/3663292229070191 E-mail: crissaliessouza@gmail.com

Daiana Nascimento dos Santos – é professora titular e pesquisadora do Departamento de Artes Integradas, Universidad de Playa Ancha, Chile, vinculada ao Programa de Doctorado en Artes Integradas. Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz (Ilhéus-Ba), mestra em Literatura pela Universidade do Chile, doutora em Estudos Americanos pela Universidade de Santiago, com estágio pós-doutoral na Universidad de Playa Ancha. Coordenadora da Cátedra Fernão de Magalhães vinculada ao Instituto Camões - PT. Tem experiência na área de Literatura, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: representações do oceano, escravidão/escravização moderna e migrações. Membro do ALADAA CHILE (Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África). Lattes: http://lattes.cnpq.br/3975964906565734 E-mail: daiana.nascimento@upla.cl

Danielle Fabrício dos Santos – é graduada em Letras – Língua e Literatura Portuguesa e Inglesa pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Pesquisadora na área

de Letras, com foco em Literatura, Feminismo Negro e Interseccionalidade. Atualmente é mestranda em Letras – Estudos Literários, no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), pela UFAM. Lattes: http://lattes.cnpq.br/8444060375029804 E-mail: danifabricio98@gmail.com

Elena Brugioni – é professora associada (Livre Docente) de Literatura Comparada, áreas de Literaturas Africanas e Teoria Pós-colonial, no Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas e docente (permanente) no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da Unicamp. É cocoordenadora do KALIBAN – Grupo de Pesquisa em Estudos Pós-coloniais e Literatura Mundial (CNPq) da Unicamp e pesquisadora associada do CESA – Centro de Estudos sobre África e Desenvolvimento da Universidade de Lisboa. Publica e desenvolve pesquisas nas áreas de Literatura Comparada, Literaturas Africanas, Estudos do Oceano Índico (Indian Ocean Studies), Teoria Pós-colonial e Literatura-Mundial. Lattes: http://lattes.cnpq.br/0674553484685137 E-mail: elenab@unicamp.br

Elis Regina Fernandes Alves – é doutora em Letras pela UNESP – São José do Rio Preto (2018). Docente do curso de Letras da Universidade Federal do Amazonas (UFAM-IEAA) desde 2009. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFAM. Atua nas áreas de Literatura e feminismo, feminismo negro, interseccionalidade, feminismo decolonial, pós-colonialismo e memória. Lattes: http://lattes.cnpq.br/6663555645904107 E-mail: elisregi@ufam.edu.br

Emily Lima Matos – é graduanda em Letras – Língua e Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Atualmente, como parte do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), desenvolve, entre agosto de 2023 e agosto de 2024, o projeto de Iniciação Científica "Perspectivas de gênero e representação de personagens femininas no romance africano contemporâneo: uma leitura de *Tudo de bom vai acontecer*, de Sefi Atta", com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM). Lattes: http://lattes.cnpq.br/6038291831508307 E-mail: emilylimamatos11@gmail.com

Fabiana Vencezlau – militante do Movimento Quilombola, sócia e colaboradora das comissões de Educação, Comunicação, Juventude e Mulher da Associação Quilombola de Conceição das Crioulas, comunidade à qual pertence, localizada no Sertão, município de Salgueiro, Pernambuco – Brasil. Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGL), linha de Pós-Colonialismo e Identidades. Atualmente é doutoranda no mesmo programa, espaço que acessou através da política de Ações Afirmativas, como quilombola. É professora e pesquisadora quilombola e leciona na Escola José Néu de Carvalho. Poeta e membro do Grupo de Poetas do Sertão Central. Integra também o Coletivo Nacional de Educação da Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas (CONAQ). Lattes: http://lattes.cnpq.br/6330145185209258 E-mail: fabianavencezlau@gmail.com

Fátima de Barros Plein – Psicóloga, Mestre em Letras, Doutoranda no PPG Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul na Linha de Pesquisa Pós-Colonialismo e Identidades. Lattes: http://lattes.cnpq.br/7247462919690662 E-mail: fatimabplein@gmail.com

Fernanda Gallo – é historiadora, mestre em Estudos Étnicos e Africanos e doutora em Antropologia Social. Concluiu estágio de pós-doutorado em Teoria e História Literária, desenvolvendo pesquisa sobre os escritores moçambicanos Ungulani Ba Ka Khosa e João Paulo Borges Coelho. Integra o Centro de Estudos sobre África e Desenvolvimento (CEsA / Universidade de Lisboa como investigadora. É organizadora do livro *Breve Dicionário das Literaturas Africanas* (2022) e coorganizadora do livro *A obra literária de João Paulo Borges Coelho: Panorama crítico* (2022). Além das atividades acadêmicas, atua em projetos educacionais e culturais diversos. Lattes: http://lattes.cnpq.br/4916988090591403 E-mail: fernandabggallo@gmail.com

Fernando Scheibe – é licenciado em Letras – Português-Francês, mestre e doutor em Teoria da literatura pela UFSC. Autor do livro de ensaios *Ainda brasileira?* (Desterro: Cultura e Bárbarie, 2017). É professor adjunto de língua francesa e literaturas de expressão francesa da Faculdade de Letras da UFAM, tradutor, revisor e coeditor da Cultura e Barbárie editora. Desenvolve pesquisas nas áreas de teoria literária, tradução, literatura brasileira e literaturas de expressão francesa. Lattes: http://lattes.cnpq.br/1588698704273280 E-mail: fescheibe@ufam.edu.br

Giselle Maria Santos de Araújo – Doutora em Letras Neolatinas e Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora EBTT de Linguagens do Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS). Coordena o Projeto de Pesquisa Voz e subjetividade negras na poesia afro-latino-americana de autoria negra feminina e atua na linha de pesquisa Estudos de Linguagens e Culturas (CNPq). E-mail: giselle.araujo@alvorada.ifrs.edu.br Lattes: http://lattes.cnpq.br/6899806916325781

Heleine Fernandes de Souza – é pesquisadora de Poesia Contemporânea negra-Brasileira no Laboratório Estudos Negros, pertencente ao Programa Avançado de Cultura Contemporânea PACC/UFRJ, e no Grupo de pesquisa de Poesia Contemporânea da UFRJ, coordenado pelo professor Alberto Pucheu. Autora finalista do prêmio Jabuti com o livro *A poesia negra-feminina de Conceição Evaristo, Lívia Natália e Tatiana Nascimento* (editora Malê, 2020). Autora do livro de poemas *Nascente* (editora Garupa e Ksa1, 2021). Professora Doutora em Letras pelo Departamento de Ciência da Literatura (área de Teoria Literária) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2019). Possui Bacharelado (2010), Licenciatura (2011) e Mestrado em Teoria Literária (2014) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Lattes: http://lattes.cnpq.br/6576353940014508 E-mail: fernandesheleine@gmail.com

Isabelle Coutinho Ramos Benicio – é mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba. Professora de ensino básico de vínculos estaduais. Formação complementar na universidade de HAMK (Hämeenlinna

– Finlândia). Especialista em Ensino de Inglês pela Uninassau e graduada em Letras - Inglês pela UEPB. Idealizadora do @podcastprofessorando. Lattes: http://lattes.cnpq.br/6422254395340900 E-mail: teacher.isabelle.benicio@gmail.com

Isabela Taís de Oliveira Cerqueira – é graduanda em Letras – Língua e Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas. Atualmente, sob orientação da Profª. Dra. Adriana Cristina Aguiar Rodrigues, desenvolve pesquisa na área dos Estudos pós-coloniais e das literaturas africanas vinculada ao Programa de Iniciação Científica (PIBIC) da UFAM, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM), no período entre agosto de 2023 e agosto de 2024. Interessa-se por literaturas afro-brasileiras e africanas contemporâneas de autoria feminina. Lattes: http://lattes.cnpq.br/7192039244032040 E-mail: isabebelacercerqueira@gmail.com.

Jessica da Silva Monteiro – é finalista do curso de Licenciatura em Letras – Língua e Literatura Francesa na Universidade Federal do Amazonas. Entre agosto de 2022 e julho de 2023 desenvolveu pesquisa de iniciação científica sobre a escritora Assia Djebar. Lattes: http://lattes.cnpq.br/8793281936439945 E-mail: jessicamonteiromm@gmail.com

Liana Depieri Amorim – é doutoranda na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras. Atua como professora na Rede Municipal de Ensino de Porto Alegre. Principais áreas de estudo e pesquisa: Literatura Brasileira, Literaturas africanas de língua portuguesa, Decolonialidade, Periferia. Lattes: http://lattes.cnpq.br/1767028416405818 Email: lidepieri@hotmail.com

Linda Maria de Jesus Bertolino – é professora adjunta do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Maranhão. Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras PPG - Letras/UEMA. Possui Doutorado em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília UnB. Pesquisadora da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão FAPEMA (Bolsista - projeto concluído). Possui Mestrado (na mesma área e Instituição - UnB). Lattes: http://lattes.cnpq.br/7276329992523008 E-mail: linda1.hot@hotmail.com

Maria Luiza Menani – é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. O capítulo apresentado neste livro parte de pesquisa desenvolvida no âmbito de seu projeto *Análise comparativa da formação das identidades das personagens femininas de Assia Djebar, em Vaste est la prison, e Leïla Sebbar, em La jeune fille au balcon*, que recebe apoio FAPESP (inscrição 2023/05153-1). Lattes: http://lattes.cnpq.br/2980919366494532 E-mail: malu.menani@hotmail.com

Maristela Silva – é doutora em Educação pela University of Nottingham (2016), Reino Unido, mestra em American Studies, pela Washington State University (1999), e graduada em Letras pela Universidade Federal do Amazonas (1997). É professora do curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), orientadora de pro-

jetos de iniciação científica PAIC/UEA e Sub-coordenadora do Projeto de Extensão intitulado Ensino de Português Brasileiro como Língua Adicional (PBLA), direcionado aos imigrantes de fala castelhana. É Coordenadora Geral do Curso de Especialização Saberes e Práticas para Docência dos Anos Iniciais do Ensino Fundamental: Língua Portuguesa e Matemática, desenvolvido com professores da ENS/UEA e em parceria com a SEDUC/AM. Seu interesse de estudo engloba a formação e a capacitação de professores, crenças da prática pedagógica, interação em sala de aula, ensino reflexivo, língua adicional, estudos culturais e literários, questões de gênero e literatura de mulheres negras, interseccionalidade, diversidade e lugar de fala. Lattes: http://lattes.cnpq.br/6723800597603631 E-mail: mbssilva@uea.edu.br

Mirian Cristina dos Santos – é diretora adjunta do Instituto de Estudos do Xingu (IEX). Professora Adjunta da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (FALED/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, pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF); Especialista em Políticas de Promoção da Igualdade Racial, pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP); Mestra em Letras, Teoria Literária e Crítica da Cultura, pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Lattes: http://lattes.cnpq.br/5965860307581816 Email: miriansantos@unifesspa.edu.br

Olga Beatriz Saraiva Silva – é graduanda em Letras em Língua Portuguesa, Língua Espanhola e respectivas Literaturas, pela Universidade Estadual do Maranhão UEMA/Campus Bacabal. Desenvolve sob a orientação da profa. Dra. Linda Maria de J. Bertolino, o projeto de pesquisa Geografia corporificada do feminino negro: (auto)representação em *Um defeito de cor* e em *Becos da memória*, com foco na relação corpo, raça e identidade. Bolsista PIBIC/UEMA pela Fundação de Apoio à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA. Membro efetiva do grupo de pesquisa Configurações da Literatura Contemporânea e Estudos Culturais – UEMA/Campus Bacabal. Atua nas linhas de pesquisa: feminismo negro, corpo, gênero e sexualidade. Lattes: http://lattes.cnpq.br/9099470155280812 E-mail olgabeatriz927@gmail.com

Patricia Péndola Ramírez – é doutora em Literatura Hispano-americana Contemporânea pela Universidad de Playa Ancha, UPLA, Chile, com a tese *Formas de resistencia a los discursos hegemónicos: Chile y Portugal en diálogo pós-colonial*. É mestra em Literatura pela Pontifícia Universidad Católica de Valparaíso, Chile. Atualmente, é professora de Castellano na Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile. Tem interesse pelos seguintes temas: Literatura chilena, literatura comparada, diálogo pós-colonial entre Chile e Portugal. Lattes: http://lattes.cnpq.br/2596962687079617 E-mail: patipen@gmail.com

Providence Bampoky – é doutora em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL/UNICAMP). Possui graduação em Licenciatura em Letras – Português/Francês pela Universidade

Cheikh Anta Diop de Dakar (UCAD/Senegal), mestrado em Lettres D´Enseignement/ Section Portugais pela mesma instituição. Mestra em Letras Teoria e Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho (UNESP/Campus São José do Rio Preto), com ênfase em História, Cultura e Literatura. Foi Membro do Coletivo Raízes – São Paulo, integrante do projeto África na Literatura (financiado pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo) e do Projeto de pesquisa Literaturas e culturas indígena, afro-brasileira e africana no ensino básico no Estado do Amazonas: práticas leitoras, vinculado ao Programa HUMANITAS CTI FAPEAM/UFAM. Lattes: http://lattes.cnpq.br/5014755455463679 E-mail: providence.bampoky@gmail.com

Rosane Maria Cardoso – é doutora em Letras, na área da Teoria da Literatura (PUCRS), com pós-doutorado pela Universidade de Granada (UGR). Atualmente, é docente da Universidade de Caxias do Sul/UCS e professora colaboradora dos Programas de Pós-graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul/UNISC e da Fundação Universidade Federal do Rio Grande/FURG. Atua nas áreas de Leitura e Infância e narrativas contemporânea de língua espanhola. Membro dos Grupos de Pesquisa do CNPq Práticas do Ensino em Letras e Literatura (FURG) e identidade na América Latina (UNISC). Participa do GT da ANPOLL Leitura e Literatura infantil e juvenil. Dentre as publicações, destacam-se *Princesas que viram monstros* (2014; 2020); *Espaços de memória na literatura espanhola e hispano-americana* (2020), *Literatura infantil e juvenil em língua espanhola* (2018), entre outras. E-mail: cardoso.rosanem@gmail.com Lattes: http://lattes.cnpq.br/2580718280810312

Sara Almieira da Rocha – é graduada em Letras – Língua e Literatura Portuguesa e Inglesa pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Pesquisadora na área de Letras, com foco em Literatura. Atualmente é mestranda em Letras – Estudos Literários, no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) na UFAM. Lattes: http://lattes.cnpq.br/2326590435056370 E-mail: saraalimeira2@gmail.com

Silvana Maria Pantoja dos Santos – é doutora em Letras, área de concentração em Teoria Literária, pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professora de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA e da Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Professora permanente dos PPGLetras de ambas Universidades. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Interdisciplinar em Literatura e Linguagem – LITERLI. Membro dos Grupos de Estudos sobre o Espaço na Literatura e em outras artes – TOPUS e do Grupo de Estudos em Literatura Maranhenses – GELMA. Bolsista de Produtividade do CNPq. Lattes: http://lattes.cnpq.br/7780498844139228 E-mail: silvanapantoja3@gmail.com

Yoiseth Patricia Cabarcas Morales – Doctora en Literatura por la Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia. Es docente activa de la Secretaría de Educación de Bogotá, D.C. El capítulo hace parte de su investigación doctoral titulada *Memoria, resistencia y herencia: una propuesta desde la escritura de tres narradoras afrolatinoamericanas*. E-mail: yoisethpatry17@gmail.com

Título: Diálogos literários sul-sul: escritoras africanas, afro-latino-americanas e afro-brasileiras
Organização: Adriana Cristina Aguiar Rodrigues, Elen Karla Sousa da Silva, Liliam Ramos, Nicia Petreceli Zucolo
Autores: Adria Gabriella Costa da Silva (PPGL/UFAM),Adriana Cristina Aguiar Rodrigues (PPGL/UFAM)Amanda Crispim Ferreira (UTFPR), Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (PPGLET /UFRGS), Bianca Vieira (PPGL/UFAM), Cíntia Acosta Kütter (UFRA/UFPB), Cristian Sales (UNEB – Campus Juazeiro III), Daiana Nascimento dos Santos (Universidad de Playa Ancha), Danielle Fabrício dos Santos (PPGL/UFAM), Elena Brugioni (PPGTHL/UNICAMP), Elen Karla Sousa da Silva (FLET/UFAM), Elis Regina Fernandes Alves (PPGL/UFAM), Emily Lima Matos (UFAM/FAPEAM), Fabiana Vencezlau (UFRGS/PPGLET/Quilombo Conceição das Crioulas/PE), Fátima de Barros Plein (PPGL/UFRGS), Fernanda Gallo, Fernando Scheibe (FLET/UFAM), Giselle Maria Santos de Araujo (IFRS/Campus Alvorada), Heleine Fernandes de Souza (UFRJ), Isabela Taís de Oliveira Cerqueira (UFAM/FAPEAM), Isabelle Coutinho Ramos Benicio (UFPB/CCHLA), Jessica da Silva Monteiro (FLET/UFAM), Liana Depieri Amorim (PPGLET /UFRGS), Liliam Ramos (PPGL/UFRGS), Linda Maria de Jesus Bertolino (UEMA), Maria Luiza Menani (PPGTHL/UNICAMP), Maristela Silva (UEA), Mirian Cristina dos Santos (FALED/UNIFESSPA), Olga Beatriz Saraiva Silva (UEMA), Patricia Péndola (Universidad de Playa Ancha), Providence Bampoky, Rosane Maria Cardoso (UCS/PPGL-UNISC), Sara Almieira da Rocha (PPGL/UFAM), Silvana Maria Pantoja dos Santos (UESPI/UEMA), Yoiseth Patricia Cabarcas Morales (UTP/Colômbia).
Projeto gráfico: Nepan Editora
Capa e arte final: Marcelo Alves Ishii
Diagramação: Marcelo Alves Ishii
Revisão de texto: sob a responsabilidade dos autores/organizadores
Tipologia: Calisto MT 13/18
Número de páginas: 313