

Opiniões



revista dos alunos de literatura brasileira
ano 6, número 10

PRESENÇA NEGRA
NA LITERATURA
BRASILEIRA

enfim,
cada um
o que quer aprova,
o senhor sabe,
pão ou pães
é questão de Opiniões.

João Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*

Opiniões

revista dos alunos de literatura brasileira
ano 6, número 10

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

Opiniões: Revista dos alunos de Literatura Brasileira / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. - n.10 (2017) - São Paulo: FFLCH:USP, 2017.

Semestral

ISSN Eletrônico: 2525-8133

1. Literatura Brasileira. 2. Crítica Literária. I. Título.

CDD 869 09981

Trabalho realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), entidade do Governo Brasileiro.



Opiniões é uma publicação dos alunos de pós-graduação do programa de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Comissão editorial

Aline Novais de Almeida (DLCV-USP)
Ana Lúcia Branco (DLCV-USP)
Betina Leme (DLCV-USP)
Caio Esteves Souza (DLCV-USP)
Daniel de Queiroz Nunes (DLCV-USP)
Eduardo Marinho (DLCV-USP)
Juliana Caldas (DLCV-USP)
Larissa Costa da Mata (DLCV-USP)
Lígia Balista (DLCV-USP)
Loildo Teodoro Roseira (DLCV-USP)
Lucas Bento Pugliesi (DLCV-USP)
Rafael Rodrigues Ferreira (DLCV-USP)
Rafael Tahan (DLCV-USP)
Wanderley Corino Nunes Filho (DLCV-USP)

Conselho editorial

Professores do programa de pós-graduação em Literatura Brasileira (DLCV-USP): Alcides Celso Oliveira Villaça, Alfredo Bosi, Antônio Dimas de Moraes, Augusto Massi, Cilaine Alves Cunha, Eliane Robert de Moraes, Erwin Torralbo Gimenez, Hélio de Seixas Guimarães, Ivan Francisco Marques, Jaime Ginzburg, Jefferson Agostini Mello, João Adolfo Hansen, João Roberto Gomes de Faria, José Antônio Pasta Junior, José Miguel Wisnik, Luiz Dagobert de Aguirre Roncari, Marcos Antônio de Moraes, Murilo Marcondes de Moura, Ricardo Souza de Carvalho, Simone Rossinetti Rufinoni, Telê Ancona Lopez, Vagner Camilo e Yudith Rosenbaum

Convidados para esta edição

Akins Kintê, Allan da Rosa, Cidinha da Silva, Cristiane Sobral, Cuti, Dinha, Eduardo de Assis Duarte, Elena Pajaro Peres, Elizandra Souza, Esmeralda Ribeiro, Fábio Mandingo, Le Tícia Conde, Livia Natália, Lia Vieira, luz ribeiro e Tula Pilar Ferreira

Editoras responsáveis

Angela Teodoro Grillo (DLCV/IEB-USP)
Giovanna Gobbi Alves Araújo (DLCV-USP)
Manuella Miki Souza Araujo (DLCV-USP)

Projeto gráfico

Cláudio Lima

Diagramação

Débora De Maio

Capa

Débora De Maio a partir da arte de Aline Magnos, "A Grande Mãe" (2015), Exposição Deidade-Gente, óleo em tela.

Revisão dos textos em inglês

Giovanna Gobbi Alves Araújo, Loildo Teodoro Roseira, Wanderley Corino Nunes Filho

Arte

Aline Magnos, Caetano Imbo, Carolina Teixeira (Itzá), Jackeline Romio, João Pinheiro, Marcelo D'Saete, Renata Felinto, Tiago Gualberto, Tuwile J. K. Braga

Fotografias

Jackeline Romio, Mirella Maria e Tuwile J. K. Braga

Agradecimentos

Ana Carolina Sá Teles, André Serradas, Luisa Destri, Marcos Visnadi

Contatos

Site: www.revistas.usp.br/opiniaes
Facebook: www.facebook.com/Opiniaes
E-mail: revista.opiniaes@gmail.com



Detalhe. Série Quarto de Despejo.
[2015], têmpera e carvão sobre painel
Tiago Gualberto

in
di
ce

- 13 **agô!** EDITORIAL
- 17 **dossiê** FIGURAÇÕES NEGRAS: CALEIDOSCÓPICAS
Dossiê Presença negra na literatura brasileira
- 18 CONHECIMENTO E ATUAÇÃO POLÍTICA:
A ARTE E A ANCESTRALIDADE AFRICANA NO LIVRO *DESDE QUE O SAMBA É SAMBA*, DE PAULO LINS
Luciana Marquesini Mongim (UFES)
- 30 "E VOCÊ, PRETURA?" OU DO IMPERATIVO ÉTICO POR TRÁS DA CRIAÇÃO ESTÉTICA
EM *CAÇADAS DE PEDRINHO*, DE MONTEIRO LOBATO: SOB UMA PERSPECTIVA SARTREANA
Luana Alves Santos (Filosofia – USP)
- 46 NOTAS SOBRE O ROMANCE BRASILEIRO DE AUTORAS NEGRAS
Fernanda Rodrigues de Miranda (DLCV- USP)
- 58 POR UMA FALA: O NEGRO CORPO DO DISCURSO
Fabiana Carneiro da Silva (DTLLC -USP)
- 71 DA SUJEIÇÃO À SUBJETIVAÇÃO:
A LITERATURA COMO ESPAÇO DE CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE DA OBRA DE M. FIRMINA DOS REIS
Luciana Martins Diogo; Ana Paula Cavalcanti Simioni (IEB-USP)

86 LITERATURA AFRO-BRASILEIRA:
UM PROCESSO DE AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA E DE RESISTÊNCIA NEGRA NA POESIA DE CUTI
Francys Carla Arraiz Lindoso Cavalcante (UFPA)

103 QUILOMBOS EDITORIAIS
Fabiane Cristine Rodrigues (CEFET-MG)

113 **entrevista** CONVERSA SOBRE POESIA NEGRA
E/OU AFRO-BRASILEIRA

124 **coletânea** ÉTICA E ESTÉTICA NA CRIAÇÃO
LITERÁRIA NEGRA BRASILEIRA

126 **prosa**

127 Allan da Rosa

130 Cidinha da Silva

137 Cuti

141 Fábio Mandingo

145 Jeferson Tenório

147 Lia Vieira





151 **dramaturgia**

152 Le Tícia Conde

164 **poesia**

165 Akins Kintê

171 Cristiane Sobral

172 Dinha

173 Elizandra Souza

174 Le Tícia Conde

176 Livia Natália

179 luz ribeiro

181 Tula Pilar Ferreira





183 **resenhas** MEMÓRIAS DO CORPO

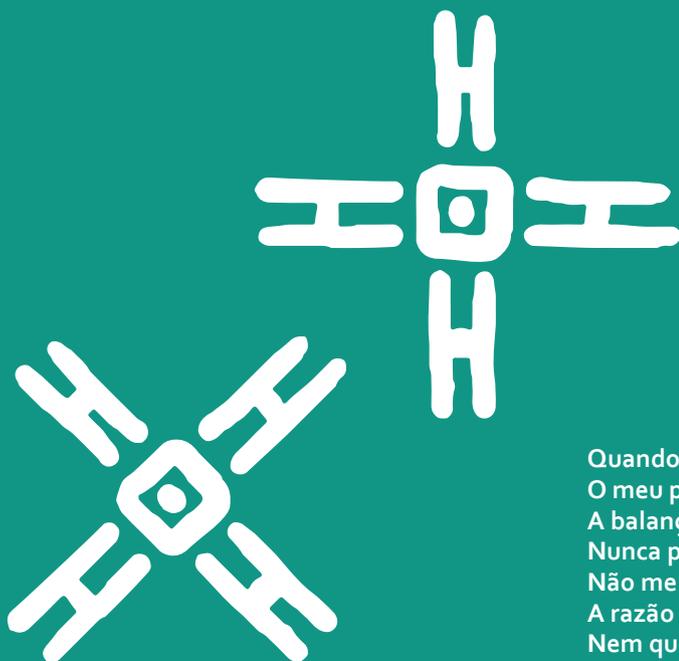
184 O DEVIR FEMININO COMO POSSIBILIDADE
Larissa da Silva Lisboa Souza (DLCV -USP)

188 O PESO NAS COSTAS DEMORA A PASSAR
Lígia Balista (DLCV-USP)

193 **tradução poética**

194 OLHAR EM CURSO | LANGSTON HUGHES
Giovanna Gobbi Alves Araújo (DLCV-USP)





Quando eu era ainda menino
O meu pai me disse um dia
A balança da justiça
Nunca pesa o que devia
Não me curvo à lei dos homens
A razão é que me guia
Nem que seu avô mandasse
Eu não obedeceria.

(...)

Esse mundo não tem dono
E quem me ensinou sabia
Se tivesse dono o mundo
Nele o dono moraria
Como é mundo sem dono
Não aceito hierarquia
Eu não mando nesse mundo
Nem no meu vai ter chefia.

Trecho da ladainha "*Toque de São Bento Grande de Angola*", do álbum *Capoeira de Besouro*, de Paulo César Pinheiro. Gravadora Quitanda (2010).

agô!



*Angela Teodoro Grillo
Giovanna Gobbi Alves Araújo
Manuella Miki Souza Araujo*

A décima edição da *Opiniões: revista dos alunos de literatura brasileira* convida o leitor a refletir sobre as relações estéticas, sociais e políticas que envolvem a literatura negra e/ou afro-brasileira.

Os sete artigos acadêmicos que compõem o **dossiê temático** – assinados por Luciana Marquesini Mongim, Luciana Alves Santos, Fernanda Rodrigues Miranda, Fabiana Carneiro da Silva, Luciana Martins Diogo e Ana Paula Simioni, Francys Lindoso Cavalcanti e Fabiane Cristine Rodrigues – abordam, de maneira plural e instigante, aspectos variados da presença negra na literatura brasileira, desde a produção oitocentista de Maria Firmina dos Reis, passando pela prosa de Monteiro Lobato, as interlocuções entre a literatura e as artes visuais afro-americanas, o desdobrar-se sobre a produção literária de vozes negras contemporâneas como Cuti, Paulo Lins e Ana Maria Gonçalves, até os questionamentos sobre o lugar dos escritores negros no mercado editorial brasileiro.

Dentre a diversidade de escopo apresentada, é possível identificar, ainda, um núcleo temático de relevância para os debates da atualidade. Para além da prevalência da autoria feminina na seleção acadêmica em questão (a totalidade dos artigos foi escrita por mulheres), evidencia-se um interesse renovado da crítica pela produção literária de **mulheres negras**, dentre as quais destacamos Maria Firmina dos Reis, Ana Maria Gonçalves e Marilene Felinto, além da poeta Le Tícia Conde, cuja obra não é tematizada na seção de artigos, mas comparece como objeto da resenha de Larissa Souza. Tal interesse reverbera o recrudescimento das demandas sociais nas últimas décadas – não somente da agenda feminista – por maior representatividade feminina e negra e igualdade de direitos tanto no ambiente acadêmico quanto no mercado de trabalho. Assim, o olhar crítico que se volta ao protagonismo negro feminino na composição literária pode sinalizar, entre outros fatores, trepidações sociais suscitadas pelos debates recentes sobre gênero e raça no país, além de repercutir a mobilização de ações sociais, de que são exemplos protestos de coletivos negros e marchas das mulheres pelo Brasil e pelo mundo. Exemplos do dialogismo criativo entre as questões de gênero atuais e as representações da mulher negra no âmbito literário são as reflexões propostas pelo artigo de Fabiana Carneiro da Silva, que problematiza questões de gênero e raça na interlocução entre o romance *Um defeito de cor* de Ana Maria Gonçalves e as fotografias da artista norte-americana Nora Faustine; e pelo artigo de Luana Alves dos Santos, que descortina o processo de naturalização da dupla opressão sofrida pela mulher negra na análise da representação literária da personagem Tia Nastácia em *Caçadas de Pedrinho* de Monteiro Lobato.

* Pós-doutoranda, pelo Programa de Identidades e Cultura Brasileira (IEB-USP). E-mail: angelagri@gmail.com

* Doutoranda em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (FFLCH-USP). E-mail: giovannagobbi@usp.br

* Doutoranda em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (FFLCH-USP). E-mail: manuella.araujo@usp.br



Essa edição conta com uma **coletânea** que reúne poemas, contos, crônicas e dramaturgia de escritoras e escritores negros contemporâneos de diferentes lugares do país: Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Brasília e Rio Grande do Sul. Precedidos de uma autoapresentação, os textos em prosa foram gentilmente cedidos por Allan da Rosa, Cidinha da Silva, Cuti, Fábio Mandingo, Jeferson Tenório, Lia Vieira e Le Tícia Conde. Na poesia, figuram Akins Kintê, Cristiane Sobral, Dinha, Elizandra Souza, Le Tícia Conde, Livia Natália, luz ribeiro e Tula Pilar Ferreira. Ainda que panorâmico, o conjunto nos mostra uma polifonia negra que coloca em cena, ética e esteticamente, discussões políticas como aquelas de gênero e de raça, conjugadas a temas universais da literatura como a violência, o amor, a beleza, o humor. Sabemos que a recepção não pode ser precisamente prevista, contudo, a organização desta coletânea pretende, pelas vozes de escritores negros, levar o leitor a refletir sobre diferentes performatividades negras e/ou, ainda, as múltiplas identidades que podem existir na cultura negra, como nos ensina Stuart Hall. Ressaltamos que a edição respeitou todas as indicações dos autores, inclusive os “desvios” ortográficos que servem à interpretação dos textos aos olhos mais atentos.

Afinados com a temática predominante no conjunto de artigos reunidos neste dossiê, nos quais as questões raciais se entrelaçam às de gênero, bem como com a notável presença de poetisas mulheres em nossa coletânea, as **artes visuais** generosamente fornecidas a esta edição apresentam, na maioria dos casos, representações de figuras femininas negras, dentre as quais se destaca aquela de Carolina Maria de Jesus, que significativamente se faz presente em obras cujo suporte são muros, murais e paredes de universidades, museus e ocupações de movimentos populares nas cidades de São Paulo e Campinas, conforme é possível perceber em especial na seção dedicada às entrevistas. Agradecemos aos artistas Aline Magnos, Caetano Imbo, Carolina Teixeira (Itzá), Jackeline Romio, João Pinheiro, Marcelo D’Salete, Tiago Gualberto e Tuwile Jorge Kin Braga pela participação e pela beleza dos trabalhos confiados a nós.

Este volume conta, ainda, com as importantes participações de Esmeralda Ribeiro, Eduardo de Assis Ribeiro, Cuti e Elena Pajaro Peres na seção de **entrevistas**, cujas perguntas priorizam questões recorrentes nos artigos aqui reunidos e discussões teóricas mais abrangentes acerca da literatura negra e/ou afro-brasileira, tais como: a dupla exigência de busca por uma especificidade e pela abertura simultânea no diálogo dessa literatura com as questões de raça, gênero, classe e alteridade de forma mais ampla; a privilegiada tensão e o imbricamento entre oralidade e escrita nessa escritura; a convergência entre tecnologia e artesanato, abstração e corporeidade, estética e ética; os desafios de inserção dessa produção no mercado editorial brasileiro de inclinação eurocêntrica; a discussão dos critérios de estabelecimento do cânone e da escrita da história literária e cultural no Brasil por parte de sua crítica literária; e, por fim, a homenagem prestada à figura de Lima Barreto na FLIP deste ano.

Em sua explanação, o professor Eduardo de Assis Duarte cita a perspectiva da “razão negra”, que o pensador Achille Mbembe estabelece em diálogo com a *Crítica da Razão Pura*, de Immanuel Kant, de modo a nos lembrar que a filosofia não é uma invenção grega e europeia, em sua pretensão de universalismo e ordenamento da realidade. Tal consideração reverbera em outro fio condutor que aproxima o conjunto de artigos publicados neste dossiê: a elaboração da literatura negra e/ou afro-brasileira como possibilidade de reescrita e resignificação da História, bem como das relações da subjetividade com as demandas coletivas, de maneira a rearticular ser, temporalidade e espaço. O pendão do deslocamento social e semântico se faz notar na incidência de expressões como transformação, transposição, transnacionalidade, por exemplo. Nessa linha, Cruz e Sousa também incluiria aqui a “transfiguração”, seja ela alquímica, estética, histórica.

Na seção de **resenhas**, os textos apresentados promovem interseções entre artes, propondo a convergência de perspectivas críticas entre a poesia e a música, como no texto de Lígia Balista a respeito da coletivização da experiência atroz da escravidão na canção “Negras memórias” de Carlinhos Campos e Diogo Nazareth; e entre a poesia e as artes manuais, como no texto de Larissa Souza, que se debruça sobre a inventividade da proposta artística e a presença provocadora da corporeidade e da sexualidade femininas na obra *Toda Vulva Diz Cus São*, livro de estreia da poeta Le Tícia Conde.

Por fim, encerramos a publicação com um trio de poemas do escritor negro norte-americano Langston Hughes – em **tradução** para o português –, que sintetiza três instantes da relação do artista/indivíduo negro com sua criação e atuação política: “Eu, também”, “Avisto o mundo” e “O Negro Fala dos Rios”. Os textos poéticos trazem à baila, respectivamente, a demanda por igualdade de direitos, o despertar da autonomia do poeta/cantor e o convite ao olhar diaspórico que se volta, em reverência, à ancestralidade africana simbolizada pelas águas de seus maiores rios. Em diálogo oblíquo com o trabalho da fotógrafa norte-americana Nora Faustine analisado no dossiê temático por Fabiana Carneiro, os poemas de Hughes abrem ao leitor brasileiro a possibilidade de um refletir redimensionado a uma perspectiva diaspórica afro-americana, transnacional, convocando-o a rever temas cruciais para a sociedade do início do século XX, mas que são igualmente relevantes para o cenário contemporâneo, como racismo, intolerância, espiritualidade e orgulho negro.

O presente número da *Opiniões* é o primeiro a ser integralmente editado e gerenciado pela plataforma *Open Journal Systems* e é fruto dos esforços coletivos da comissão editorial que, desde 2016, se empenhou na adaptação das políticas e dos processos editoriais, a fim de concluir a migração da revista para a plataforma de editoração digital. Em meio à crise política atual e aos cortes de verbas que as universidades públicas têm sofrido e que motivaram, em grande medida, a transposição das revistas acadêmicas para o formato digital, a edição de periódicos estudantis se apresenta, em potencial, como um espaço de articulação cultural e de reflexão sobre a contemporaneidade e os caminhos futuros da educação pública no país. É no contexto de turbulências políticas complexas que desafiam os lugares da permanência e da convivência democráticas, que propomos, para esta edição, o dossiê temático “Presença negra na literatura brasileira”.

Cabe à comunidade acadêmica e à universidade pública a reflexão sobre questões de representatividade no exercício da atividade acadêmica e dos estudos literários, bem como a abertura de espaços de diálogo e partilha de saberes, como este que procuramos engendrar na edição 10 da *Opiniões*.

O tema da presença negra na literatura brasileira conjuga de forma privilegiada diferentes performatividades, vozes científicas-femininas-periféricas-plásticas-poéticas-musicais nascidas de um universo vasto, desafiador, movediço –, território cultural, social e simbólico, diante do qual dizemos: “Agô!”

*

Agradecemos a todos os artistas, entrevistados e pareceristas que aceitaram nosso convite e enviaram suas contribuições, assim como a André Serradas (SIBi-USP), pelo apoio técnico ao longo do processo de migração da revista *Opiniões* para o formato digital; e a Débora De Maio, pela interlocução e cuidadosa diagramação deste número.



Não conte com a fada 3

[2014], acrílica e colagens sobre papel

Renata Felinto





dossiê

figurações
negras:
caleidoscópicas

conhecimento e atuação política.
a arte
e a ancestralidade
africana
no livro *desde que o samba
é samba*, de paulo lins

Luciana Marquesini Mongim*

Resumo

O artigo centra-se na leitura do livro *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins, a partir da relação entre vida e arte e da ancestralidade presentes no romance. A vida relacionada à arte evidencia um trajeto de lutas e resistências permeado pela produção e uso da música em sua potência estética e política. A ancestralidade, entendida como princípio norteador da vida dos afrodescendentes e de produções discursivas identitárias do povo que sofre a diáspora e o preconceito racial, funciona como escolha estética para narrar o surgimento do samba e enfatizar sua origem negra, configurando-se, também, como espaço de conhecimento e atuação política. A leitura proposta será fundamentada pelos pressupostos das teorias culturais de Homi Bhabha, pelas relações



* Doutoranda do curso de Pós-Graduação em Letras (área de concentração: Estudos Literários) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). E-mail: luciana.marquesini@gmail.com. Artigo recebido em 22/10/2016 e aceito para publicação em 05/04/2017.



identitárias analisadas por Stuart Hall, pelas análises da história política e cultural negra no ocidente desenvolvidas por Paul Gilroy e pelos postulados filosóficos de Eduardo Oliveira pensados a partir da cosmovisão africana.

Palavras-chave

samba; ancestralidade; estética; ética; cultura afro-brasileira; literatura brasileira

Abstract

This article focuses on reading the book *Desde que o samba é samba*, by Paulo Lins, from the life and art relationship and the ancestry themes present in the novel. The association between life and art displays a path of strife and resistance permeated by the production and use of music in its aesthetic and political power. Understood as a life-guiding principle to African descendants and to the identity discourses of those who have gone through diaspora and racial prejudice, ancestry acts as an aesthetic choice to narrate the emergence of samba and to emphasize its black origin, working as a space for knowledge as well as political action. This reading relies on the assumptions made by Homi Bhabha's cultural theories, by the identity relations analyzed by Stuart Hall, by Paul Gilroy's analysis of western Black political and cultural history and by the philosophical postulates by Eduardo Oliveira from an African worldview.

Keywords

samba; ancestry; aesthetics; ethics; Afro-Brazilian culture; Brazilian literature

A sorte de uma pessoa está no caminho que ela decide percorrer, ainda mais numa cidade onde o convívio social é no meio da rua, no entrecruzar das esquinas,

nos bares, nas feiras, no ir e vir das calçadas. (LINS, Paulo, 2012, p. 110)

No livro *Desde que o samba é samba* (2012), de Paulo Lins, a voz narrativa em terceira pessoa, por meio do trânsito de personagens ficcionais e históricos, conduz o leitor pelo bairro do Estácio de Sá, pelas ruas do centro, pela zona do baixo meretrício, pelos morros, pelos terreiros de candomblé e casas de umbanda do Rio de Janeiro dos anos 1920. Uma cidade que passava por políticas de urbanização, pautadas por um discurso médico e higienista, que promoveram uma reordenação¹ geográfica e social da população carioca. Uma cidade, portanto, que estava sendo arquetizada a partir da presença dos morros e favelas e de discursos que contribuíram para formular representações desses espaços que relacionam pobreza e criminalidade, fazendo da favela o lugar da violência, da malandragem, da pobreza e da propagação de doenças. Segundo Licia do Prado Valladares, as favelas, no início do século XX, representavam um "mundo diferente que emergia na paisagem carioca em contracorrente à ordem urbana e social estabelecida" (2005, p. 28), ou seja, eram tidas como espaços pertencentes "ao mundo antigo, bárbaro, do qual é preciso distanciar-se para alcançar a civilização" (VALLADARES, 2005, p. 36).

O narrador, enquanto guia o leitor por ruas, avenidas, vielas, becos e esquinas que compõem esses espaços urbanos percebidos como "a outra metade da cidade" (VALLADARES, 2005, p. 20), onde os mais pobres estabeleceram-se como alternativa de moradia e de espaço que lhes cabe na cidade, vai apresentando as experiências e as vivências dos sujeitos que habitavam os morros e favelas cariocas do início do século XX. População composta, em sua maioria, por negros e mestiços que sofreram com o preconceito racial e com a desigualdade social no espaço da cidade gerada por um modelo de urbanização que mantém um processo contraditório de expansão da cidadania e crescente exclusão social e espacial. Ao mesmo tempo em que narra

esse cotidiano no morro, revela a interação política e cultural desses sujeitos que lá residem, apresentando uma cidade que estava sendo (re)construída, sobretudo, a partir de quem vivia nos espaços marginalizados da cidade e das práticas culturais, identitárias e de representação do sujeito e do espaço marginalizado que emergiam. É, portanto, dos espaços segregados da cidade e da tradição dos negros que neles habitavam que surgiram o novo ritmo e melodia, os versos iniciais da poesia e a dança da poética musical, popular e urbana, conhecida como samba carioca.

A ação do romance transcorre de meados de 1927 até o desfile da primeira escola de samba, Deixa Falar, no carnaval de 1929. São muitas as referências musicais ao longo do enredo e, entre as personagens ficcionais, há a presença de nomes consagrados do gênero musical que fazem parte da história da música brasileira, como os sambistas Brancura (Sílvio Fernandes), Baiaco e Ismael Silva.

O enredo se desenvolve em torno dos dois sambistas, Brancura e Ismael Silva, que são recriados pelo autor por meio da ficção. Estratégia escolhida na obra para (re)apresentar a história do surgimento do samba no país. Transformar os dois sambistas em personagens, em literatura, configura-se como meio possível para contar essa história e tirá-los do silêncio e do apagamento ao qual foram relegados na história do país e da própria música nacional. Isso significa dizer que as escolhas estéticas da obra relacionam-se a um princípio ético, ou seja, o que se conta repercute no como se conta. Nesse percurso de tentar narrar essa outra história, por assim dizer, as elaborações e escolhas estéticas vão entrelaçando as vidas dos dois personagens. Brancura é cafetão e estivador, “o malandro velho do Largo do Estácio, cobra de duas cabeças, faca de dois gumes” (LINS, 2012, p. 11). Sempre sonhou em ser compositor de sucesso, mas “acompanhava aquilo tudo sem entender muito o gingado de sua época. Gostava de compor, mas não tinha isso como principal atividade. [...] tinha talento, mas vontade não tinha muita, não” (LINS, 2012, p. 174). Envolve-se em um triângulo

amoroso, formado pelo português, funcionário do Banco do Brasil e também cafetão, Sodré, e pela prostituta Valdirene, “a puta mais linda daquela zona” (LINS, 2012, p. 85). Entre traições, brigas, desejos incontrolláveis, rodas de samba e muita música, ele vive o dilema de renunciar à vida de malandragem e tentar ser um grande artista, como Seu Tranca-Rua o aconselha. Contraindo-se à Brancura, temos a história de Silva, evidenciado na narrativa pela relação que mantém com a arte. Dedicando-se à criação e consegue vender suas músicas para o cantor Francisco Alves, que passa a interpretar seus sambas. Além disso, participa ativamente no processo de criação do que viria a ser, mais tarde, a primeira escola de samba do Rio de Janeiro. Enquanto Brancura vive dilemas amorosos e de conduta, discutidos com Seu Tranca-Rua, Silva dedica-se à composição e à expressão artística que estava sendo criada no bairro do Estácio, ele sim parecia entender “o gingado de sua época”.

Ambos, no entanto, ligam os dois focos presentes no romance: a vida de malandros, operários, sambista, prostitutas, mães de santo, e os momentos fundadores do samba carioca como gênero musical e a consolidação da umbanda como religião no país. É da roda de batucada, do terreiro do candomblé, da umbanda, do jongo, dos botequins e das esquinas que partem para criar a nova música. Fontes que são transformadas e que repercutem na vida dos personagens, uma vez que as mudanças no campo musical não se restringem, no romance, à apreciação estética.

A linguagem simples e coloquial, tal qual a de malandros, prostitutas, mães de santo, trabalhadores e tantos negros pobres que habitavam o Estácio e a preocupação em recriar a forma de falar das entidades da umbanda - como os pretos velhos, os cablocos, as pombagiras e os exus - aproxima o narrador dos personagens que narra. Além da linguagem que faz uso, o narrador parece conhecer bem os espaços pelos quais as personagens transitam: espaços estigmatizados, segregados, que são vigiados e punidos pelos aparatos

do governo, sobretudo a polícia. Parece, assim como Silva, entender o movimento de reconfiguração de identidades e de inscrição, na história do país, do negro como sujeito de enunciação. Não apresenta, assim, marcas de distanciamento estético e político da experiência dos personagens e esforça-se em narrar os encontros entre esses sujeitos, marcados pela religiosidade, pelo som do batuque e da música, pela alegria e pelo prazer com um tom, por vezes, irônico.

— Largou o emprego! Eu sabia, se tua mãe não conseguiu fazer você deixar a zona e arrumar trabalho, não seria mulher que iria fazer você largar — concluiu Edgar.

— E quem falou que eu larguei? Agora que não vou deixar mesmo, de escravo passei a feitor. Sou fiscal de carregamento. Só mando e desmando, não levanto um grama, não derramo uma gota de suor. Só digo o que é certo e o que é errado. Dá tempo até pra fazer samba. E digo mais... (LINS, 2012, p. 73)

O Estácio, no início do século 20, não é, portanto, apenas o lugar dos malandros boêmios e mulherengos e das mulheres da zona do baixo meretrício, para os quais se voltam os olhares delineados por lógicas dicotômicas de mundos que fazem com que o mundo do “outro” seja percebido como estranho, indesejado, inferior e exótico. Mas o lugar de pessoas que amam, trabalham, produzem, cantam, dançam e, sobretudo, resistem à condição de exclusão e segregação a qual foram submetidas e têm consciência de sua função como agentes de resistência.

Os personagens do romance assumem o papel de protagonistas no livro e constroem por si mesmos a sua história, “cantam” outra história para além do estigma da escravidão e da marginalidade, fazendo daquilo que era motivo de opressão e perseguição – a capoeira, o candomblé, a umbanda, o samba - o que mais tarde seria reconhecido como parte da identidade de nosso

país. Não se pretende, portanto, reforçar a relação recorrente nas expressões artísticas e no imaginário popular do personagem negro com a escravidão, descrito como sujeito resultante desse processo, fadado à condição de escravo e associado ao sofrimento e a dor.

Em outros momentos, percebemos que o trânsito dos personagens nos espaços da cidade é marcado por constantes conflitos. O narrador, a partir de uma postura de reflexão sobre as relações socioculturais no processo de construção identitária e inserção dos descendentes dos negros africanos na sociedade brasileira, denuncia o preconceito racial e a repressão e violência da polícia que perseguia as manifestações da cultura e da religião desses sujeitos.

Pilares era lugar de vários terreiros de Candomblé, que, assim como a Umbanda, abrigava o samba depois que a polícia parou um pouco de perturbar as religiões de matriz africana. Eles não sabiam direito o que era samba e o que era de fato Umbanda, Candomblé, jongo, maxixe, não sabiam nada. Não gostavam mesmo era de ver a crioulada reunida cantando, sambando, ou fazendo oração. Tinham raiva da cor da pele, do jeito de ser e de estar daqueles herdeiros da escravidão. (LINS, 2012, p. 218-219)

Ao enfatizar a ignorância dos policiais, o ódio racial e a segregação social por causa da cor da pele ou da origem étnica, o narrador destaca o processo de escravidão e a discriminação racial como mecanismos significativos para compreendermos a vivência dos descendentes dos negros africanos nos centros urbanos do país. Trata-se, portanto, de um movimento de reconhecimento das origens e da história como forma de construir um presente afro-brasileiro na cidade carioca do início do século passado.

Além da reflexão constante no romance sobre a atuação e violência da polícia contra as práticas culturais e religiosas dos negros, o narrador também

ressalta a vida das mulheres que viviam e obtinham seu sustento no Manguê². Muitas vinham do Leste europeu, após a Primeira Guerra Mundial, devido às consequências da guerra em seus países de origem e buscavam melhores condições de vida no Brasil.

A arte amenizava a dor das mulheres que eram obrigadas à prostituição, fêmeas desterradas, controladas por criminosos torturadores, frios e traidores, pois elas vinham com o sonho de reconstruir a vida depois da dor da guerra; mas só tiveram maus-tratos desde que entraram nos navios nessa viagem para o Hemisfério Sul, a separação completa do passado, a vida sem laços. As negras livres, as índias para quem a vida nunca sorriu de fato, as doenças das senzalas ainda ressoando naquele presente, a dor da separação da família, tantos assassinados na História e agora a tristeza da vida na prostituição. Algumas até pensavam gostar daquilo, que dali não saíam nem por todo o dinheiro do mundo. O gosto também depende muito do saber, do que se conhece nesse mundão. Se não fossem as mães de santo, os pretos velhos da Umbanda, as pombagiras dos terreiros escondidos por toda a zona norte, tudo na vida seria mais cruel sem o desenvolvimento espiritual para aquele povo que as outras religiões não aceitavam bem. (LINS, 2012, p. 145)

O narrador, no fragmento, destaca a prostituição, a “zona do baixo meretrício” como alternativa possível para essas mulheres que chegavam ao país fugidas da guerra e as condições de trabalho às quais eram submetidas. No entanto, para as índias e as negras livres essa era também a única possibilidade. Recupera no presente, na condição de prostitutas, um passado de escravidão e uma história que negou a cultura dos negros e a rotulou como atrasada, folclórica, primitiva, bárbara. Expõe também, dessa forma, o racismo ao

qual foi submetida a população africana e seus descendentes, racismo que faz ressoar no presente as “doenças das senzalas”, “a dor e separação da família”, os “assassinatos na História”.

Dois pontos na citação interessam-nos como forma de prosseguir a leitura da obra. Um deles é a arte, definida como forma de “amenizar a dor e a tristeza da vida na prostituição”. Essa afirmação do narrador reforça uma ideia recorrente no romance: a relação entre arte e vida, uma vez que “Tudo nesta vida era a arte de combinar os sons. Música e vida são a mesma coisa” (LINS, 2012, p. 213).

A arte, principalmente a música e a dança, funcionou para o povo negro como estratégia de resistência e elaboração de outros processos de representação numa sociedade que tem a escrita como maneira legítima de preservação e disseminação cultural, que apagou da história a presença do negro. Configura-se, portanto, como via pela qual tanto pode dizer-se quanto dizer sem mediações, como destaca o narrador, na citação que segue.

Os instrumentos de vanguarda para combater os de tortura como a chibata, a gargalheira, o libambo, o tronco, os anjinhos, a máscara de flandres, o bacalhau, o cacetete, o revólver, a pistola, a metralhadora, os ferros para marcar a fogo...

[...]

Tiveram a ideia de fazer parte da sociedade em forma de canto, mas mesmo assim foram espancados pela polícia, sofreram desdém, foram presos, tiveram a dor do preconceito, mas saíram sambando em busca de uma avenida para fazer dela uma passarela com o reforço do tamborim, do reco-reco, da cuíca e do surdo. (LINS, 2012, p. 294)

A criação artística é, para o “povo negro da pós-escravidão”, como explica o narrador, “arma para conquistar dignidade” (LINS, 2012, p. 294). A arte é entendida

como forma de inserção na sociedade e, relacionada à imagem da arma, remete-nos ao reconhecimento da força estética e política da palavra e da música que se configuram, a partir dessa perspectiva, como atitude de resistência e diálogo com o sistema de dominação. Diálogo que, por vezes, se deu e ainda se dá marcado pela tensão e pelo conflito presentes nas lutas culturais e políticas dos descendentes dos negros escravizados no cotidiano brasileiro. Em outro momento da obra, o narrador complementa:

Há várias coisas que parecem ser o que segura tudo mesmo de fato. Uma delas é se juntar para cantar e dançar, justo que na arte não existe nada que possa menosprezar um tico de grão que seja do humano. Todos se entendiam nesses versos que a melodia levava para os ouvidos da História que seguia, trabalhando a alma, ocultando o vazio, rejuvenescendo desejos, fazendo a alegria de se entender, indo profundeza dos sentimentos abaixo, dando vazão ao dom mais nobre da alma que é o de se fortalecer na música para seguir em frente depois da escravidão. (LINS, 2012, p. 252)

Novamente há a imagem do papel desempenhado pela música nas lutas dos negros para “seguir em frente depois da escravidão”. A arte, segundo Paul Gilroy, “se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e da sua história cultural” (2001, p. 129) e possui papel significativo nos processos de emancipação, cidadania e autonomia negra até hoje, uma vez que ajuda na reprodução da cultura do Atlântico Negro e estabelece a relação entre as variadas comunidades da diáspora. Gilroy (2001) parte da ideia de práticas dinâmicas de produções identitárias negras que não se encontram circunscritas às fronteiras étnicas ou nacionais, deslocando as relações entre autenticidade e tradição e ressaltando a atuação dos negros na modernidade ocidental, que não os reconheceu como sujeitos de conhecimento e cultura.

A diáspora, ao mesmo tempo em que significa uma violenta ruptura com os valores civilizatórios africanos, espalhou a cultura negra pelo mundo. Não se pode, portanto, falar de uma identidade negra única, mas em identidades em percurso. Nessa perspectiva, a presença da África na música brasileira, por assim dizer, inscreve na história nacional um trajeto de resistência dos negros por meio da música. Portanto, é o meio pelo qual é possível resistir, reagir e inserir-se na sociedade rasurando tentativas de conciliação ou apagamento das diferenças em detrimento do consenso. E, assim,

De terreiro em terreiro, o samba foi se espalhando por toda a Zona Norte, nas mãos dos negros livres. A pós-abolição fazendo a sua graça. Parecia que o tempo tinha dado vitória à arte, à liberdade de poder ter fé, à necessidade de celebrar qualquer coisa que se toma como divino e maravilhoso. (LINS, 2012, p. 261)

Além da arte, a umbanda é também destacada como possibilidade de amenizar a crueldade da condição de vida dessas mulheres via inclusão – um dos princípios norteadores do candomblé –, dessas pessoas que as demais religiões “não aceitavam bem”. É também no plano das tradições religiosas que o processo de recriação da cultura afrodescendente no Brasil se deu. Dessa forma, os terreiros de candomblé, juntamente com a música, constituíram-se como espaços de negociação que possibilitaram a manutenção de laços étnicos e a produção de discursos identitários que se configuram como formação intercultural e transnacional, como ressaltou Paul Gilroy (2001), resultante das trocas entre as culturas africanas, a cultura ocidental e as culturas produzidas na diáspora. É a ancestralidade, entendida como princípio norteador da vida dos afrodescendentes e de produções discursivas identitárias do povo que sofre a diáspora e o preconceito racial, que o narrador faz uso como estratégia estética para narrar a história do surgimento da poética musical, popular e urbana do samba e enfatizar sua origem negra.

A referência à cultura africana, em vários momentos do romance, é feita por meio dos Orixás presentes nos momentos das práticas religiosas nos terreiros de candomblé e nas casas de umbanda, frequentados pelos personagens. Espaços que deram lugar, também, para o desenvolvimento do samba e a criação da escola de samba.

Mãe Mariana, a convite de Tia Amélia, para trazer energia positiva para a reunião, passou o defumador em todos os cantos daquele espaço enquanto os outros cantavam.

Defumavam com as ervas da jurema,
defuma com arruda e guiné bijuí, alecrim
e alfazema

Vamos defumar, filhos de fé.

Cantaram a ponto de bater cabeça, louvaram Oxalá, Ogum, os pretos velhos e todos os exus da casa que foram chegando. Mãe Mariana saravou, no terreiro improvisado, um por um, e eles deram consulta, passe, organizaram uma corrente, fizeram crescer a energia positiva de todos que ali foram criar a primeira escola de samba do Brasil. Por fim, cantaram para subir para Aruanda e para fechar. (LINS, 2012, p. 188)

Nesses espaços, as figuras das mães de santo, mais do que líderes espirituais, apresentam-se como responsáveis por manterem o reencontro do sujeito com a história ancestral, sem perder de vista a sua inserção política no presente. São elas que, no romance, em um contexto social machista e de produção artística e intelectual ocupado por homens, comandam seus terreiros e abrem suas portas para a nova música que surgia e ajudam a organizar o movimento cultural que pretendia ocupar a avenida. Os terreiros de candomblé e as casas de umbanda, por meio das mães de santo, se configuraram, nas primeiras décadas do século XX, como espaços de conhecimento, de atuação política e cultural, marcando a participação do negro na história nacional.

Essa atuação das mães de santo, no romance, nos remete ao princípio de igualdade e complementaridade dos gêneros na cultura africana, em que homens e mulheres ocupam determinadas funções que lhes conferem poder frente à sociedade e, principalmente, à importância e influência do povo de santo na sociedade brasileira. Desloca-se, assim, a noção de identidade nacional, uma vez que essa perspectiva propõe pensar a história do Brasil a partir do legado africano. Segundo Eduardo Oliveira (2003), somente a partir do conhecimento da história dos afrodescendentes e da África e do estudo da realidade social brasileira a partir da compreensão da realidade racial do país é que teríamos conhecimento mais aprofundado sobre nós mesmos.

Pensar a cultura negra é pensar a reterritorialização dos negros no Brasil. O território afro-brasileiro não é o espaço físico africano, mas a forma como os negros brasileiros singularizam o território nacional. O espaço físico reterritorializado é um espaço simbólico-cultural. Este território, singularizado pela cultura negra, por seu real vivido, por sua filosofia imanente, por sua dinâmica civilizatória, marcou definitivamente a formação social brasileira. (OLIVEIRA, 2003, p. 83)

Além dessas referências diretas às práticas religiosas nos terreiros, em outros momentos, é a ancestralidade via religiosidade que pauta a conduta e a trajetória de personagens em seu cotidiano. Os exus e as pombagiras estão presentes na obra como amigos e mentores dos personagens. Seu Tranca-Rua da Calunga Grande é quem orienta Brancura, é quem prescreve o caminho que o malandro deve seguir para se tornar um compositor de samba de sucesso.

— Esse fio tá muito formosado, esse. É assim que eu faço gostador dos fios da terra. Quando os fios tão fazendo coisa errada, fazendo muito beberico, fazendo trapaça de jogo de chapinha,



esse, eu fico triste porque atrapalha tudo, baixa o padrão vibratório. Tá entendendo, esse? Você largou essa vida, então eu vou ajudar suncê. Vai seguindo a sua intuição que eu vou tá dentro da intuição de suncê... Que eu sou pensamento... Tá entendendo, esse? E é você que tem que querer, a vontade tem que ser sua. Pensa em mim que eu te mando energia positiva. Tem um perna de calça que vai te ajudar te mandando pra outro perna de calça que vai te ajudar mais ainda. É só suncê não ficar plantado em porta de botequim, não usar de malandragem com ninguém que eu vou tá sempre ao seu lado. O fio tá muito formosado! (LINS, 2012, p. 35)

Além disso, outras referências estão presentes no modo de ser e estar dos personagens, condutas pautadas pelos princípios norteadores da tradição africana, tais como os conhecimentos sobre plantas medicinais, por exemplo. Tia Amélia cura com um composto de ervas, depois de se consultar com seu orixá, a perna do presidente da República, Venceslau Brás, o que rende um posto no funcionalismo público para seu o marido. São conhecimentos que remetem à tradição e, ao mesmo tempo, atualizam a sabedoria dos antepassados ao fundirem-se a saberes locais e à trajetória de resistência ao apagamento e silenciamento no contexto brasileiro.

A ancestralidade figura como uma categoria analítica que contribui para a produção de sentido e para a experiência ética na obra. A constante referência a símbolos que remetem à cultura e à religiosidade afro-brasileira e a trajetória de personagens marcada por sua relação com a ancestralidade, constitui-se como uma escolha estética para narrar a busca de ressignificação e de produção de uma identidade do ser negro no Brasil por meio do samba. A tradição presente na ancestralidade via religiosidade, portanto, não é entendida como desejo de retomar uma unidade e uma pureza cultural, mas como valorização do passado – lugar de sabedoria, de cultura e de identidade – que é transmitido, mas

que é, sobretudo, atualizado no cotidiano brasileiro. Segundo Stuart Hall (2006), as formações de identidades de pessoas que foram dispersas de sua terra natal

[...] retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas [...]. (HALL, 2006, p. 88-89)

A tradição e a sabedoria ancestral africana, acessada, no romance, por meio da religiosidade e dos princípios norteadores da cultura africana e recriada na prática enunciativa da expressão cultural chamada samba, mantém relação com a memória e com a tradução³ cultural. A relação que se mantém com a tradição se firma no presente não apenas como ramificação de tendências ancestrais e tradicionais, mas compondo o contexto híbrido e fragmentado em constante transformação da cultura. Essa forma de conceber a tradição não como origem, segundo Homi K. Bhabha (1998), permite às minorias buscarem uma identidade e conferirem autoridade aos seus discursos. A imagem do “entre-lugar”, entendido como local intersticial e utilizado pelo teórico para se referir à articulação das diferenças culturais no sujeito contemporâneo, relaciona-se com o movimento presente de transformação ou transposição, em que uma coisa não é mais ela mesma, mas tampouco outra totalmente. Daí o conceito de hibridismo cultural em sua obra, “Essa passagem intersticial entre identificações fixas abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta” (BHABHA, 1998, p.

22). Sendo assim, a ideia de fronteira não é vista como ponto de separação, mas justamente o que permite a passagem, o contato e a interação entre as diferenças culturais. Estamos diante, portanto, de processos dinâmicos que se dão na construção e negociação, pelas minorias, de identidades a partir do hibridismo e que emergem em momentos de transformação histórica.

Movimento que produz efeitos sobre a própria noção de “cultura brasileira”, uma vez que, no romance, o surgimento do samba e, mais tarde, das escolas de samba, é enfatizado como manifestação cultural urbana popular e movimento político de ocupação dos espaços públicos, da rua, da avenida. É uma expressão cultural que emerge a partir de práticas coletivas e processo de tradução, que se reconfiguram como mecanismo para driblar o racismo institucional, ou seja, emergem como processo de discurso identitário e de resistência dos descendentes dos negros africanos nos territórios urbanos do Brasil, elaborando outro sistema de representação dos afrodescendentes e de afirmação de laços culturais com a África.

Vovó Cambinda, ainda na terra, rezava um filho no cantinho. As crianças brincavam de esconde-esconde no terreiro. Tudo naquela hora se transformava, fazendo o futuro acabar sendo uma avenida colorida.

Tudo naquela hora se tornava novo, uma nova coisa na arte para sempre. Era a reinvenção do carnaval, naquele doze de agosto de mil novecentos e vinte e oito.

O que veio da experimentação entra na normalidade de uma turma, qualquer coisa pode ser criada, transformada, reinventada. Não, não fica só a onda de inventar novo ritmo, nova frase musical, novos instrumentos, novo modo de versar. Tem que se mudar a atitude também, certos modos de pensar não eram mais da época. ‘As mães de santo, por exemplo’, pensava Silva, ‘tinham que ser re-apresentadas de uma forma bem viva dentro

do novo agrupamento carnavalesco. Eram elas que faziam a festa, faziam nossos pratos, nos ensinavam os segredos do Candomblé, abriam os terreiros para a Umbanda e o samba se desenvolverem’. [...] ‘Queria as mães de santo no bloco da mesma forma que se vestiam no terreiro’. (LINS, 2012 p. 195-196)

Na citação, o que se percebe é que a tradição se atualiza na religiosidade e na música a partir de uma reflexão sobre o passado e o presente do negro no cotidiano brasileiro. Portanto, a ancestralidade, na obra, apresenta-se não apenas em sua relação com a religiosidade, que se transformava no país no início do século XX, assim como explica Maria Padilha a Miranda no livro: “[...] Umbanda é uma religião de vanguarda, modernista, que nem o samba. Tá me entendendo? A fila anda. Umbanda é evolução” (LINS, 2012, p. 243). Movimento que nos remete à ideia do surgimento do samba e da umbanda no Brasil apontando para o futuro, para “o novo mundo achando o seu lugar” (LINS, 2012, p. 290). Tão pouco aparece como um dos espaços, representado pelos terreiros de candomblé e casas de umbanda, onde surge o samba no Rio de Janeiro. Mas como determinante para a constituição desse gênero musical, uma vez que, no romance, a ancestralidade integra o processo de negociação, ressignificação e afirmação da construção da identidade negra e da inserção do negro na sociedade brasileira após a abolição da escravidão. Inserção que se dá por meio do samba e da cultura de origem africana que ocupam as ruas e avenidas das cidades, como explica o narrador no fragmento que segue:

Samba de verdade tinha que ter o sal do batuque dos terreiros de Umbanda e Candomblé, uma batida grave pra marcar, umas agudas pra recortar. Era só fazer a segunda e a primeira bem definidas, botar o ritmo pra frente, que nem se toca na macumba pra fazer santo baixar e subir quebrando demanda, levando o mal para sumir no infinito de Aruanda e espalhar a

paz no coração dos filhos da terra. Essa coisa de ficar imitando os portugueses, os franceses, os argentinos estava na hora de parar. A boa era dar continuidade à batida que vinha dos países da África, das senzalas, dos quilombos, dos terreiros, do lundu. Samba pra desentortar esquina, tirar paralelepípedo do chão, engrossar a batata da perna, espantar os males de quem anda, canta e dança. Samba para se desfilar na rua. (LINS, 2012, p. 161)

A tradição, com base no culto aos ancestrais e nos princípios ligados a este culto presente na esfera política e social, tornou-se elemento estruturante da identidade reconstituída e reconstruída dos povos africanos que passaram pela diáspora e se espalharam pelo mundo, como aponta Eduardo Oliveira (2003). O culto aos ancestrais, elemento mais constante na cultura africana, sintetiza todos os elementos que estruturam a organização social, cultural e política, portanto, as formas de cultivar e de viver ultrapassaram o caráter religioso, propondo uma maneira própria de viver na sociedade brasileira. No Brasil, o candomblé sintetiza variadas expressões religiosas africanas e aspectos civilizatórios de matriz africana. Por isso, foi considerado um dos principais focos de resistência cultural e religiosa dos negros brasileiros. Resistência no sentido de preservação e continuidade do modo de organizar a vida e de ressignificação simbólica, que envolve elementos culturais diversos e a noção de identidade plural em constante processo de transformação e interação nas práticas sociais e culturais, como explica para Ivete, no romance, a mãe de santo.

— É isso mesmo, minha filha! Tudo na vida é assim: a gente tem que dar pra receber, a começar pelo respeito às pessoas, aos animais, à natureza, enfim, ao planeta, ao universo. Se você não tiver respeito pelos outros, nada nem ninguém vai te respeitar. É dando que se recebe amor, carinho, amizade, perdão. E

aqui, com os nossos guias, é um toma lá dá cá de carinho, cuidado, caridade, proteção, que você não imagina. No universo, cada coisa e cada ser são dependentes, por isso tudo todos têm que doar. Isso é a Umbanda, que é essa religião nova a que a gente vem dando corpo e que você tá vendo aí. Ela mistura tudo, tem santo do Oriente, tem santo da Igreja Católica, tem orixá do Candomblé, espírito de índio, de exu, de criança, de malandro, pombagira, cigano, marinheiro, vovô e vovô. (LINS, 2012, p. 37)

Ao pensarmos nos elementos da esfera cultural e religiosa, como também da produção material e da organização política presentes na obra e sua relação com a criação da poética urbana do samba descrita no romance, não se trata de fazermos um resgate de elementos culturais, mas de apontarmos as permanências e rupturas de elementos estruturantes, ou seja, elementos da tradição que foram atualizados, traduzidos no processo de organização da produção da vida no século XX no Brasil pelos descendentes dos negros escravizados. O samba é, portanto, uma expressão cultural resultante das relações entre território, cultura, tradição e memória. É Seu Zé Pelintra da Linha do Trem, no diálogo que tem com Alves, quem complementa a explicação destacada na citação anterior.

— Nesse momento, a cultura dos escravos tá sobressaindo. Pegando força, se consolidando... A mandioca tá assando.

— Os negros tão caminhando através da arte, né?

— O trabalho escravo fortaleceu o negro. A escravidão é o amor.

[...]

— O fato de escravizar é mais um crime grande contra a humanidade. Talvez o maior deles todos. O resultado que faz o negro viver em harmonia consigo mesmo, com o branco que escravizou, com os próximos negros que

nascerão. O resultado é o trabalho. Trabalho é amor. Entendeu agora? Qualquer trabalho demanda criação. Se não tivesse escravidão, teria uma guerra imensa, uma mortandade ainda maior, a crueldade seria o dobro para todos os lados. Na escravidão, o negro criou coisas que vão ficar pra sempre, aqui vai ser o mundo novo. Você já tá vendo isso? (LINS, 2012, p. 247- 248)

Seu Zé Pelintra da Linha do Trem, ao explicar para Alves as transformações que ocorriam na música e na cultura, age como se ignorasse o drama da escravidão promovendo-a a fator necessário na criação e reconhecimento das expressões culturais negras. No entanto, ao focar a origem do samba marcada pela escravidão, revela, na verdade, uma postura que reivindica a inserção do negro como sujeito de enunciação em um movimento cultural e histórico de apagamento da participação dos povos africanos e seus descendentes na formação da identidade nacional. Ressalta, sobretudo, o sujeito negro na sociedade brasileira como um sujeito híbrido, cujas formas de vida derivadas de sua cultura de origem influenciam e interagem com as práticas cotidianas e com as formas de organização social e de expressão cultural no contexto brasileiro. A memória da experiência escrava aponta, no presente, para práticas sociais e produções culturais que reescrevem o passado e escrevem o presente a partir de um processo crítico.

A ideia de samba relacionada à expressão cultural popular que emerge de espaços segregados dos centros urbanos, produzidas por sujeitos que são submetidos a uma condição de marginalidade, no caso, o negro, aproxima-se das manifestações culturais e atuação política contemporâneas nas favelas e periferias dos grandes centros urbanos. São manifestações que se configuram como a enunciação de discursos minoritários que desconstróem a ideia de homogeneidade e se produzem a partir de lugares de fala subalternizados e de um olhar pautado por práticas de exclusão social, de

preconceito racial, de marginalização, de negação e de negociações culturais e identitárias e apresenta-se como um movimento popular, político e cultural que tem no espaço das grandes cidades tanto um lugar de inspiração quanto de ação.

Nesse campo de disputas, os lugares de fala estão sendo constituídos e inscritos na teia discursiva evidenciando que as relações conflituosas estão dadas e não superadas, mas renovadas, traduzidas, processo que, na obra, se materializa na gestação de Valdirene, que dá à luz um filho branco e um negro, frutos de seu relacionamento com Sobré e Brancura. Os irmãos, cada um de uma cor, afasta-nos da ideia de mistura relacionada à ideia de cordialidade, tão presente na história de inserção dos negros na sociedade brasileira, mas aponta para relações sociais e culturais que podem tanto manter opressões e exclusões quanto subverter situações de opressão e produzir outras realidades. Não é simplesmente uma apropriação ou adaptação, mas “O novo mundo achando o seu lugar” (LINS, 2012, p. 290).



Referências bibliográficas

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

GILROY, Paul. *Atlântico Negro*. Modernidade e dupla consciência. Tradução Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

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

LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. Fortaleza: IBECA, 2003.

VALLADARES, Licia do Prado. *A invenção da favela*. Do mito de origem a favela.com. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2005.

Notas

1 Entre 1902 e 1910, a capital da República passou pelas reformas urbanas e sanitárias do governo Rodrigues Alves, durante a gestão do prefeito Pereira Passos. Uma das consequências desse processo foi a remoção das pessoas que moravam nos cortiços e favelas localizados nas áreas centrais da cidade para a periferia.

2 Bairros alagadiços da zona portuária do Rio de Janeiro onde ficavam localizados os prostíbulos nas primeiras décadas do século XX.

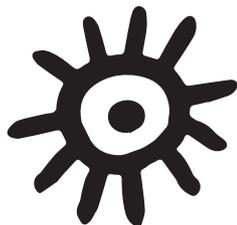
3 A noção de tradução cultural aqui utilizada parte dos pressupostos teóricos de Homi K. Bhabha (1998), ao pensar a cultura como construção híbrida. O teórico pensa a cultura no contexto da experiência pós-colonial, portanto, seu foco de análise são as culturas híbridas pós-coloniais, marcadas por histórias do deslocamento de espaços e origens, tanto no sentido da experiência da escravidão quanto da experiência das diásporas migratórias. Esses deslocamentos trouxeram, entre outras coisas, a aproximação de diferenças culturais. Segundo o teórico, a cultura precisa ser entendida como a “produção desigual e incompleta de significação e valores, muitas vezes compostas por demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato de sobrevivência cultural” (BHABHA, 1998, p.48). Dessa forma, a cultura é definida como transnacional, porque carrega as marcas das diversas experiências e memórias de deslocamentos de origens, e tradutória, porque exige uma ressignificação dos símbolos culturais tradicionais, ou seja, precisam ser traduzidos como signos que são interpretados de outras formas na multiplicidade de contextos e sistemas de valores culturais presentes na constituição híbrida das culturas pós-coloniais.



“e VOCÊ, pretura?”

ou do imperativo ético por trás da criação estética
em *caçadas de pedrinho*, de Monteiro Lobato:
sob uma perspectiva sartreana

Luana Alves dos Santos*



Resumo

Tomando como ponto de partida a recente polêmica em torno das acusações de racismo dirigidas ao livro *Caçadas de Pedrinho*, de Monteiro Lobato, o presente artigo procura fazer uma reflexão quanto ao entrelaçamento das exigências de cunho ético ao campo da criação estética. Para tanto, recorreremos às considerações tecidas por Jean-Paul Sartre acerca daquilo que o filósofo julga ser a *natureza* do texto em prosa. Trata-se, desse modo, de investigar, sob o viés sartreano, o *modo* pelo qual tia Nastácia é *nomeada* e, a partir daí, desvelar a representação que se faz do negro nessa obra.

Palavras-chave

criação estética; engajamento; racismo; ética; Monteiro Lobato; Sartre

Abstract

Taking the recent controversy around the accusations of racism towards Monteiro Lobato's book *Caçadas de Pedrinho* as a starting point, this paper proposes a reflection on the relationship between ethical demands and the field of aesthetic creation. In order to do so, we will use Jean-Paul Sartre's observations on what he considers to be the *nature* of literary prose. From Sartre's perspective, I shall investigate the *manner* through which Tia Nastácia is *named*, and from this point, unveil the portrayal of black characters in this book.

Keywords

aesthetic creation; engagement; racism; ethics; Monteiro Lobato; Sartre

O anunciar de uma situação

Publicado em 1933, *Caçadas de Pedrinho*, de Monteiro Lobato, esteve, por volta do octogésimo aniversário de seu lançamento, no cerne de um polêmico debate amplamente difundido pelos meios de comunicação. Como se sabe, os contornos dessa polêmica delinearam – em traçados espessos – desdobramentos éticos no campo da criação estética. Nesse sentido, para além das questões relativas à obra, em si mesma, a polêmica alcançou o terreno do próprio “fazer literário” à medida que avançava, inapelavelmente, rumo a um espaço de reflexões quanto à *natureza* do texto em prosa. Em linhas gerais, a querela dizia respeito, mais especificamente, às acusações de racismo dirigidas pela Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) à obra do mais

ilustre escritor brasileiro de literatura infantil. À época, o Conselho Nacional de Educação (CNE) acolheu as considerações apresentadas pela SEPPIR; e, frente às quais, apontou uma série de medidas a serem tomadas no sentido de promover uma política educacional igualitária, no que diz respeito ao aspecto étnico-racial, de acordo com o que prega a Constituição de 1988 (BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, Parecer CNE/ CEB Nº: 15/2011).

Vale ressaltar que esse parecer do Ministério da Educação passou por reexame em razão da polêmica que causara à época de sua homologação. O texto inicial foi submetido, assim, à reescrita a fim de enfatizar a relevância de Monteiro Lobato em sua condição de clássico da literatura infantil. Contudo, as medidas outrora apontadas, acerca da adequação de *Caçadas de Pedrinho* àquilo que prega a Constituição e o Estatuto da Criança e do Adolescente, foram mantidas. Dentre essas medidas, é preciso destacar aquela que exigia notas explicativas para os trechos em que houvesse depreciação de tia Nastácia, em virtude da cor de sua pele. Segundo a escritora e defensora dessa medida, Ana Maria Gonçalves, essas notas explicativas (acerca das questões raciais) figurariam em meio a outras que já aparecem em edições mais recentes do livro e cujas preocupações se assentam em torno da questão relativa à defesa dos animais (proteção às onças); e, além do mais, debruçam-se na observação de aspectos linguísticos a fim de contextualizar o jovem leitor quanto às reformas ortográficas pelas quais passou a língua portuguesa (GONÇALVES, 2011).

Nesses termos, as notas propostas pelo CNE procurariam recobrir um espaço (atual) de discussão – acerca do negro e das políticas de inclusão racial – alheio à obra do renomado escritor de Taubaté. Com efeito, o viés a partir do qual esse órgão propõe a leitura da obra, aqui em estudo, parece sugerir que Lobato pertence àquela estirpe de escritores para os quais se poderia atribuir o conhecido epíteto – “foi um homem de seu tempo” – já que esse escritor parece reproduzir, em sua obra, diversos preconceitos ligados a estereótipos



raciais que circulavam em sua época. Ana Maria Gonçalves é muito contundente, quanto a isso, ao sustentar que *Caçadas de Pedrinho* é, em suma, “[...] um livro com passagens racistas, escrito por um escritor racista com finalidades racistas” (2011). Para embasar suas afirmações, Gonçalves se vale, também, de algumas cartas enviadas por Lobato a Godofredo Rangel ou ao médico eugenista, Renato Khel. A este último, Lobato não deixa de mencionar as motivações que o levaram a escrever seu único romance destinado a adultos:

Renato, tu és o pai da eugenia no Brasil e a ti devia eu dedicar meu Choque [ou – *O presidente negro*], grito de guerra pró-eugenia. Vejo que errei não te pondo lá no frontispício, mas perdoai a este estropeado amigo [...]. Precisamos lançar, vulgarizar estas ideias. A humanidade precisa de uma coisa só: póda. É como a vinha (LOBATO *Apud* GONÇALVES, 2011).

Ainda segundo Gonçalves, em outra carta a esse amigo, Monteiro Lobato reitera, quanto à sua escrita: “[...] é um processo indireto de fazer eugenia, e os processos indiretos, no Brasil, ‘work’ muito mais eficientemente” (2011). No que tange aos ideais eugenistas há, ainda, mais uma carta, desta vez destinada a Rangel, datada de 3 de fevereiro de 1908, na qual Lobato – ao comparar o aspecto físico dos gregos, tal qual descrito por Homero, à “disformidade” dos mulatos brasileiros – lamenta: “Os negros da África [...] vingaram-se do português da maneira mais terrível – amulando-o e liquefazendo-o, dando aquela coisa residual que vem dos subúrbios pela manhã e reflui para os subúrbios à tarde”. Essas considerações aparecem, na íntegra, na primeira edição, de 1944, das cartas de Lobato a Rangel, editadas e publicadas com o consentimento de ambos, sob o título *A Barca de Gleyre*. No entanto, foram (convenientemente) retiradas das demais edições². Decerto, não se pode deixar de pontuar o quanto essas considerações geram de desconforto em um país miscigenado como o Brasil. É

sob esse aspecto que, segundo aqueles que defendem a utilização das famigeradas “notas explicativas”, essa intervenção, mediada pelas editoras, não visaria o que os críticos chamaram de “patrulhamento do politicamente correto” ou “censura” à obra do autor. O objetivo seria lançar luz em alguns trechos da narrativa, aqui em questão, com o propósito de colocar em pauta a discussão em torno da representação do negro, nos textos do referido escritor; e, além disso – ou em razão disso – promover um espaço de reflexão quanto à perpetuação de estereótipos acerca do *lugar* do negro, na sociedade atual.

Do outro lado da querela estão aqueles que contra-atacam o parecer do CNE acusando-o de censura a Lobato e, por extensão, à literatura. Rubem Alves, por exemplo, faz alusão ao “Índex” e, ironicamente, sugere que o título de seu livro, *Crioulinha*, em obediência a “uma linguagem politicamente correta”, seja substituído por “uma jovem de ascendência afro”, a fim de não ferir o atual estado de coisas, isto é, as exigências das “[...] autoridades especializadas em descobrir as ideologias escondidas no vão das palavras” (ALVES, 2010). O cerne da discussão aqui parece girar em torno de uma contra-acusação às instituições públicas. Essas são acusadas, principalmente, de submeter o texto literário a doutrinação ideológica de esquerda aos moldes do que teria acontecido à literatura dita engajada praticada pelo Partido Comunista, durante ascensão do socialismo no leste europeu.

Para muitos daqueles que repudiaram, à época, o parecer acima referido, não se tratava, pelo menos a princípio, de investigar a existência ou não de certo *traço* racista na obra do referido escritor, ainda que seja levado em conta o contexto histórico de elaboração da escrita; e, nesse sentido, problematizar a maneira pela qual esse tema poderia ser trabalhado nas salas de aula. Tratava-se, sobretudo, de tornar impoluta a imagem de um dos “pais fundadores” das letras no país, em nome da liberdade criadora e do independente exercício literário. É nessa vertente que parece caminhar o texto de Rubem Alves. O escritor mineiro descobre-se “assustado”, em linhas

gerais, ao ser “advertido” de que “por detrás das palavras inocentes [de Lobato], havia palavras que não podiam ser ditas”: palavras proibidas, censuradas, ameaçadas no que tange à liberdade do escritor de expressar o mundo.

Sendo assim, para aqueles que denunciaram o parecer do CNE como “censura” o desenlace dessa questão parece apontar para o seguinte aspecto: “o que se escreve” desloca-se do centro das discussões e é em nome do livre exercício da atividade criadora que se deve assentar o trabalho do escritor. Sem compromissos, *a priori*, com quaisquer que sejam as causas ditas humanísticas ou demandas (de sua época), o escritor faria, nesses termos, de sua liberdade de imaginação a “causa eficiente” de sua escrita. Exigir dele um compromisso, para além do compromisso que tem com a criação do objeto estético, seria submergi-lo no lodo do “policiamento”. A literatura encontraria, por conseguinte, aquela condição, indicada por Kant, de “finalidade sem fim”, isto é: sem um fim a ser dado à obra engendrada pelo espírito do artista (à maneira do fim que se pode atribuir aos instrumentos de que nos servimos) o belo na arte encontraria correspondência com o belo na natureza. Na leitura que Sartre faz de Kant, a beleza de uma flor, por exemplo, em nada diferiria da obra de espírito, para o filósofo alemão, já que em ambos os casos o observador seria *solicitado* a fornecer certa explicação finalista (tanto para a flor quanto para a obra de arte), mas para a qual seria incapaz de atribuir um fim à maneira do que se pode atribuir a um martelo (SARTRE, 2004, p. 40). Sartre não deixa de reconhecer a relevância da “forma”, na composição do objeto estético, ao considerar a respeito do fazer literário: “Ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado *modo*” (p. 22 – grifo nosso). Nessa vertente, a “forma” ou o “modo de escrever” – e não “o que se escreve” – parece ser o principal elemento catalisador da fruição estética².

A Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), sediada em Curitiba, durante a gestão 2009-2011, parece fazer alusão a essa discussão entre “forma” e

“conteúdo” em sua carta de repúdio ao parecer do CNE. O segundo tópico dessa carta é muito elucidativo, acerca dessa questão, ao asseverar sua “[...] recusa a formas de abordagem da literatura e da arte que se limitem a uma dimensão estritamente conteudística, minimizando a relevância de sua função estética”; ao mesmo tempo em que reforça, no último tópico dessa mesma carta, a “força humanizadora da leitura do texto literário” (ABRALIC, 2010). Isso significa que desassociando, em primeira instância, “conteúdo” e “função estética”, a ABRALIC clama – em nome da “função estética” – por uma abordagem da literatura que se coloque para além “da dimensão estritamente conteudística”; quer dizer: não se “limitando” a ela. Trata-se, em suma, de um apelo para uma abordagem do texto literário que se coloque à margem (aquém ou além) dos significados socialmente construídos (uma vez que uma “dimensão estritamente conteudística”, possivelmente, minimizaria a “relevância de sua função estética”); e, concomitantemente, resguarde sua “força humanizadora”.

O quadro geral dessa discussão é muito parecido com aquele traçado pelo cantor e compositor brasileiro Caetano Veloso³ acerca da canção “Feitiço da Vila”, de Noel Rosa. Caetano vê na letra dessa música uma “[...] afirmação da classe média letrada contra os sambas do morro”, em especial, contra aqueles sambas próximos ao candomblé. Segundo o compositor baiano, “Feitiço da Vila” é, basicamente, “uma canção racista”. É preciso, pois, salientar que a letra da música teria sido motivada por uma rivalidade existente entre Wilson Batista (negro e morador do morro), de um lado; e, de outro lado, “ninguém menos” do que Noel Rosa (branco, bacharel, pertencente à classe média). Os versos: “A Vila tem um feitiço sem farofa/ Sem vela e sem vintém/ Que nos faz bem” evidenciariam o preconceito às religiões de matriz africana e, por extensão, aos moradores dos morros cariocas seguidores, em número expressivo, dessas mesmas religiões. É preciso acrescentar, além disso, que o período de maior produção de Noel Rosa, meados da década de 1930, corresponde ao período de publicação de *Caçadas de Pedrinho*. A acusação

de racismo na obra de Monteiro Lobato, entretanto, é muito mais pungente do que aquela feita ao compositor da Vila Isabel se levarmos em consideração o caráter *humanizador* que se atribui ao texto literário e, por extensão, à obra de Lobato. É, precisamente, esse caráter *humanizador* do texto literário – que parece não ser posto em dúvida por nenhum dos dois lados da querela acima mencionada – que convém, pois, analisar.

“Os dados estão lançados”

Os apontamentos tecidos por Sartre, acerca da literatura, trazem novos e importantes elementos à “questão” Lobato. Suas principais contribuições à crítica literária encontram-se reunidas no ensaio *Que é a literatura?* É lá que o filósofo francês constrói uma tese refinada em torno do *inerente* entrelaçamento entre a prosa e o engajamento do escritor. Não se trata de prescrições ou de normativos de como deve ser o fazer literário, senão Sartre cairia no mesmo engodo em que caíram os críticos e escritores contra os quais ele dirige sua pena. Ao contrário disso, suas formulações, quanto à atividade literária, são derivativas daquilo que ele acredita ser a própria *natureza* do texto em prosa. Isso significa que o engajamento sartreano diz respeito à maneira pela qual o prosador toma a matéria de seu trabalho, isto é, a palavra.

Enquanto o poeta, por exemplo, toma a palavra como um objeto, isto é, o poeta “vê as palavras do avesso” (SARTRE, 2004, p. 14), contemplativamente, já que a preocupação de comunicar não lhe ocupa o centro de suas atenções; antes, seu interesse repousa na sonoridade, na extensão, na “imagem verbal” de cada vocábulo; o escritor/prosador, em contrapartida, é, antes de tudo, “[...] um *falador*; designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, persuade, insinua” (p. 18 – grifo do autor); a comunicação é parte constituinte de seu discurso. Na prosa, segundo Sartre, “nosso olhar atravessa a palavra como o sol ao vidro” (p. 19), ou seja, a palavra é concebida como signo que deve ser

atravessado rumo a seu significado. Para o prosador, “[...] as palavras não são, de início, objetos, mas designações de objetos. Não se trata de saber se elas agradam ou desagradam por si mesmas, mas se indicam corretamente determinada coisa do mundo” (p. 18). O escritor é, portanto, aquele que nomeia o mundo; e, nomeá-lo é uma maneira de agir. Sartre chamará essa ação que caracteriza a atividade do prosador de “ação secundária” ou “ação por desvendamento”:

Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê. E [...] no momento em que ele se vê, sabe que está sendo visto; seu gesto furtivo, que dele passava despercebido, passa a existir enormemente, a existir para todos [...]. Depois disso, como se pode querer que ele continue agindo da mesma maneira? Ou irá perseverar na sua conduta por obstinação [...] ou irá abandoná-la. Assim, ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la (p. 20).

Ora, se o escritor toma a palavra como signo; se ao tomá-la como signo nomeia a ação dos homens; se “falar é agir” e a prosa atua por desvendamento porque revela ao homem seus gestos mais furtivos frente aos quais ele não poderá alegar ignorância; faz-se imperativo concluir: o engajamento do escritor é indissociável de sua atividade – quer queira quer não o escritor está engajado. Longe de se tratar de uma causa político-partidária, como apontavam alguns de seus críticos, o engajamento sartreano diz respeito à tarefa inalienável do escritor de nomear o mundo dando a ele significação e responsabilizando-se por aquilo que nomeia: afinal, “[...] uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu sua inocência” (SARTRE, 2004, p. 20). É, pois, no “gesto de dar nome”, elaborado por meio da forma literária, que vem a lume o engajamento do escritor. Ele (o escritor) está engajado porque não há palavra neutra. Não há prosa literária imparcial capaz de produzir um retrato depurado da experiência empírica, da sociedade e da condição humana. A literatura não nos traz

um retrato impassível à maneira de um céu platônico em face do qual o artista poderia contemplar “a coisa”, em si mesma, para além de qualquer juízo de valor. A imparcialidade é um mero constructo – e nisso consiste a crítica de Sartre ao realismo burguês:

O homem é o ser em face de quem nenhum outro ser pode manter a imparcialidade, nem mesmo Deus. Pois Deus, se existisse, estaria, como bem viram certos místicos, *em situação* em relação ao homem. E é também o ser que não pode sequer ver uma situação sem mudá-la, pois o seu olhar imobiliza, destrói, ou esculpe, ou [...] transforma o objeto em si mesmo. É no amor, no ódio, na cólera, no medo, na alegria, na indignação, na admiração, na esperança, no desespero que o homem e o mundo se revelam *em sua verdade* (p. 21 – grifos do autor).

Quanto ao escritor, segundo Sartre, ele sabe que:

[...] ele é o homem que nomeia aquilo que ainda não foi nomeado, ou que não ousa dizer o próprio nome; sabe que faz ‘surgir’ a palavra amor e a palavra ódio e, com elas, o amor e o ódio entre duas pessoas que não haviam ainda decidido sobre os seus sentimentos. Sabe que as palavras [...] são ‘pistolas carregadas’. Quando fala, ele atira (p. 21).

Além disso, é porque se trata de uma obra de espírito, ou em termos sartreanos, porque é fruto da consciência imaginante que a obra literária, ou a obra de arte em geral, é sempre um apelo (p. 41). E, aqui estamos em condições de retomar o diálogo com Kant: sim, afirma Sartre – “A obra de arte *não tem* uma finalidade; nisso estamos de acordo com Kant. Mas é porque ela é uma finalidade em si mesma” (p. 40 – grifos do autor). Em outras palavras, o romance não *serve* à minha liberdade, como faz o martelo; ele a exige. Ademais, como se trata de um objeto imaginário, “a arte é uma cerimônia

do dom” (p. 44), ou seja, quando o escritor ou o pintor transpõe para o romance ou para a tela certa paisagem, ela perde sua naturalidade, passa a ser intencional:

A árvore e o céu, na natureza, só se harmonizam por acaso; no romance, ao contrário, se os heróis se acham *nesta torre, nesta prisão*, se passeiam por *este jardim*, trata-se ao mesmo tempo da restituição de séries causais independentes [...] e da expressão de uma finalidade mais profunda, pois o parque só ganhou existência *para* se harmonizar com determinado estado de ânimo [...] e o próprio estado de ânimo foi concebido em ligação com a paisagem (p. 45 – grifos do autor).

Se na natureza a aparência de ordenação é “obra” do acaso; no objeto imaginário, no romance, na pintura as “relações foram expressamente desejadas” (p. 45). O que aqui está sendo posto não é pouco, quanto à criação literária e aos desdobramentos éticos daí decorrentes: de um lado, *nomear o mundo* é o engajamento do qual o escritor não poderá se furtar, pois decorre da própria opção de escrever (p. 33); e, além do mais, na transfiguração da vida, engendrada pela consciência do artista, as relações entre os “entes” são intencionais. O mundo perde sua *naturalidade*, portanto; e o “gesto de nomear” é também um juízo de valor. A esse respeito, vale observar as palavras a seguir, de Antonio Candido:

[...] há na literatura níveis de conhecimento intencional, isto é, planejados pelo autor e conscientemente assimilados pelo receptor. Estes níveis são os que chamam imediatamente a atenção e é neles que o autor injeta as suas intenções de propaganda, ideologia, crença, revolta, adesão etc. (CANDIDO, 1995, p. 249).

Daí, conclui Sartre, o fato de a tarefa daquele que se põe a escrever estar intrinsecamente relacionada a valores éticos, não por imposição, mas por princípio:



“[...] é certo que a literatura é uma coisa e a moral é outra bem diferente, mas no fundo do imperativo estético discernimos o imperativo moral” (SARTRE, 2004, p. 51). Não se trata aqui, por certo, de uma moral aos moldes de uma moral cristã, mas de certa maneira de o escritor se conduzir no mundo: nomeando a ação dos homens e responsabilizando-se pelo que nomeia.

Outra vertente da atividade do prosador diz respeito à liberdade – os caminhos percorridos pela prosa literária exigem que se tome o texto como o trabalho de uma liberdade que se dirige a outras liberdades. Quanto àquele que escreve, Sartre afirma: “[...] ninguém é obrigado a escolher-se escritor [...] sou escritor em primeiro lugar por meu livre projeto de escrever” (p. 62). No que diz respeito ao leitor, o filósofo aponta que não se pode tentar arrebatá-lo pela fascinação ou intimidação, é preciso dirigir-se a ele como uma liberdade, de modo que venha a colaborar na objetivação da obra literária. Mas a liberdade do autor e a do leitor, aqui evocadas, não dizem respeito à liberdade concebida como um valor eterno (p. 53). Autor e leitor são sujeitos históricos: “[...] o escritor sabe que fala a liberdades atoladas, mascaradas, indisponíveis; sua própria liberdade não é assim tão pura, é preciso que ele a limpe, é também para limpá-la que ele escreve” (p. 55). Ora, se o papel do escritor é “[...] tomar partido contra todas as injustiças, de onde quer que venham” (p. 209), ele o fará tendo em vista uma alienação particular; não é em nome de uma liberdade eterna e abstrata, mas em nome de uma dada opressão histórica.

É nesse sentido que vemos o pensador francês elogiar a prosa literária de Richard Wright, escritor negro, nascido em 1908, no sul dos Estados Unidos. Wright, que se tornaria ativista contra a segregação racial em seu país, tinha em torno de 20 anos de idade quando o festejado Monteiro Lobato esteve nos Estados Unidos. Um dos objetivos de Lobato, em terras americanas, era publicar seu “grito de guerra pró-eugenia” – isto é, seu romance *O presidente negro*. Se os projetos de Lobato

fossem levados a cabo, o jovem Wright, se assim o desejasse, poderia folhear um romance – “com visão de futuro” – em cujo enredo seus compatriotas negros são esterilizados, sem tomarem ciência disso, por meio de um produto para alisamento de cabelos, “graças” à inteligência de seus compatriotas brancos; e, assim, reduzidos a um pequeno número de eleitores, perderiam (em um futuro não tão distante) a corrida às urnas junto ao candidato negro em quem votaram. (GONÇALVES, 2010). Em carta a Rangel, Lobato lamenta a recepção que o livro obteve: “Meu romance não encontra editor [...]. Acham-no ofensivo à dignidade americana [...]. Errei vindo cá tão verde. Devia ter vindo no tempo em que eles linchavam os negros” (LOBATO, 1951, p. 304). Em dissonância a esse “modelo” de escrita, Wright escreve, segundo Sartre, uma prosa emancipada e emancipatória. “A quem, pois, se dirige Richard Wright?” (SARTRE, p. 63), pergunta o filósofo. Certamente, não é ao homem universal, propondo valores universais, nem em nome da perpetuação da opressão do homem pelo homem: Richard Wright dirige-se a outros negros e aos brancos de boa-fé, propondo, a partir dessa “ação por desvendamento”, uma libertação histórica e concreta⁴.

A essa altura da exposição, é preciso, pois, verificar mais de perto, a partir das lentes de Sartre, como Monteiro Lobato *nomeia* o mundo a fim de observar o modo pelo qual estava engajado esse “moralista e doutrinador aguerrido” (BOSI, 2008, p. 216). Para além das volições do escritor, aqui em questão, é a própria obra que nos devolve esse engajamento. Sob essa perspectiva, é preciso voltar os olhos para *Caçadas de Pedrinho* e, no que diz respeito ao tema aqui proposto, observar como é *nomeada* uma das personagens negras que reside no Sítio do Pica-pau Amarelo (pois aparecerá, ainda, o tio Barnabé).

Ao referir-se à iminente guerra contra as onças – em um dos trechos exaustivamente reproduzido por aqueles que se debruçaram sobre a questão do racismo na obra desse escritor – “a terrível bonequinha” traça um quadro geral da situação nos seguintes termos: “É guerra e das boas.

Não vai escapar ninguém – nem tia Nastácia, que tem carne preta” (LOBATO, 2003, p. 15); ao descrever o ataque arquetizado pelas feras silvestres, o narrador assinala: “[...] e tia Nastácia, esquecida dos seus numerosos reumatismos, trepou que nem uma macaca de carvão pelo mastro de São Pedro” (p. 23). Somam-se a isso, as diversas ocasiões em que o termo “negra” ou “preta” funciona em substituição ao nome “Nastácia”: “[...] a pobre negra era ainda mais desajeitada do que Rabicó e Dona Benta somados” (p. 20); adiante o narrador acrescenta – “[...] resmungou a preta, pendurando o beijo” (p. 21); algumas páginas à frente, uma das onças faz menção à tia Nastácia nos seguintes termos – “[...] o furrundu [doce de mamão e rapadura de cana, de tonalidade escura] está dizendo que não aguenta mais e vai descer [do mastro]” (p. 23); o narrador, após a intervenção de Emília, assinala: “[...] a boa negra realmente não escaparia de virar furrundu de onça...” (p. 24); as providências engendradas pela hábil boneca cusarão, no entanto, alguns favores aos beneficiados. Sem mais rodeios, Emília indaga a todos sobre como seria recompensada por sua sagacidade, e não escapa nem mesmo a menina que estava apenas de passagem pelo Sítio:

- E você, Cléu, que me dá?
- Um beijo, Emília.
- A boneca fez um muxoxo de pouco caso. Depois, voltando-se para tia Nastácia:
- E você, pretura? (p. 24).

Se, como aponta Sartre, as palavras são “pistolas carregadas”, se ao falar o escritor atira, a pergunta de Emília ricocheteia, perigosamente. Sim, *perigosamente* porque, como ensina Antonio Candido, a literatura “[...] não é uma experiência inofensiva, mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração” (1995, p. 243). Não se pode esperar dela, por conseguinte, expurgados paraísos, nem mesmo na literatura infantil. Esse, aliás, é um aspecto da literatura que, certamente, traz importantes desdobramentos à questão aqui em estudo. Trata-se de admitir, junto

àqueles que são contrários ao parecer do CNE, que a prosa literária não deve se submeter à “pasteurização” segundo a qual uma narrativa como a de *Chapeuzinho vermelho* passa por profundas modificações a fim de que seu desfecho não “transtorne” ao jovem leitor (LAJOLO, 2010). Ainda segundo Candido (p. 244), a literatura é capaz de trazer em seu bojo fatores de “[...] perturbação e mesmo de risco”, no que diz respeito a seu caráter formador. E, isso se aplica (*a priori*) tanto ao texto de Lobato, objeto de nossa análise, quanto à prosa de Machado de Assis ou à de Guimarães Rosa.

Em contrapartida, é preciso reconhecer, junto àqueles que são favoráveis ao parecer aqui em questão, que não se pode tomar o “gesto de nomear” como um “gesto inocente” e isso se estende à obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato; tampouco, pode-se conceber a prosa literária em uma abordagem que se afaste, minimamente, de uma “abordagem conteudística” porque nomear já é estar engajado. O trecho acima reproduzido é muito elucidativo, quanto a isso. Na pergunta de Emília, a humanidade de tia Nastácia, mesmo em face de uma boneca de pano, é vacilante. Os papéis se invertem. A boneca é alçada à condição humana: porque interpela, porque projeta, porque deseja; o “alemão”, que visita o Sítio à procura de seu rinoceronte fugitivo, chama-a “senhorrita” e fica surpreendido ao ver-se em face de uma “bonequinha tão pernóstica”. Por outro lado, da “boa negra” se faz coisa: “pretura”, “furrundu”, “carne preta”. Sim, trata-se de enxergar “[...] ideologias escondidas no vão das palavras” (ALVES, 2010), porque nomear é uma ação – “[...] nomear é mostrar e mostrar é mudar” (SARTRE, p. 66). Já não é apenas a tia Nastácia – é a negra. E, em virtude da cor de sua pele, naturaliza-se um processo de coisificação – relativizado por aqueles que defendem a “causa” de Lobato, evocando o contexto histórico de elaboração de sua escrita.

Quanto a isso, as consequências são igualmente *perigosas*. Em primeira instância, é preciso, pois, considerar o seguinte aspecto: se, como mostrou Gonçalves (2011), para esse escritor “os processos indiretos, no



Brasil, 'work' muito mais eficientemente", ele sabia que atirava; sabia que as palavras não são imparciais; sabia, enfim, que nomear o mundo é, também, transformá-lo. Em segundo lugar, faz-se necessário observar, também, este outro aspecto da questão: o relativismo a partir do qual se procura, insistentemente, justificar uma escrita racista – "afinal a abolição da escravatura acabara há pouco" – faz de Lobato (no que tange à representação do negro em sua obra – ou, pelo menos, em *Caçadas de Pedrinho*) um "homem de seu tempo". E, como tal, trata-se de um escritor que reproduziu preconceitos, de sua época, vinculados a estereótipos raciais (como já aludido acima).

Ora, se Sartre pergunta a quem se dirige Richard Wright, como citado anteriormente; é possível, nessa mesma vertente, também perguntar: "A quem se dirige Lobato?" Decerto, esse "homem de seu tempo" não se dirigia aos negros seus contemporâneos, a maioria sem acesso a bens culturais. Lobato dirigia-se aos filhos de uma classe opressora *naturalizando* um processo histórico de opressão praticado contra uma minoria oprimida. Por certo, há também esse tipo de engajamento, não se pode negá-lo. É a pena a serviço do "regime" vigente. Sartre nomeia aos que se prestam a esse serviço como "cães de guarda": são historiógrafos, poetas, juristas, filósofos cujas preocupações se voltam para a manutenção da ideologia que os alimenta (SARTRE, p. 70-2). Para os "cães de guarda" do Antigo Regime na Europa, por exemplo, tratava-se, sobretudo, de defender o dogma cristão e a monarquia absolutista; para os "cães de guarda" da República Velha no Brasil, tratava-se de legitimar, em nome do progresso e da ciência, a *racionalidade* que perpetuava, sob nova roupagem, a figura do senhor de escravos.

"Onde queres prazer, sou o que dói": da estética de nomeio à ética da emancipação

A fim de melhor encaminhar a discussão aqui em curso, é preciso concluir: se a prosa literária é *essencialmente* engajada – porque se serve das palavras; porque nomeia o

mundo; porque se dirige à liberdade do leitor; porque ape-la ao leitor para que colabore em sua construção; porque pressupõe que todas as relações estabelecidas entre suas partes foram intencionalmente construídas; porque é um ato de generosidade (uma vez que convida o leitor a tomar parte na construção da obra, por meio desse "sonho livre" que é a leitura, e que, uma vez aceito o convite, doe sua pessoa por inteiro, não pela intimidação, mas pelo reconhecimento de sua liberdade e tendo em vista a confiança que nele é depositada); porque opera por meio da ação de desvendamento apontando aos homens seus gestos, frente aos quais não poderão mais alegar ignorância –; decorre daí o engajamento do escritor. A conclusão quanto àquilo que se espera dele (do escritor) não poderia ser outra:

Não seria concebível que esse desencadeamento de *generosidade* que o escritor provoca fosse empregado em consagrar uma injustiça e que o leitor desfrutasse da sua liberdade lendo uma obra que *aprova* ou *aceita* ou simplesmente *se abstém* de condenar a opressão do homem pelo homem (SARTRE, 2004, p. 51 – grifos nossos).

A essa altura da explanação, há o risco, é bem verdade, de colocarmos as considerações de Sartre no mesmo "balaio de gatos" que os críticos "pró-Lobato" rotularam, indiscriminadamente, de "cerceamento à criação literária". Não se trata aqui de aproximar esferas distintas de discussão, sem levar em conta suas particularidades, mas de perceber que as considerações de Sartre, acerca do fazer literário, foram alvos de críticas muito semelhantes àquelas dirigidas ao parecer do CNE. Em outras palavras: o filósofo foi acusado de "assassinar as belas-letas" em nome (do que se poderia chamar) de uma "literatura do politicamente correto". Uma breve passada de olhos no prefácio de seu ensaio – *Que é a literatura?* – coloca-nos diante de um cenário no qual Sartre, entrincheirado, desfecha contragolpes em direção a muitos de seus críticos: "Se você quer se engajar", escreve um jovem imbecil, 'o que está esperando para se alistar no PC?'" (SARTRE, prefácio); "Um espírito tacanho me chama de rebelde, o que para ele evidentemente é a

pior das ofensas” (prefácio). Mais adiante, o autor assevera: “Acusam-me de detestar a poesia: a prova, dizem, é que *Les Temps Modernes* raramente publica poemas” (p. 13); “Gostaria de saber *em nome de quê*, de qual concepção da literatura eles me condenavam; mas não o disseram, eles mesmos não sabiam. O mais consequente teria sido basear seu veredicto na velha teoria da arte pela arte” (p. 23-4 – grifos do autor).

As palavras utilizadas por Sartre são incisivas e apontam para o centro da discussão no que tange à “questão” Lobato, qual seja: ética e estética são esferas distintas? Ao mesmo tempo, suas palavras esboçam, pela irreverência, a falta de fundamento das acusações que lhe dirigiram. Daí o tom beligerante com o qual o autor tece sua argumentação. Sartre constata que os “espertos” (de seu tempo) fingiam não entender suas considerações quanto ao ofício do escritor: por “engajamento” entendiam “filiação a um partido”; por “liberdade” justificavam a velha máxima “a arte pela arte”; por “belas-letras” compreendiam “belas frases”; por “generosidade” deduziam o trabalho de um coveiro. Quanto à generosidade, aliás, é preciso esclarecer: não se trata de fazer com que o texto literário se torne porta-voz das “boas intenções” que fazem a “má-literatura” (p. 76). Trata-se de entender que a prosa literária, como trabalho de uma liberdade que se dirige a outra liberdade, deve “[...] confirma[r] no homem a sua humanidade” (CANDIDO, 1995, p. 243), para além de toda e qualquer naturalização de processos históricos de opressão. Segundo Sartre:

[...] é preciso que a obra [literária], por mais perversa e desesperada que seja a humanidade aí representada, tenha um ar de generosidade. Não que essa generosidade deva exprimir-se por discursos edificantes ou por personagens virtuosas: ela não deve sequer ser premeditada, e é bem verdade que não se fazem bons livros com bons sentimentos. Mas ela deve

constituir a própria trama do livro, o tecido com que são talhadas as pessoas e as coisas (p. 50).

É em uma vertente muito semelhante a essas considerações sartreanas que caminham as considerações de Antonio Candido em seu ensaio “Direito à literatura”. Quer dizer, na medida em que esse intelectual enxerga o texto literário como produto de um processo dialético que nos faz, também, viver dialeticamente (p. 243); emergem daí importantes consequências: se, de um lado, a literatura não é “inofensiva”, como já mencionado acima; por outro lado, ela “[...] humaniza em sentido profundo, porque faz viver”; e, nesse sentido, sua função “[...] está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o [seu] papel contraditório, mas humanizador”, ou melhor, “[...] talvez humanizador porque contraditório” (p. 244). Se a ABRALIC parece reclamar a “força humanizadora do texto literário” sem explicar o que entende por “humanização”, a crítica de Antonio Candido tem o mérito de enxergar na própria *dialética* do texto literário sua “força humanizadora”; e, por “humanização”, ele acrescenta:

Entendo aqui por humanização [...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (p. 249).

Após esses apontamentos, surgem relevantes questões a partir das quais podemos encaminhar o presente artigo a uma conclusão: há esse traço *dialético* e, por conseguinte, humanizador no modo pelo qual tia Nastácia é nomeada em *Caçadas de Pedrinho*? Essa

maneira pela qual a “boa negra” é nomeada “devolve em nós a quota de humanidade” inerente à natureza do texto literário? A “força humanizadora” do texto de Lobato, no que se refere à representação de estereótipos raciais, faz-se perceber a partir de uma escrita que “enquanto construção” (CANDIDO, p. 245) coloca-se como espaço de tensão e debate? Há terreno, em *Caçadas de Pedrinho*, para o contraditório, o discordante, o divergente no que se refere à coisificação de tia Nascência (“furrundu”, “carne preta”, “pretura”)?

É em meio a essas indagações que se faz necessário trazer à pauta um dos principais argumentos daqueles que são contrários ao parecer do CNE: trata-se, em suma, de encontrar em outros escritores, em Machado de Assis ou Guimarães Rosa, por exemplo, traços de uma literatura “politicamente incorreta”; e, assim, irmaná-los à “causa” de Lobato. No que se refere a Machado, assinalam, segundo Lajolo: em *Memórias póstumas de Brás Cubas* o narrador, ainda que embevecido pela beleza de uma moça, despreza-a, em seguida, tão somente porque verifica, atordoado, algo que passara, até então, despercebido: essa “Vênus” era “coxa de nascença” (2011).

Como se sabe, nesse romance, Machado de Assis coloca-nos diante de um “defunto autor” cuja pena é atravessada pela ironia e por artimanhas das mais capciosas. Para esse narrador, os “repelões da consciência” (jactar-se, por exemplo, por ter tido a esposa de Lobo Neves em seus braços, a pedido dela, durante a valsa; sobretudo, jactar-se com o “prenúncio” dos encontros furtivos que teriam) podem ser aliviados por meio da prática de pequenas e “virtuosas” ações: restituir (nesse caso) uma moeda que achara na rua e da qual não precisava, abastado que era. A moral daí decorrente? “Ventilai as consciências!” É isso que nos ensina esse zombeteiro moralista. Sufocada, essa “pobre dama” (a consciência) pode, na restituição da moeda ao dono, rejubilar aliviada porque esse ato revelaria um “sentimento de alma delicada”. E, eis aí uma “lei sublime” – a “lei da equivalência das janelas”, ou seja: “[...] o

modo de compensar uma janela fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente” os escrúpulos dessa “dama interior” (MACHADO DE ASSIS, p. 91). Não é difícil perceber que, com esse *herói*, Machado nos coloca em um terreno movediço: abre-se uma fenda no discurso de Brás Cubas – vem a lume o contraditório. Segundo Roberto Schwarz, Brás está “[...] formalizado na dicção do livro” (SCHWARZ, 2000, p. 87); isso significa, em linhas gerais, que a “volubilidade” dessa personagem se constrói, também, como forma literária que se processa (em certa medida) em desrespeito “[...] ao padrão burguês da objetividade e da constância” (p. 44). O resultado é um romance que escorrega por entre os dedos do leitor, isto é, que se constrói como “capricho” (p. 45-6). Sendo assim, se Brás rejeita a “Vênus Manca” (entre outras tantas crueldades que pratica), suas considerações e ações, no *modo* como a obra é tramada, não se eleva à condição de “verdade superior”. Prova disso é o fato de que o leitor é diversas vezes chamado, solicitado, “incomodado” a permanecer em estado de vigília e assim – precavido – pode manter certo distanciamento em relação a esse narrador cínico e instável. Esse distanciamento, magistralmente construído por Machado, remete às características daquilo que Sartre chama de “recuo estético” ou “cortesia do autor para com o leitor” (2004, p. 41), que consiste, em suma, em recusar uma leitura que se constrói como mera passividade – e é esse o campo da *generosidade*, acima mencionado.

Com efeito, o mais prudente seria não comparar Machado de Assis a Monteiro Lobato. Mas, uma vez feita a comparação, cabe aqui indagar: o *modo* como aquele constrói a sua narrativa encontra alguma ressonância no *modo* pelo qual *Caçadas de Pedrinho* é redigido (salvaguardadas, é claro, as diferenças de estilo e de público a quem essa obra se destina)? Certamente não. Ao narrador de Lobato, nenhuma objeção pode ser feita. Sua voz onisciente tudo alcança e tudo explica: o Sítio, a floresta, as deliberações no Rio de Janeiro e mesmo as intenções por trás das ações do “espertíssimo detetive

X B2". O terreno de onde esse narrador fala é o terreno da "verdade". Não há perspectivismo, nem mesmo para as considerações tecidas pela boneca, pois a experiência prova que, no fim das contas, é Emília *quem* soluciona os problemas e *quem*, por isso mesmo, está com a razão. Não se trata aqui de "livrar a barra" de Machado de Assis (LAJOLO, 2011). Mas de perceber que o que sobrou a este escritor faltou ao escritor paulista. Segundo Alfredo Bosi (2008, p. 216): "[...] não se deve procurar, mesmo nos momentos mais felizes do contista [Lobato] a categoria da profundidade, enquanto projeção de dramas morais que revelem um destino ou configurem uma existência".

Decerto, um desses "momentos felizes" do contista Lobato se faz perceber em "Negrinha" – isto é, na maneira pela qual o autor constrói a narrativa do sofrimento por que passa a personagem que dá título a esse conto. Em uma linguagem enxuta – que só se detém, de modo mais alongado, na enumeração dos flagelos que são infligidos à criança – Lobato lança o leitor, já nos primeiros parágrafos, entre duas personagens que (em tudo) se distinguem, mas cuja convivência é a das mais prováveis, no Brasil do século XIX. O espaço é doméstico e, portanto, predominantemente feminino. Nele surgem a patroa, dona Inácia, e a criada – "uma pobre órfã de sete anos. Preta? Não; fusca, mulatinha escura, de cabelos ruços e olhos assustados" (LOBATO, 1978, p. 3). Aquela: "rica, dona do mundo", opulenta, "amimada dos padres"; esta: "de mãe escrava", "carnezinha de terceira", escondia-se pelos cantos escuros da cozinha. Coexistem, entretanto, debaixo do mesmo teto. E, num turbilhão crescente de maus-tratos – o choro abafado, os apelidos, os castigos físicos – acompanhamos, por fim, aquela "excelente senhora" até à cozinha e "presenciamos", estupefatos, uma das cenas mais dolorosas do enredo. A menina será mais uma vez "corrigida". "Traga um ovo", diz a patroa; e, de mãos na cintura, delicia-se, antecipadamente, do desfecho. Água a ferver. Esperamos. Estamos, a essa altura, na mesma condição de ignorância que cerca a menina

"encolhidinha a um canto". Aguardamos alguma punição severa, "alguma coisa de nunca visto"; sabemos-nos à mercê de um futuro que só a patroa enxerga com clareza. Ao cabo de alguns minutos, o ovo quente é posto na boca da criança. Não se ouve gritos porque as mãos da senhora amordaçam a menina até o ovo arrefecer. Apiedamo-nos de Negrinha; ao mesmo tempo, somos tomados de ojeriza pela senhora. Mas é preciso cautela. Não podemos nos deixar arrebatados por sentimentos tempestuosos. É preciso reconhecer que estamos diante de personagens definidas pelo excesso. *Uma*: "azedada"; "mestra na arte de judiar de crianças"; sentia gozo, quase sexual⁵, em desferir golpes contra a menina – "bom! bom! bom! gostoso de dar" – "roda de tapas, cascudos, pontapés e safanões [...] – divertidíssimo!", "vara de marmelo, flexível, cortante: para 'doer fino' nada melhor!" – "remédio para os frenesis" (1978, p. 5). Os destemperos dessa "viúva sem filhos" – "nervos em carne viva", "necessitadíssima de derivativos" – desenhavam, de modo caricatural, a imagem vulgarizada que se produzia, no ideário popular, da mulher sem marido. *A outra* (personagem), por sua vez, sofre e nos apiedamos. Mas não nos identificamos com suas dores. Os flagelos tatuados em sua carne – "sinais, cicatrizes, vergões" – lembram os estigmas de um santo. E, daí advém certo *descompasso* entre ela e nós (leitores): "a dolorosa martirzinha", por sua condição de mártir, coloca-se fora da condição humana; sofremos por suas chagas como sofreríamos pelas chagas de uma beata. Há, contudo, algo em comum entre essas duas personagens. Dona Inácia não teve filhos; Negrinha, não os terá – sente apenas o "enlevo" de ter em seus braços uma "criança artificial", isto é, uma boneca, quando da visita das sobrinhas da patroa:

[Negrinha] pegou a boneca. E muito sem jeito [...], sorria para ela e para as meninas, com assustados relanços de olhos para a porta. Fora de si, literalmente... Era como se penetrara no céu e os anjos a rodeassem, e um filhinho de anjo lhe tivesse vindo adormecer ao colo.

Tamanho foi o seu enlevo que não viu chegar a patroa, já de volta (LOBATO, 1978, p. 7).

Findo o mês de dezembro, as sobrinhas partem e levam consigo a boneca, “[...] a linda boneca loura, tão boa, tão quieta, a dizer mamã, a cerrar os olhos para dormir” (p. 8). Esse ser, nunca antes visto, esse “filhinho de anjo”, vindo a adormecer em seu colo, foi *quem* lhe despertou “sonhos de imaginação”, possivelmente sonhos de maternidade. E, quanto a isso, o trecho a seguir é muito elucidativo:

Varia a pele, a condição, mas a alma da criança é a mesma – na princesinha e na mendiga. E para ambas é a boneca o supremo enlevo. *Dá a natureza dois momentos divinos à vida da mulher: o momento da boneca – preparatório –, e o momento dos filhos – definitivo. Depois disso, está extinta a mulher* (p. 8 – grifos nossos).

Fincado em um momento decisivo do conto – momento “fulgurante” no qual a menina se sente, pela primeira vez, elevada “à altura de ente humano” – o fragmento acima ganha contornos proverbiais. Espécie de moral extraída da experiência empírica. Negrinha, no entanto, nunca cumprirá esses desígnios “divinos”: a consciência que toma de si a matou, não poderia ter (gerar?) a “criancinha de cabelos amarelos”. Arrancaram-na de um estado idílico, de um daqueles “momentos divinos” que a natureza dá às mulheres; levaram para longe a boneca loura a dizer “mamã”. Dona Inácia, por sua vez, não cumpriu o “momento dos filhos”; nunca foi mulher. Ou melhor, foi mulher, “pela primeira vez na vida”, ao ver Negrinha trazer a boneca ao colo e em presença daqueles anjos louros – suas sobrinhas. Com efeito, pouco importa “a [cor] da pele”, o que distingue a condição da mulher, “realmente mulher” – e esse não é o caso de dona Inácia, já que não teve filhos; e, nem o de Negrinha, pois não os terá – é cumprir a “missão divina” de gerar descendentes aos seus maridos. Não seria exagero dizer que essa não é apenas a moral prescrita pelo narrador, mas que se trata de uma moral lobatiana. Mais uma vez, em carta a Godofredo Rangel, Lobato considera:

‘Oh, é tão galatinho um bebê!...[...].’ As mulheres dizem isso e suspiram pelo bebê, porque fazem parte do Serviço de Agentes Secretos da Espécie. São as encarregadas de arrancar do homem as misteriosas sementinhas hereditárias (1959, p. 170 – maiúsculas grafadas pelo autor).

Em outra carta, a esse amigo, Lobato assevera: “A mulher é ovário, só, sem mistura” (p. 180). Com essa asserção, o “pai de Emília” limita a existência da mulher à condição reprodutiva: a mulher não *tem* ovário; a mulher é ovário – identificação irreduzível; suas faculdades estão, desde a mais tenra idade, no contato com a boneca, “[...] num perpétuo estado de eretismo e nor-teadas para O Fim Único e Exclusivo: perpetuação da espécie” (p. 180 – maiúsculas grafadas pelo autor). Ora, partindo dessas considerações, poder-se-ia concluir: em “Negrinha”, há, por certo, um verniz de denúncia social – a partir do qual se poderia vislumbrar a realidade de uma impiedosa senhora de escravos que não se habituava à abolição da escravatura – entretanto, subjaz a ele uma espécie de moral sexista; e, por que não dizer: eugenista? Já que a menina – “mulatinha escura” – *precisou* morrer antes que pudesse gerar filhos “mulatos”, como ela; ao passo que os “anjos louros”, as sobrinhas da patroa, teriam, no futuro, garantidas as suas proles, se não tivessem a mesma sorte que a tia.

Lobato é, decerto, escritor de “outro estofa” (BOSI, 2008, p. 216), se comparado a Machado de Assis. Não alcança o “jogo dialético” – segundo as considerações acima de Antonio Candido – inerente ao texto literário, que Machado alcançou. E, por isso mesmo, não se abre, em *Caçadas de Pedrinho* (insistimos: não se abre nessa obra “enquanto construção”) um espaço de debate quanto à condição de tia Nastácia. Seu lugar está dado, naturalizado. Esse, aliás, é um traço do “racismo sem ódio”, contra o qual fala Gonçalves. Esse tipo de racismo “[...] nos ensina que é assim, sem ódio, que se doma e se educa para que cada um saiba o seu lugar, com docilidade e resignação” (GONÇALVES, 2011).

Se, quanto à questão ecológica, os bichos, ao serem perseguidos, “[...] oferecem uma sensacional lição de autonomia e de política” (LAJOLO, 2011); não é verdade que o mesmo princípio se faça perceber em relação à “boa negra”. Em outras palavras: tia Nastácia nunca ascende de seu retrato bestial. Suas preocupações são rasas – e talvez isso se deva, também, aos “limites da arte lobatiana”, conforme aponta Alfredo Bosi (2008, p. 217): sua chocolateira, talvez seu pito de barro; oferece-se, ingenuamente, para espantar o rinoceronte, acima citado, com um cabo de vassoura. E, ainda que esteja inserida em um “universo maravilhoso” no qual há uma boneca que fala, um sabugo de milho que é Visconde e um leitão que é Marquês, tia Nastácia é incapaz de *imaginar* – já que esta é uma faculdade humana e ela está à margem da humanidade (fez-se “pretura”). Quando advertida sobre o ataque das onças, por exemplo, exclama desconfiada: – “Qual nada, Sinhá [...]. Onde já se viu onça andar em bando a atacar casa de gente? Estou com setenta anos e nunca ouvi falar de semelhante coisa” (LOBATO, 2003, p. 20-1.). O ataque é desferido e “[...] só então a pobre negra se convenceu de que tinha errado” (p. 22).

A última frase do livro é uma fala de tia Nastácia. O rinoceronte, Quindim, mostra-se muito cortês e fica sendo um “rinoceronte familiar”. Após Emília se livrar de seu dono, com o pó de pirlimpimpim, todos puderam usufruir da companhia do afável animal. Puxada, por Quindim, em um carrinho, tia Nastácia diz à Dona Benta – que aguardava a sua vez: “Tenha paciência – dizia a boa criatura. – Agora chegou minha vez. Negro *também* é gente, Sinhá...” (p. 43 – grifo nosso). É com um apelo obsequioso, domesticado, brando como a brandura da “fera africana” que a puxava, que tia Nastácia parece sussurrar sua humanidade. Ainda pensando no questionamento de Sartre, quanto aos leitores de Richard Wright, poderíamos perguntar: “A quem se dirige tia Nastácia?” A outros negros? Aos brancos de boafé? Certamente não, pois não precisaria, junto a esses, murmurar sua condição de “gente”. Essa condição

estaria implícita em tais relações. Tia Nastácia dirige-se a seus dessemelhantes. Coisificada, ela se dirige àquelas que são “gente de *verdade*”. Não aos que são “*também* gente” (outros negros como ela), mas aos que são “gente de *direito*”. A partir desses pressupostos, a conclusão não poderia ser diferente: tia Nastácia é o Outro, em termos sartreanos. E, é certo admitir, junto a Simone de Beauvoir que “[...] a alteridade é uma categoria fundamental do pensamento humano” (2016, p. 13). Entretanto, no que se refere à situação dos negros ou à das mulheres, acrescenta Beauvoir, é pelo olhar do “Um” (isto é, daquele que se colocou como sujeito nessa relação) que o Outro é lançado a essa condição de “inessencialidade” (p. 14). Nas palavras da filósofa:

[...] há profundas analogias entre a situação das mulheres e a dos negros; umas e outros emancipam-se hoje de um mesmo paternalismo, e a casta anteriormente dominadora quer mantê-los ‘em seu lugar’, isto é, no lugar que escolheu para eles; em ambos os casos, ela se expande em elogios mais ou menos sinceros às virtudes do ‘bom negro’, da alma inconsciente, infantil e alegre, do negro resignado, da mulher ‘realmente mulher’, isto é, frívola, pueril, irresponsável, submetida ao homem. Em ambos os casos, tira seus argumentos do estado de fato que ela criou (p. 20-1).

Assemelhados – o “bom negro” (ou a “boa negra”, como é nomeada tia Nastácia) e a “mulher realmente mulher” – em uma situação de submissão, no interior de uma sociedade paternalista (uma vez que a “racionalidade” a serviço do “Um” cria certo “estado de fato” e a partir dele constrói sua argumentação justificando a *naturalidade* desse mesmo estado), mulheres e negros lutam, segundo Beauvoir, por sua emancipação. Lutam, em linhas gerais, contra esse “estado de coisas” que justifica sua “natureza servil” ou sua “natureza feminina”. Tia Nastácia reúne em si esse duplo processo de naturalização da opressão, pois é mulher e é negra. Retomar a pergunta de Emília – “E você,

pretura?” – é também uma provocação. Primeiro, porque é um questionamento e, como tal, exige uma resposta: trata-se de abrir espaço para um franco debate acerca de um escritor, consagrado na literatura infantil, mas cujas convicções – sobre o negro e sobre a mulher – estão datadas; emboloradas; remetem a um estado de sujeição incompatível com os princípios democráticos contemporâneos (princípios esses que já se esboçavam na época de Lobato: na luta contra a segregação racial e pelo sufrágio universal). Segundo, porque essa naturalização da opressão encontra ecos tão profundos na *racionalidade* brasileira que é quase impossível distingui-la desse processo.

Referências bibliográficas

ABRALIC. Carta aberta. 5 de novembro de 2010. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/downloads/carta-cne-05-10-2010.pdf>>. Acesso em: 03 de mar. 2017.

ALVES, Rubem. Crioulinha. *Folha de São Paulo*. Caderno Cotidiano. 16 de novembro de 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1611201004.htm>>. Acesso em: 03 de mar. 2017.

AMORIM, Lauro Maia. O (não) engajamento em traduções da literatura afro-americana no Brasil: o caso de *Filho nativo*, de Richard Wright. *Tradterm*, v. 24, 2015, p. 239-262.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. 3ªed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 46ªed. São Paulo: Cultrix, 2008.

BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Parecer CNE/CEB Nº: 15/2011. (2º parecer de Nilma Lino Gomes sobre *Caçadas de Pedrinho* de Monteiro Lobato).

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 235-263.

GONÇALVES, Ana Maria. *Não é sobre você que devemos falar*. 20 de novembro de 2010. Disponível em: <http://www.idelberavelar.com/archives/2010/11/nao_e_sobre_voce_que_devemos_falar_por_ana_maria_goncalves.php>. Acesso em: 03 de mar. 2017

_____. Carta Aberta ao Ziraldo. 18 de fevereiro de 2011. Disponível em: <http://www.idelberavelar.com/archives/2011/02/carta_aberta_ao_ziraldo_por_ana_maria_goncalves.php>. Acesso em: 03 de mar. 2017

LAJOLO, Marisa. Quem paga a música escolhe a dança? 2010. *IG*. Último Segundo. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/educacao/artigo-quem-paga-a-musica-escolhe-a-danca/n1237819120574.html>>. Acesso em: 03 de mar. 2017

_____. Paratextos e contextos da obra infantil lobatiana: tia Nastácia em *Caçadas de Pedrinho*. 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0526-1.pdf>>. Acesso em: 03 de mar. 2017

LOBATO, Monteiro. *Caçadas de Pedrinho*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____. Negrinha. In: _____. *Negrinha*. São Paulo: Brasiliense, 1978.

_____. *A Barca de Gleyre*, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1959.

_____. *A Barca de Gleyre*, vol. 2. São Paulo: Brasiliense, 1951.

MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: FTD, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 2000.

Notas

1 O trecho em que Lobato tece suas considerações sobre o “mulato” e o “mulatismo” – “feiura”, “disformidade”, “degenerescência”, “produtos instáveis”, “coisa residual” – já não aparece na edição de 1959 que aqui dispomos. Essa decisão editorial de cortar uma parte significativa (em extensão e quanto às ideias ali defendidas) da carta de 3 de fevereiro de 1908 revela, evidentemente, a tentativa de obliterar as convicções eugenistas de seu autor.

2 É sabido que o filósofo, aqui em estudo, não prescreve o modo pelo qual cada escritor deve elaborar sua escrita; todavia, ao longo do ensaio *Que é a literatura?* Sartre indica certos caminhos para a forma do romance, cujas nuances se aproximam daquilo que se convencionou chamar de romance moderno. Sob esse aspecto, vale conferir a nota 11 da terceira parte desse ensaio – “Situação do escritor em 1947” – pois é aí que o vemos elogiando a técnica romanesca utilizada pelo escritor irlandês James Joyce. Decerto, Sartre reconhece no estilo “[...] aquilo que determina o valor da prosa”. No entanto, ele também aponta que o estilo deve ser, no romance, “[...] uma força suave e insensível” (SARTRE, 2004, p. 22). Trata-se, portanto, de assegurar que na prosa a palavra é tomada como signo, isto é, a comunicação lhe é inerente.

3 Em depoimento disponível em: “A letra de ‘Feitiço da Vila’ é racista?”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=JITbSJWLJJE>>. Acesso em: 03 de mar. 2017.

4 A esse respeito, vale conferir o artigo “O (não) engajamento em traduções da literatura afro-americana no Brasil: o caso de *Filho nativo*, de Richard Wright”, de Lauro Maia Amorim. Nesse artigo, o autor analisa três traduções dessa obra dirigidas ao público brasileiro. A primeira delas feita (curiosamente) por Monteiro Lobato, em 1941. Em linhas gerais, o romance tem como personagem principal um jovem negro da periferia de Chicago, Bigger Thomas, cujo comportamento

evidencia insubmissão às regras de segregação racial. Acusado de diversos crimes, Bigger Thomas passa parte do enredo tentando fugir de seus perseguidores. Interessa aqui observar, segundo Amorim, as opções tradutórias que levaram o escritor paulista a traduzir “he” por “o negro” mesmo em trechos em que não há personagens brancas em face das quais o termo “o negro” poderia funcionar como um recurso anafórico. É efetuando a referência do lugar do narrador como “não negro” (AMORIM, p. 249) que a voz recriada por Lobato se distancia de Bigger Thomas e, por isso mesmo, esfaca o sentido (e o elogio) que Sartre atribui à obra de Richard Wright, qual seja: uma prosa literária capaz de descrever “[...] negros e brancos vistos pelos olhos dos negros” (SARTRE, 2004, p. 62 – grifos do autor).

5 Embora em outro contexto, vale conferir os apontamentos que Sartre tece a respeito da relação existente entre o carrasco e a sua vítima (SARTRE, 2004, p. 161-2). Ou, a análise que faz, em *O ser e o nada*, da conduta sádica, onde se lê: “O sadismo é um esforço para encarnar o Outro pela violência [...]. Procura descobrir a carne por baixo da ação [...], o sádico recusa a própria carne, ao mesmo tempo em que dispõe de instrumentos para revelar à força sua carne ao Outro [...] por meio da dor” (SARTRE. *O ser e o nada*. Trad. Paulo Perdigão. 22ªed. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 496).



notas sobre o
romance brasileiro
de autoras
negras

*Fernanda Rodrigues de Miranda**

Resumo

Como escritoras negras constituem sua voz autoral no romance? Abordaremos a questão a partir da leitura de *Úrsula* (1859), *Um defeito de cor* (2006) e *As mulheres de Tijucoapapo* (1982), romances escritos por autoras negras em diferentes momentos da história. No texto de Maria Firmina dos Reis a autoria negra se constitui através do ponto de vista interno impresso no discurso; Ana Maria Gonçalves ficcionaliza seu lugar autoral, mesclando a voz narrativa com a de Luiza Mahin. Por fim, Marilene Felinto rejeita categorias enunciativas socialmente delimitadas.



Palavras-chave

escritoras negras; romance; Ana Maria Gonçalves; Maria Firmina dos Reis; Marilene Felinto

Abstract

How do black women writers develop their own writing voice in a novel? This question will be discussed by focusing on three novels written by Black Brazilian women in different historical epochs: *Úrsula* (1859) by Maria Firmina dos Reis, *As mulheres de Tijucopapo* (1982) by Marilene Felinto and *Um defeito de cor* (2006) by Ana Maria Gonçalves. In Maria Firmina dos Reis's text, the Black author is constituted through the point of view presented in her discourse; Ana Maria Gonçalves fictionalizes her authorship by mixing the narrative voice with that of Luiza Mahin. Finally, Marilene Felinto rejects enunciative categories that are socially constructed.

Keywords

Black women writers; novel; Ana Maria Gonçalves; Maria Firmina dos Reis; Marilene Felinto

Maria Firmina dos Reis: voz matricial

A inscrição autoral negra feminina no romance brasileiro tem seu primeiro registro no contexto do romantismo, em pleno século XIX escravocrata, com o surgimento de um texto matricial para a literatura brasileira. Publicado no ano de 1859, *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, é um romance precursor não apenas pela primazia histórica, mas principalmente pelo ponto de vista interno impresso à obra.

Conterrâneo da autora, o maranhense Gonçalves Dias escreveu os primeiros poemas em torno do negro: *Meditação* e *A escrava*, publicados em 1846. Em prosa,

o primeiro folhetim a tratar do tema da abolição dos escravos foi *O Comendador*, lançado em 1856, por Pinaheiro Guimarães. Eram os passos inaugurais da ficção em terras nacionais, junto às obras publicadas no Rio de Janeiro, de autores como Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antonio de Almeida e o primeiro José de Alencar. Na mesma ocasião do surgimento de *Úrsula*, no ano de 1859, a Tipografia Fluminense de Paula Brito lançava outra obra paradigmática para a literatura brasileira: *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, de autoria do escritor, intelectual e abolicionista Luiz Gama – primeiro autor a se autoenunciar negro no Brasil. Ainda nesse mesmo ano, de mãos femininas, saía *D. Narcisca de Villar*, obra da catarinense Ana Luísa de Azevedo, obscurecida pela historiografia literária.

Diferentemente do que acontecia em outros territórios coloniais europeus, toda e qualquer atividade de imprensa, como publicação de jornais, panfletos e livros, foi proibida no Brasil até a chegada da família real, em 1808. Desse modo, a enumeração das datas dessas obras não apenas indica a coadunação de um campo literário inicial, mas demonstra o quanto Maria Firmina dos Reis foi uma intelectual prógona, pois além de publicar um romance em uma época em que pouquíssimas mulheres eram alfabetizadas¹, obteve reconhecimento em vida, escreveu intensamente para jornais do período e foi a primeira professora efetiva a integrar oficialmente os quadros do magistério maranhense, função que ocuparia até o início de 1881, quando se aposenta e funda, no vilarejo de Maçaricó, a primeira escola mista e gratuita do país (MORAIS FILHO, 1975), que funcionou até 1890.

Não obstante tais feitos, seu lugar de pioneira do romance de autoria feminina foi objeto de disputa entre críticos e historiadores da literatura², sugerindo, do nosso ponto de vista, a dificuldade da crítica em assumir, ou aceitar, que tal lugar pudesse pertencer a uma mulher afrodescendente. Todavia, além da relevância de sua primazia na história da autoria feminina no país, são os elementos textuais constitutivos do enredo de

Úrsula que o tornam uma obra paradigmática dentro do contexto do século XIX.

A despeito da obra que produziu e da circulação que obteve, a historiografia parece não ter registrado imagens nos quais índices de corporeidade sustentem a referencialidade negra da escritora. Somando-se a isso, diferente de seu contemporâneo Luiz Gama, em *Maria Firmina dos Reis* não encontramos a autoinscrição negra articulada pela primeira pessoa do discurso. De modo que a autoria negra se formaliza no romance a partir de seus próprios elementos narrativos: 1) a elaboração do discurso abolicionista, através da 2) construção de personagens negros constituídos a partir de suas subjetividades.

À altura do meio século XIX, noções abolicionistas emergiam nos círculos intelectuais e políticos país afora. Surgiam em leitores que devoraram *A cabana do pai Tomás*, *best-seller* de Harriet Beecher Stowe publicado nos Estados Unidos em 1852, traduzido e lançado em Portugal no ano seguinte, porém, com diversas intervenções editoriais no texto, que atenuavam as expectativas sociais originais do romance, substituindo a urgência do abolicionismo de Stowe por uma interpretação gradativa, que permitia aos leitores conceber o fim da escravidão num futuro bem mais longínquo no universo lusófono (FERRETTI, 2016). De fato, ideias abolicionistas circulavam intensamente em jornais e salões literários, mas muitas vezes traduziam pontos de vista pouco preocupados com a libertação dos escravizados, envolvidos, antes, com a libertação da classe proprietária do trabalho compulsório para o livre crescimento da produção capitalista.

Diversos romances engajados com a campanha abolicionista veiculavam uma visão do escravo como ingênuo, infantilizado, fiel; outros o apresentavam como traiçoeiro, corrompido e animalizado, de convívio nocivo aos brancos. Em suma, nem sempre ideias abolicionistas convergiam com ideias pró-negro. Sob a classificação “abolicionista” estavam, por exemplo, romances

como *As vítimas-algozes: quadros da escravidão* (1869), de Joaquim Manuel de Macedo, autor de *A Moreninha* (1844), obra que inaugura o romantismo brasileiro. *Moreninha*, evidentemente, não é marcador racial, pois a heroína Carolina representa perfeitamente o padrão de feminilidade que estava de acordo com o ideal amoroso romântico e as normas sociais vigentes no período. A questão racial, contudo, permeia a trajetória de Joaquim Manuel de Macedo como um todo. No prefácio de *As vítimas-algozes*, ele explica que “é preciso pintar o quadro do mal que o escravo faz de assentado propósito ou às vezes involuntária e irrefletidamente ao senhor”. Nessa obra o autor constrói um autêntico tratado antiescravo, que se afirma antiescravista, defendendo a necessidade de acabar com a escravidão no Brasil, pois esta estava colocando em alto risco a segurança moral da família branca patriarcal.

Princípios abolicionistas também geraram *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, romance publicado 13 anos antes da promulgação da Lei Áurea de 13 de maio de 1888, e que apresenta o maior paradoxo da campanha de abolição da escravidão, pois assume a impossibilidade de construir uma heroína romântica negra e apresentá-la à sociedade do século XIX. O texto parte da premissa de que seria incompatível com o imaginário dessa época propor equivalência entre beleza, pureza, inocência e negritude, por isso a protagonista, ainda que escrava, precisava ter “a tez como o marfim do teclado”.

Em meio a tantas ideias em torno do cativo, o real momento de inflexão da literatura abolicionista brasileira é inaugurado de fato com *Úrsula*, dado que o ponto de vista do romance projeta as personagens africanas e afrodescendentes como sujeitos – e não meros objetos da instituição escravidão. Difere, assim, da representação comum do negro, que só aparecia na escrita de autores brancos como escravo – como homem-metal, homem-mercadoria, homem-moeda. Em síntese, contrapondo-se às imagens e representações que o século XIX produziu em torno de homens e mulheres negras, *Úrsula* é um

romance único: funda uma imagética nova para o tratamento de personagens negras na tessitura literária.

Diferente dos romances de Ana Maria Gonçalves e Marilene Felinto observados neste artigo, *Úrsula* é narrado em terceira pessoa. Uma voz narrativa onisciente que nos conduz pelos pensamentos das personagens, por suas memórias e concepções. O enredo é constituído por múltiplas histórias justapostas: ora o foco está nos dramas de Tancredo, ora repousa na cama da convalescente Luisa B., ora nos medos e angústias de Úrsula. Contudo, a voz da narradora assume uma perspectiva, um ponto de vista diretamente alinhado à experiência negra.

A negação da ordem social escravocrata é articulada no romance subjazendo o longo discurso, em primeira pessoa, de uma mulher africana envelhecida falando de/por si mesma. Lugar de fala qualificado – porque agenciado pelo sujeito da experiência escrava – na qual a personagem inverte a concepção hegemônica de civilização ao apontar que bárbaros eram os europeus. “Vou contar-te o meu cativo”. Com esse enunciado performativo tem início a fala extensa que a personagem Susana direciona a Túlio, mas que a autora reporta à sociedade da época como um todo, descrevendo pela voz da personagem a dor da travessia no navio negreiro, o desenraizamento, as violências, os afetos, a saudade.

Maria Firmina dos Reis estava dialogando de forma crítica com o seu próprio presente – histórico e literário. Histórico, porque publicado durante a escravidão, seu romance introduz uma perspectiva na qual “o negro é o parâmetro de elevação moral” (DUARTE, 2004, p. 273), e os europeus, agentes do escravismo, são os “bárbaros”. Literário, porque inserido no romantismo, se isenta do “instinto de nacionalidade”, como nomeou Machado de Assis, deixando a “cor local” para segundo plano; ressaltando a vinculação afetiva do africano à sua pátria, em contraposição à ausência de qualquer pulsão nacionalista impressa nas personagens brancas.

Assim, a constituição da nacionalidade brasileira, grande paradigma romântico agenciado de forma intensa na literatura que circulava no período, não é uma questão aparente no texto da autora maranhense, visto que não há investimento explícito na busca de construção da nação e do ser nacional. A razão para isso está exatamente no fato de que o texto investe na escrita da subjetividade de pessoas negras escravizadas, as quais não estavam inseridas no projeto de nação gestado àquela altura. Em consequência disso a alforria jamais poderia ser tomada como sinônimo de liberdade, pois um negro nunca seria livre em um país de escravos.

Maria Firmina dos Reis articula a sua enunciação negra a partir da própria construção discursiva do romance: em *Úrsula*, o negro possui características morais elevadas, como a coragem, a lealdade e a bondade; tem vontade própria, tem lugar de fala e respeita seus próprios códigos de conduta. A partir do ponto de vista da mulher africana escravizada (personagem Susana), o texto engendra uma concepção profunda de liberdade, projetada na memória da experiência na terra de origem. Com base nas características das personagens e nos diálogos de *Úrsula*, Reis articula um discurso abolicionista que desmonta a concepção do escravizado comum nos discursos de seu tempo – considerando que o século XIX é também o século da emergência da *raça* como paradigma nuclear de naturalização das diferenças, sustentado em teorias e postulados científicos³. Em ruptura à visão hegemônica sobre os africanos e descendentes no século XIX, o negro é representado no romance como “pessoa”, como agente portador de memórias vivas da experiência de antes da diáspora, sujeito de afeto imbuído de princípios éticos. Esses elementos dão ao romance de Maria Firmina dos Reis a materialidade de uma enunciação negra singular para o século XIX.

Um defeito de cor: voz espiral do tempo

Um defeito de cor (2006) é uma obra cujo empenho incide na releitura do tempo da escravidão, reescrevendo o passado colonial através do protagonismo da experiência negra diaspórica. Resultado de ampla pesquisa da autora, um romance de história das mentalidades, modalizado como escrita da memória, em que lembrar não é somente retorno, mas um ato de contraefetuar a história nacional.

A escrita da obra responde à busca inicial da autora acerca de um episódio da história do Brasil ainda hoje pouco conhecido: a Revolta dos Malês, ocorrida na Bahia, em 1835, e liderada por Luiza Mahin. Assim – tangenciando um prisma comum a diversas obras da literatura negra brasileira –, do empenho de interpelar as lacunas do discurso histórico nasce a ficção. Ficção que já começa no prólogo, onde a autora apresenta o romance aos leitores como livre tradução de um manuscrito autobiográfico escrito em português arcaico por Kehinde, uma africana que viveu a experiência escrava e recebeu o nome de Luiza no Brasil.

Nesse prólogo, Ana Maria Gonçalves explica que “apenas alguns trechos” do livro são ficção e foram escritos para cobrir partes perdidas do “original”. Dessa maneira, o paratexto do livro atribui o conteúdo da narrativa a um manuscrito “originário” imaginário. Por conseguinte, a autora formaliza, nesse engenho, um ato de ficcionalização do próprio processo de composição do texto, pois o manuscrito jamais existiu de fato: é um constructo ficcional operante no ato de enunciação da autora, articulando uma ponte feita da mescla de sua voz à voz ficcionalizada de uma personagem histórica paradigmática – Luiza Mahin, a quem Luiz Gama elegeu como sua mãe. Através deste gesto performático, antes de adentrarmos nas linhas da trajetória da protagonista, o romance inscreve no discurso a potência do feminino negro, subvertendo narrativas oficiais nas quais a feminilidade negra esteve sempre à margem.

Atribuir à narrativa uma fonte externa e alheia à própria criação do autor é um recurso comum, utilizado, pelo menos desde o romantismo, a fim de conferir verossimilhança, autoridade e originalidade às obras. A partir de tal estratégia, o autor/narrador se exime da totalidade do conteúdo narrado, dividindo com outrem essa função. No caso de Ana Maria Gonçalves, a função deste expediente é iluminar o que tem sido silenciado, trazendo à superfície da memória o que foi obliterado pela história oficial. Assim, antes da primeira palavra da primeira pessoa que narra, a autora incorpora um pré-texto, enunciando os vestígios de outro sujeito e outro tempo. Deste modo, posto que “a ficção pode reivindicar um valor de verdade” (GOODY, 2009, p. 38), se constrói, no prefácio, uma categoria de verdade testemunhal que, através de memórias ficcionais, deslinde aspectos da História.

Um defeito de cor narra a trajetória de Kehinde desde os 8 até os 88 anos de idade. Oitenta anos, narrados em dez capítulos. A experiência da diáspora está no gesto que funda a primeira pessoa da narrativa, tem início quando Kehinde é capturada por mercadores de escravos na África e segue por todas as quase mil páginas da “maior obra escrita por uma afro-brasileira” (DUKE, 2016, p. 11).

A trajetória da protagonista, tomada como base referencial, é toda constituída no trânsito – desde a primeira infância no Daomé, até as experiências por diversas regiões do Brasil, voltando para outros lugares da África e retornando novamente pelo Atlântico, a personagem é constituída pelo signo da itinerância. Esse aspecto é de grande relevância, considerando que no continente africano o princípio da fronteira fixa foi uma imposição dos colonizadores europeus. Com efeito, invertendo o princípio da fronteira, a personagem promove uma “circulação de mundos” em seu trânsito intenso através de espacialidades, culturas, códigos, temporalidades e afetos, demarcando nesse movimento um fundamento observado em todo o livro: a itinerância como vértice para ler a tradição.



A narrativa vai paulatinamente reinscrevendo o lugar de uma feminilidade negra que sai da condição de subalternidade ao acionar dispositivos de agência como, entre outros, o ato de nomear, destacado, por exemplo, na passagem em que Kehinde conta como batizou de Carolina a heroína do primeiro romance do romantismo brasileiro, *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, autor que a certa altura se torna personagem da narrativa, e com funcionalidade específica, pois esse autor, como já dissemos, explorou fartamente o tema da escravidão em sua produção literária, acadêmica e didática. Macedo pode ser tomado como representante de uma linhagem de pensamento identificável em autores que constituíram suas premissas “praticando o alterocídio, isto é, constituindo o Outro não como semelhante a si mesmo, mas como objeto intrinsecamente ameaçador, do qual é preciso proteger-se, desfazer-se, ou que, simplesmente, é preciso destruir, devido a não conseguir assegurar o seu controle total” (MBEMBE, 2014, p. 16). É com essa linhagem de pensamento que o romance de Gonçalves também está dialogando.

A narrativa de Kehinde tem uma destinação: são cartas para Luiz, seu filho perdido, motivo maior de sua procura. Por isso, diante do “eu” enunciativo há um “você” irredutível, razão da saga da personagem. A ficção aqui novamente performatiza o real, colocando Luiz Gama – fundador do primeiro texto em que um autor se auto-enuncia negro, ponto matricial da literatura negra brasileira – como a pulsão para a existência do texto, pois Kehinde escrevia para que seu filho pudesse conhecer sua história. Antes, a presença do autor abolicionista é invocada já no título do romance, que toma sua origem em uma citação de Gama.

O romance articula uma voz narrativa que dialoga em muitos aspectos com *Úrsula*: centrados no período da escravidão, ambos estão empenhados na focalização de experiências negras na diáspora, a partir do qual a História pode ser lida sob outras perspectivas. Nesse sentido, podemos ler nos dois romances o princípio

de que “a escrita da história tem uma dimensão performativa, o objetivo passa de fato por escrever uma história que reabre, para os descendentes de escravos, a possibilidade de voltarem a ser agentes da própria história” (MBEMBE, 2014, p. 60). Assim, fraturando os mecanismos da racionalidade colonial, Maria Firmina, escrevendo no século XIX, posiciona-se como uma voz crítica ao seu tempo, marcado pela servidão. Ana Maria Gonçalves, produzindo no século XXI, reescreve o século XIX e a mentalidade nele operante, cujos vestígios incidem no presente.

Por fim, as obras têm em comum o fato de articularem a inscrição de vozes autorais negras, constituídas no âmbito interno do próprio texto. No caso de Firmina, embora tenhamos poucas informações biográficas sobre a autora, sabe-se que ela era “fruto do provavelmente incomum relacionamento amoroso entre uma portuguesa e um escravo africano” (CORREIA, 2013, p. 100). Não obstante, o romance finca um território de fala que não estava alinhado às proposições políticas de certa “visão mestiça” (SCHWARCZ, 2005, p. 12) em ascensão, e se contrapõe, em termos ideológicos, à enunciação adotada pela parcela mulata da sociedade, cujo posicionamento frente à escravidão se distanciava do corpo escravo e se concentrava na possibilidade de um branqueamento hipotético. Nesse sentido, a autoria negra não se associa apenas à condição racial da autora, mas a seu posicionamento político tal como ele emerge no interior da própria obra (DIOGO, 2016, p. 26).

Por seu turno, o romance de formação *Um defeito de cor* é também uma obra de formação da identidade racial da autora, pois, tal como ela mesma afirma, através da escrita do texto passou a pensar a si como uma mulher negra, conforme se lê na citação abaixo:

Nascida de mãe negra e pai branco, sou daqueles seres cujo corpo e mestiçagem foram e continuam sendo usados para defender o que não se sustenta: a inexistência de racismo. Racismo

que está na própria raiz da minha existência ao ter sido inventado para justificar o envio de corpos negros como força motriz na construção do Mundo Novo. Tive então, como mestiça, o privilégio de não ter que me pensar negra, de não ter que me pensar como fruto de um projeto de dominação até bastante tarde na vida, quando o livro já começava a fazer parte dela. Foi o meu mapa. Foi o meu guia por entre as ruínas internas de onde brotavam vozes, histórias, segredos, lamentos, risos, resquícios de outros mapas cujas línguas e símbolos fui aprendendo a interpretar (GONÇALVES, 2017, p. 3).

Por razões diversas, conforme veremos, a escrita como guia, como mapa, como a maneira possível de acertar as contas com o passado (histórico e particular), pode ser observada também no romance de Marilene Felinto, para o qual voltamos a análise neste momento.

As mulheres de Tijucopapo: tensionando lugares da voz

Diferente dos romances de Reis e Gonçalves, *Mulheres de Tijucopapo* (1982), livro de estreia da escritora pernambucana Marilene Felinto, articula uma voz narrativa dilacerada, isenta de certezas, em crise, em processo. Rísia, personagem protagonista do romance, é uma mulher negra, migrante, nordestina, que inicialmente não nutre pertencimento prévio a nenhum grupo, embora projete uma comunidade de destino.

O coletivo se perdeu, assim como todos os seus territórios de afeto, mas ela está partindo rumo ao solo das mulheres de Tijucopapo – que remete historicamente a uma pequena vila pernambucana onde, no século XVIII, mulheres lutaram contra os invasores holandeses e saíram vitoriosas –, tomadas como símbolo e potência de liberdade aos olhos da personagem: uma possibilidade de encontro com enredos de feminilidades combativas,

aguerridas – representando o oposto ao entendimento que nutria sobre sua mãe, sua matriz. Assim como o de Gonçalves, o romance de Marilene Felinto se inscreve na poética da memória, que para Lúcia Helena Vianna (2004) é característica de grande parte da produção narrativa de autoria feminina no Brasil e tem sido a tônica sobretudo da escrita da diáspora contemporânea. Mas, diferente de Kehinde, as memórias de Rísia vêm em convulsão, diluindo as fronteiras entre passado e presente, isentando-se da linearidade narrativa com o propósito de traduzir as fraturas de um sujeito cuja identidade está em vívido processo.

A narrativa contada por Rísia é inteiramente marcada pelo verbo “partir”: parte do abrasivo Recife de sua infância para a promessa de uma vida feliz representada pela quimérica São Paulo; depois, retraçando o roteiro migrante, parte da experiência de silêncio e isolamento vivida em São Paulo para a perspectiva utópica de uma coletividade feminina guerreira localizada em Tijucopapo; parte da gagueira – resultado da falta de afeto, da violência e da dificuldade de ler(-se) (n)a grande cidade – para a conquista da palavra, que muitas vezes sai raivosa.

O romance é uma narrativa de descentramento do sujeito diante da língua materna, da sua biografia, da narrativa de fundação de sua identidade. Em busca de novas possibilidades de ser uma mulher diferente das que foram sua mãe e sua tia, Rísia é “uma mulher indo sozinha pela estrada” (FELINTO, 1992, p. 55). No entanto, sua condição de forasteira ultrapassa fronteiras territoriais e se instaura inclusive na linguagem: “Em São Paulo eu só encontrei palavras em língua estrangeira. Ou numa mudez impressionante. Em São Paulo eu quase perdi a fala” (FELINTO, 1992, p. 81), de modo que a personagem elege o inglês como seu idioma possível, pois suas emoções e angústias não se faziam inteligíveis na língua pátria, era necessário traduzi-las em outra sonoridade: “Agora eu já não gaguejo mais, agora eu emudeço de

vez ou falo direto em língua estrangeira. [...] Eu já fui uma verdadeira muda” (FELINTO, 1992, p. 57).

A trajetória da personagem vai da gagueira à condição de muda, passa pela escolha do inglês como possibilidade de falar – abrindo mão, portanto, do pressuposto imediato de que será compreendida –, e chega à vontade de contar a própria vida através de uma linguagem não alfabética: “Quero compor uma ária que saia música fina como as cordas do violão. Uma ária que seja a carta que escreverei quando chegar a Tijucopapo, a terra onde minha mãe nasceu. [...] Quero compor uma ária de amor que ecoe nas cavernas dessa montanha onde estou” (FELINTO, 1992 p. 85).

O processo complexo de agenciamento/gerenciamento da voz experimentado por Rísia toca em um ponto histórico nuclear da construção literária de autoras negras dentro do nosso contexto nacional, feito de silenciamentos discursivos sistemáticos⁴. Ponto tensionado por diversas autoras, esse processo aparece, por exemplo, de forma transversal na obra de Carolina Maria de Jesus, para quem a voz – sobretudo a voz – era agasalho vital: num dia frio paulistano, ela escreveu no seu diário: “Hoje estou com frio. Frio interno e externo. Eu estava sentada ao sol escrevendo e supliquei, oh meu Deus! Preciso de voz” (JESUS, 1996, p. 152).

A transformação do silêncio em linguagem e em ação, tradução do título em inglês da poeta e pensadora feminista afro-americana Audre Lorde: “The transformation of silence into language and action”, diz muito do difícil transcurso de reivindicação da fala para escapar da inexistência social.

In becoming forcibly and essentially aware of my mortality, and of what I wished and wanted for my life, however short it might be, priorities and omissions became strongly etched in a merciless light, and what I most

regretted were my silences. Of what had I ever been afraid? To question or to speak as I believed could have meant pain, or death. But we all hurt in so many different ways, all the time, and pain will either change or end. Death, on the other hand, is the final silence. And that might be coming quickly, now, without regard for whether I had ever spoken what needed to be said. (...) And of course I am afraid, because the transformation of silence into language and action is an act of self-revelation, and that always seems fraught with danger (LORDE, 2007, p. 41, 42, grifos do original)⁵.

Depois de uma longa travessia que durou nove meses, após seu próprio dilaceramento através da dor e da presença da morte, Rísia assume a condição de (re)formular sua identidade. Nesse momento ela se imagina Maria Bonita, ou amazona destemida que planeja invadir a Avenida Paulista em busca das luzes que brilham lá para dependurá-las nos postes apagados das ruas de sua infância. Não se trata, contudo, da erupção de uma heroína. Antes, de um sujeito altamente reflexivo que reconhece a dor do abandono, da falta de pertencimento, das fronteiras socioculturais inerentes a uma sociedade desigual, e parte, qual caçadora de si, rumo à própria travessia. Uma narradora-protagonista que faz um doloroso inventário de sua vida, um acerto de contas com o passado.

É difícil até acreditar que serei capaz de ir até o fim. Pouca gente foi. E isso torna tudo mais árduo. Além de que, essa pouca gente que foi não deixou passos, uma trilha feita. Mas nenhuma trilha feita me serviria também. Devo abrir a cortina minha própria linha na mata, devo fazê-la eu só. Trilha nenhuma outra me serviria. E isso torna tudo mais árduo. O sol derrete sobre minha cabeça, minha pele

escurece a mais e mais, chegarei negra em Tijucoapapo [...]. (FELINTO, 1992, p. 94).

Se Kehinde e Susana articulam vozes irreduzíveis na escrita de novos lugares de composição da experiência negra no período colonial, Rísia engendra uma voz lacrada, totalmente imersa no contemporâneo, pautada na exclusão, na fronteira, na violência, no confronto da alteridade – nos mecanismos ainda operantes do colonialismo. Entre os três romances, cercados de diferenças e aproximações, permanece em relevo a formalização estética da experiência social de indivíduos submetidos à consciência do tempo histórico – dito em outras palavras, mulheres negras rompendo, através do discurso literário, uma ordem social de negação de suas existências.

Quanto à autoria feminina negra, a escritora Marilene Felinto coloca questões interessantes para reflexão em torno do lugar de fala, pois rejeita lugares enunciativos socialmente posicionados. A respeito de seus posicionamentos quanto ao seu lugar autoral, isto é, de uma escritora negra, observem-se as proposições de Michel Foucault, para quem a obra literária passa, a certa altura do pensamento ocidental, a remeter à figura do autor e este, a ser um ponto de referência indissociável da mesma, uma ferramenta social de controle para o texto e para as suas expectativas, na mesma intensidade em que é passível de ser controlado externamente pelas forças sociais (SILVA, 2013). Entre as funções do autor, na virada do século XVIII para o XIX, Foucault afirma: “os textos, os livros, os discursos começaram efetivamente a ter autores na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores” (FOUCAULT, 2000, p. 47). No caso de Marilene Felinto, o texto crava na boca de Rísia uma frase que bem poderia ser da autora: “Eu desconto com pedras. Jamais vou admitir que me definam” (FELINTO, 1992, p. 23). Apontando, assim, para um ponto de reflexão importante dentro do campo de estudos da literatura afro-brasileira/negra/afro-descendente, pois o lugar de fala

assumido, ou não, publicamente e politicamente pelo autor, não pode resultar em um enquadramento prescritivo da escuta.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 3.

CORREIA, Janaína Dos Santos. *O uso de fontes em sala de aula: a obra de Maria Firmina dos Reis (1859) como mediadora no estudo da escravidão negra no Brasil*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Paraná, 2013.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea, um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ; Vinhedo: Horizonte, 2012.

DIOGO, Luciana Martins. *Da Sujeição à subjetivação: a literatura como espaço de construção da subjetividade, os casos das obras Úrsula e A escrava*, de Maria Firmina dos Reis. Dissertação (mestrado em Estudos Brasileiros) Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2016.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira*. In: REIS, M. F. dos. *Úrsula*. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2004. p. 265-281.

DUKE, Dawn. (Org.). *A escritora afro-brasileira*. Ativismo e arte literária. Belo Horizonte: Nandyala, 2016.

FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucoapapo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

FERRETTI, Danilo José Zioni. A publicação de “A cabana do Pai Tomás” no Brasil escravista. *Revista Varia Historia*,

Belo Horizonte, v. 33, n. 61, p. 189-223, jan/abr 2017. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/vh/v33n61/1982-4343-vh-33-61-00189.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* São Paulo: Paisagens, 2000.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. Uma ficção à procura de suas metáforas. *Suplemento Pernambuco*, n. 132, fev. 2017. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antteriores/67-bastidores/1783-uma-fic%C3%A7%C3%A3o-%C3%Ao-procura-de-suas-met%C3%A1foras.html>> Acesso em: 1º mar. 2017.

GOODY, Jack. Da oralidade à escrita – reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In: FRANCO, Moretti (Org.). *A cultura do romance*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac e Naify, 2009.

JESUS, Carolina Maria de. *Meu estranho diário*. Org. José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert Levine. São Paulo: Xamã, 1996.

LOBO, Luiza. Maria Firmina dos Reis. In: DUARTE, Eduardo Assis (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica. v. 1: precursores. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LORDE, Audre. *Sister Ousider*. Essays and Speeches. Berkeley, CA: Crossing Press, 2007.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Marta lança. Lisboa: Antígona, 2014.

MENDES, Algemira de Macêdo. *A escrita de Maria Firmina dos Reis na literatura afrodescendente*: revisitando o cânone. Lisboa: Chiado, 2016.

MORAIS FILHO, José Nascimento. *Maria Firmina dos Reis, fragmentos de uma vida*. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Organização, atualização e notas por Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1988.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. Cientistas, instituições e a questão racial no Brasil (1870-1930). São Paulo: Cia das Letras, 2005.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito*: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

VIANNA, Lúcia Helena. Poética Feminista – Poética da Memória. In: LIMA, Claudia de; SCHMIDT, Simone Pereira (Orgs.). *Poéticas e Políticas Feministas*. Florianópolis: Mulheres, 2004.

Notas

1 Embora o Maranhão à época da autora fosse considerado a “Atenas brasileira”, devido a seu elevado potencial cultural e sua circulação econômica, o ensino era precário, como era em todo o Império. Em 1859, quando o romance é publicado, havia 2.115 meninos e 433 meninas matriculadas no ensino primário (MENDES, 2016, p. 30). Neste cenário de desigualdade de gênero no acesso à instrução, incluímos o fato de que Maria Firmina dos Reis acessou o conhecimento de forma autodidata, enquanto os escritores românticos seus contemporâneos em geral cumpriam sua formação em Coimbra, Lisboa ou Paris.

2 No capítulo dedicado a Maria Firmina dos Reis na *Antologia Literatura e Afrodescendência no Brasil: precursores*, Luiza Lobo resume bem a questão: “Ainda persiste, por vezes, a dúvida sobre o pioneirismo de Maria Firmina

com romance *Úrsula*. No passado, alguns críticos entenderam que a primeira escritora de romance brasileira era Teresa Margarida da Silva e Orta ou Horta, irmã do filósofo Matias Aires. Compreende-se o desejo de recuar a gênese do romance brasileiro de autoria feminina até o final do século XVIII. No entanto, Teresa Margarida se mudou com a família portuguesa para Portugal quando contava 5 anos de idade, sem mais retornar ao Brasil. Além disso, o tema ilustrado de seu romance epistolar *As Aventuras de diófanos* (1777), que se inspira em *A viagem de Telêmaco*, de Fénelon, tem suas raízes no contexto cultural europeu. Desse modo, a autora faz parte da literatura portuguesa, fato que já foi suficientemente comprovado. Também o nome de Ana Eurídice Eufrosina de Barandas foi aventado como a primeira romancista feminina. No entanto, *O Ramalhete; ou flores escolhidas no jardim da imaginação* é uma miscelânea de contos crônicas e pensamentos, mas não um romance. Outro obstáculo, também superado, que dificultou o estabelecimento de Maria Firmina dos Reis como a primeira mulher romancista brasileira foi a hipótese que sugeriu o nome da rio-grandense-do-norte Nísia Floresta. Esta autora é, no entanto, tradutora e ensaísta. Escreveu obras didáticas curtas e crônicas sobre o Rio de Janeiro, além de dois livros de viagem, um deles de forma epistolar.” (LOBO, 2014, p. 112-113).

3 Em 1871, com a implementação da Lei do Ventre Livre, o dismantelamento do escravismo e a construção de instituições assentes em uma igualdade política, a hierarquia social vai encontrar refúgio e apoio ideológico em um discurso racial. Discurso este, como mostra a obra *O espetáculo das raças - cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*, fomentado nos “jovens centros brasileiros de saber histórico, jurídico e médico” (SCHWARCZ, 2005, p. 47).

4 Sobre estes silenciamentos, especificamente no romance, é fundamental a pesquisa de Regina Dalcastagnè (2012), publicada sob o título *Literatura brasileira contemporânea, um território contestado*.

5 “Ao tomar forçadamente consciência de minha própria mortalidade, do que desejava e queria de minha vida, durasse o que durasse, as prioridades e as omissões brilharam sob uma luz impiedosa, e do que mais me arrependi foi de meus silêncios. O que me dava tanto medo? Questionar e dizer o que pensava podia provocar dor, ou a morte. Mas, todas sofremos de tantas maneiras todo o tempo, sem que por isso a dor diminua ou desapareça. A morte não é mais do que o silêncio final. E pode chegar rapidamente, agora mesmo, mesmo antes de que eu tenha dito o que precisava dizer. [...] E, certamente tenho medo, porque a transformação do silêncio em linguagem e em ação é um ato de autorrevelação, e isso sempre parece estar cheio de perigos” (Tradução livre).



Nasci rodeada de palavras
[2017], aquarela sobre papel
Carolina Teixeira (Itzá)

por uma fala: o negro corpo do discurso

Fabiana Carneiro da Silva*



* Doutoranda pelo departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Atualmente dedica-se à análise do romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, focalizando a representação da maternidade da mulher negra na literatura brasileira. Email: fabicarneirodasilva@yahoo.com.br. Artigo recebido em 12/01/2017 e aprovado para publicação em 26/04/2017.

Resumo

A necessidade de conceder centralidade ao debate sobre negritude e racismo no Brasil é uma reivindicação de longa data, realizada, sobretudo, pela população negra articulada em uma variedade de agrupamentos político-culturais. Ela remete a um dado concreto e complexo da sociedade brasileira contemporânea: a exclusão e/ou subalternização do negro e da negra do processo que em diversos âmbitos constituiu o que se entende como este estado-nação. Neste artigo, tendo como pressuposto os desdobramentos analíticos sobre a dicção de Kehinde, narradora do romance *Um defeito de cor*, pretendo refletir sobre o gesto de escrita da autora negra Ana Maria Gonçalves e, num encadeamento autorreflexivo, sobre meu próprio gesto de escrita enquanto intelectual não-branca. Na medida em

que essas vozes buscam visibilizar uma herança violenta, monstruosa, de um sistema em que a perversão escravista foi administrada sob o respaldo da racionalidade, propo-nho a investigação dos fundamentos e limites do discurso sobre negritude, os quais se inscrevem no corpo do sujeito enunciativo. Desse modo, retomo o debate sobre experiência e teoria, atribuindo ao corpo negro o poder de interpelar a ideologia nacionalista e exigir que se repense o vínculo dos lugares de enunciação com o sistema historicamente engendrado e atualmente operante no Brasil.

Palavras-chave

corpo negro e discurso; intelectuais negras; literatura; teoria e racismo

Abstract

The need to give centrality to the debate about blackness and racism in Brazil is a long-standing claim, carried out, mainly, by the articulated Black population in a variety of political and cultural groups. It refers to a concrete and complex aspect of contemporary Brazilian society: the exclusion and/or subordination of Black men and women within the process that, in several areas, constituted what is understood as this nation-state. In this article, considering analytical developments in the diction of Kehinde, the narrator of *Um defeito de cor*, I intend to reflect upon the writing gesture of the Black author Ana Maria Gonçalves and on my own act of writing as a nonwhite intellectual. As these voices seek to make visible the violent and monstrous heritage of a system in which slavery perversion was administered under the support of rationality, I propose the investigation of the principles and limits of the discourse of blackness, which is inscribed in the enunciator's body. Thus, I conjure up the debate on experience and theory, ascribing to the black body the power to question nationalist ideology and to demand the reevaluation of the relationship between enunciation

positionalities and a system that is historically engendered and currently operating in Brazil.

Keywords

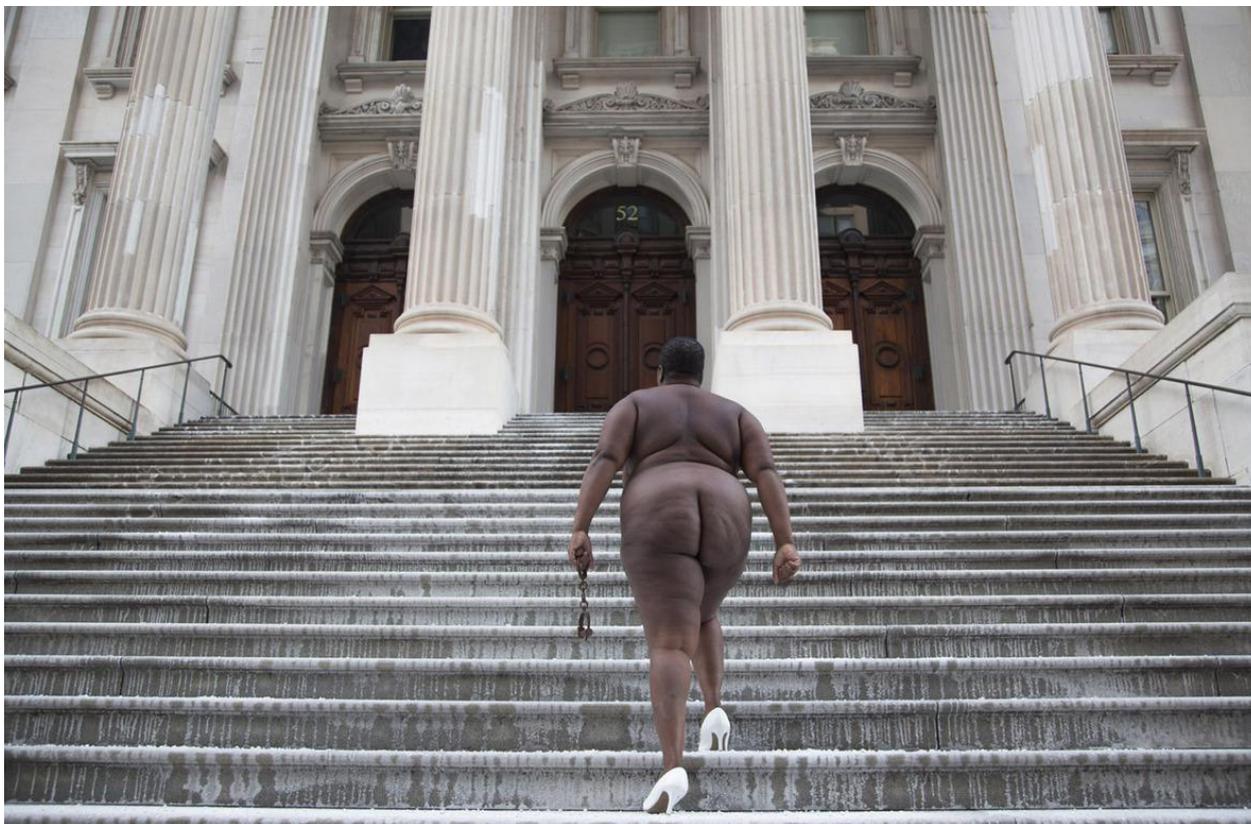
Black body and discourse; Black intellectuals; literature; theory and racism

Em 2013, a artista nascida no Brooklyn (EUA) Nona Faustine produziu a série de fotografias intitulada “White shoes”, na qual seu corpo nu figurou como elemento central das composições visuais que tinham como cenário espaços conhecidos da cidade de Nova Iorque. Com o objetivo de desnudar o histórico escravista dessa cidade, que notoriamente abriga um dos centros econômicos mais importantes do mundo, a artista visitou uma série de locais que, há pouco mais de dois séculos, funcionavam como pontos nucleares da dinâmica escravista, tais como mercados, leilões e cemitérios de escravos – dentre esses locais, o cruzamento da Wall Street com a Pearl Street (local onde funcionou um mercado escravo até 1762), o City Hall e a Suprema Corte (construída em cima de um cemitério de escravos). O projeto de Faustine, sintetizado na legenda de uma de suas fotografias: “From my body I will make monuments in your honor” (“A partir de meu corpo farei monumentos em sua homenagem”, em minha tradução), remete à presença da população africana, forçada por mais duzentos anos ao trabalho escravo nos Estados Unidos, oculta na concretude dos espaços de prestígio político e econômico da cidade de Nova Iorque. O trabalho impressiona ao configurar imageiticamente, por meio da referida justaposição, a presença de um corpo negro que em sua materialidade sintetiza um discurso sobre violência e negritude num país que se proclama progressista e democrático – em especial a região de Nova Iorque, cuja presença na Guerra de Secessão foi marcada pelo alinhamento à luta abolicionista.

Dito de outra forma, a consciente e intencional inscrição do corpo de Faustine no contexto contemporâneo das instituições nova-iorquinas aciona uma rede de

memórias silenciadas que constituem o texto subjacente ao ideal de nação norte americana e, num só momento, vincula o presente ao passado de coerções e subtrações do povo negro. Neste artigo, parto da recepção desta experiência artística para, numa analogia invertida, dar a ver como o discurso literário produzido no Brasil, bem como a produção intelectual que com ele dialoga, conformam e são conformados por um corpo que, tratando-se do âmbito da discussão racial neste país, é especialmente significativo e exige ser visibilizado.

A investigação sobre os fundamentos e limites de um discurso sobre negritude e suas inscrições no corpo do sujeito indicado como seu enunciador configura parte de minha tese de doutorado, que tem como matéria nuclear o romance *Um defeito de cor*, publicado em 2006 por Ana Maria Gonçalves. Por meio deste livro, a literatura brasileira, pela primeira vez em sua história, produziu um relato em que a voz de uma mulher africana escravizada constituiu a primeira pessoa da narrativa. Ao longo das mais de 900 páginas da obra, Kehinde, uma daomeana, conta-nos sua trajetória e através dela reescreve parte



da história nacional desde a perspectiva da mulher negra. Tal gesto vai ao encontro da necessidade de conceder centralidade e urgência ao debate sobre racismo no Brasil, reivindicação de longa data, realizada, sobretudo, pela população negra articulada em uma variedade de movimentos e agrupamentos político-culturais. Sendo assim, diante de tantas lacunas e estereótipos pejorativos que marcam a presença do negro e da negra em nossa literatura, o romance configura um acontecimento.

No âmbito de nossas representações simbólicas, Ana Maria Gonçalves, mulher, negra e escritora, participa de um

processo em que são intensificadas as formas de auto-representação dos grupos subalternizados da sociedade. Isto é, um contexto em que, como afirma Jaime Ginzburg, há um “desrecaleque histórico” na cultura nacional, um processo de transformação da vida intelectual brasileira, o qual, na literatura, resultaria na erupção de “vozes” de sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados (GINZBURG, 2012, p.199-221). Desse modo, o indivíduo negro, assim como a negra, deixam de figurar como objetos presentes nas obras artísticas e em trabalhos acadêmicos de autoria branca, para se posicionarem como agentes, quer dizer, sujeitos de posse do texto sobre si mesmos¹.



Figura 2: "From her body came their greatest wealth", Wall Street, New York, 2013. FAUSTINE, Nona (Do corpo dela veio a sua maior riqueza – Tradução minha.)

A especificidade desse lugar de enunciação de *Um defeito de cor* circunscreve-se, assim, à dimensão perversa da configuração racial no Brasil a qual, como explica o sociólogo Kabengele Munanga, desenvolveu-se a partir de um modelo assimilacionista em que os membros étnicos, assim como os produtos culturais oriundos dos grupos subalternizados, foram incorporados ao espectro dos grupos étnicos dominantes, dando origem ao que conceituou como ideologia da branquitude.

Desse modo, ao contrário da lógica racista dos Estados Unidos, tensionada pelo *discurso do corpo* de Nona Faustine – a qual “em vez de procurar a assimilação dos ‘diferentes’ pela miscigenação e pela mestiçagem cultural, propôs, ao contrário, a absolutização das diferenças e, no caso extremo, o extermínio físico dos ‘Outros’”, dando origem a uma sociedade profundamente hierarquizada em que, de modo contingente, a assunção do ser negro é um fato inquestionável –, o racismo brasileiro caracteriza-se pela “negação absoluta da diferença”, o que cria a dificuldade de que a identidade negra possa ser afirmada enquanto tal (MUNANGA, 2006 p.121-127). Sendo assim, não surpreende que a autora do romance aqui mencionado afirme que se entendeu como negra durante a escrita da obra (hoje título de referência para os movimentos negros), e nem que a autora deste artigo, ainda que também tenha ascendência negra, sofra um interdito na assunção deste lugar racial, já que fenotipicamente desfruta dos privilégios correlatos à passabilidade que o lugar “do mestiço” engendrou². Esquivando-se da armadilha de conceber a identidade de modo essencialista ou dentro de uma positividade acrítica, reconhece-se, assim, uma problemática cara à sociedade brasileira em que a não assunção da alteridade negra vincula-se a uma racionalidade estatal violenta, a qual interdita das mais perversas maneiras o acesso da população negra a direitos civis e a recursos materiais. Desse modo, de acordo com a leitura que proponho, a narrativa produzida por Ana Maria Gonçalves destaca-se por performatizar, em vários níveis, o *corpo de um discurso*.

Por um lado, Gonçalves reelabora, desde uma perspectiva negra feminina – ponto de vista cuja legitimidade é até hoje socialmente questionada –, um recorte de quase oitenta anos nos mais de três séculos de regime escravista brasileiro e, nessa direção, empreende uma busca por uma voz irrecuperável da História. Diante da precariedade de nossas fontes escritas sobre a escravidão, ao criar condições para que Kehinde narre a sua vida, recupera-se e apropria-se de uma memória e experiência coletiva que, a despeito da atualização, sobreviveram aos mais violentos mecanismos hegemônicos de ocultamento e supressão. Por outro, o discurso de Kehinde, texto de uma mulher cujo corpo negro foi concebido como signo de ausência de subjetividade, enuncia, ao contrário disso, uma fala materna configurada como carta na qual uma mãe busca comunicar ao filho perdido seu percurso de vida e os caminhos e descaminhos que levaram ao afastamento de ambos³. Desse modo, o texto a que temos acesso perfaz uma série de camadas de sentidos sobrepostas por mediações que imputam à narração um trânsito entre o testemunho, a epístola e a saga de viés histórico⁴, reivindicando, ainda, notoriamente, seu pertencimento ao campo da oralidade tradicional africana.

Nesse sentido, a obra provoca a crítica, já que conceber a oralidade presente no campo da escritura e vice-versa – como bem desenvolveu Paul Zumthor (1993, p.24) – é agir de modo a desconstruir um recalque do corpo, na medida em que a oralidade vincula-se à concretude física e biológica da voz. Essa proposição desafia os estudos literários tal como eles operam, pois de acordo com Tereza Virgínia de Almeida:

A chamada “ciência da literatura” se esmerou em configurar formas de abordagem que tratam os textos literários como entidades autônomas, delimitadas em suas fronteiras (...) objeto separado dos corpos do autor e do leitor, um objeto que, a despeito das ações empreendidas por esses corpos, do qual é origem e destino, contém em si intencionalidades e relações contextuais marcadas em sua própria organização interna (ALMEIDA, 2016, p.122).

Desse modo, trabalhar com textos literários na perspectiva de identificar e ouvir os seus “índices de oralidade” (termo de Zumthor) – estratégia que parece ser exigida pelo romance –, para Almeida é uma forma de desafiar o logocentrismo, isto é, a concepção abstrata de sujeito que foi inscrita na tradição filosófica e recuperada pela crítica que se encarrega da literatura⁵.

O desrealce do corpo negro no contexto brasileiro é, pois, tarefa imperativa também para a crítica literária. Com nitidez e rigor, tal necessidade aparece no projeto de Cuti de conceituar uma literatura “negro-brasileira”:

O critério da cor de pele dos autores, em se tratando de texto escrito, em que medida é importante, considerando que ‘afro’ não implica necessariamente ser negro? O referido prefixo abriga não negros (mestiços e brancos), portanto, pessoas a quem o racismo não atinge, para as quais a identidade da herança africana não está no corpo, portanto, não passa pela experiência em face da discriminação racial. Quando se fala em poetas ‘negros’, estariam os que usam tal expressão referindo-se à cor da pele? Parece-nos que sim, porém, não apenas isso. Então, além do dado da cor, teria de haver o dado da escrita. Que escrita será essa? (...) O ponto nelvrágico é o racismo e seus significados no tocante à manifestação das subjetividades negra, mestiça e branca (CUTI, 2010, p. 38-39).

Partindo da relevância de se vincular a escrita ao corpo negro, no desenvolvimento de seu texto, Cuti circunscreve a produção literária a uma experiência de auto-identificação e de reconhecimento social do sujeito negro enquanto “o Outro”, numa sociedade em que o lugar de centralidade e privilégio é atribuído ao fenótipo “branco”. Considerando esse fato, a potência do discurso negro seria tão intensa quanto o risco assumido por esse corpo ao falar, já que:

Quando o escritor negro, pela primeira vez, quis dizer-se negro em seu texto, deve ter pensado muito na repercussão, no que poderia atingi-lo como reação ao seu texto. Dizer-se implica revelar-se e, também, revelar o outro na relação com o que se revela. O branco, como recepção do texto de um negro, historicamente foi hostil. Vencer essa hostilidade lastreada na postura de quem não se dispõe a dividir o poder com alguém que, por quatro séculos, teve o mínimo de poder é a grande aventura do escritor negro que se quer negro em sua escrita. Entretanto, acomodar-se a essa hostilidade pode ser uma estratégia ou uma renúncia. Ou seja, não dizer-se negro para ser mais bem aceito e, assim, sofrer menor restrição social, é um caminho trilhado por muitos negros que escreveram e escrevem (CUTI, 2010, p.52).

O excerto reitera a consciência aguda do teórico em relação às constrições de cunho histórico-político que delimitam a enunciação negra. A complexidade dessa problemática, aqui corporificada na literatura, tem como vetor o “calar” por parte dos brancos que não validam no plano simbólico o “ser negro” e na prática são “hostis” em relação aos sujeitos enquadrados nesse grupo. Essa operação cria para o sujeito identificado como “negro”, nesse caso o escritor ou escritora, a necessidade de, ainda que sabendo da impostura e volatilidade dessa noção de “raça”, apropriar-se do conceito para fazer dele instrumento de oposição à ideologia do poder.

A identidade negra, portanto, constrói-se de modo dialógico, como bem explicou Frantz Fanon na obra *Peles Negras, Máscaras Brancas* (FANON, 1983), e tem um fundamento numa falsidade ontológica que, devido à dinâmica posta pela própria ideologia racista, abriga na sua afirmação uma das condições de (re)existência dos sujeitos fenotipicamente inseridos no grupo subalternizado. Ajuda-nos a compreender esse sistema, trabalhos como o de Maria Aparecida Silva Bento (2015), que explora a dimensão subjetiva que envolve a dialógica relação entre negros e



brancos no Brasil. Ela afirma que o silenciar em relação ao que foi a escravidão em nosso país por parte dos brancos tem como elemento principal o sentimento de medo. Esse sentimento é passível de ser compreendido, de acordo com ela, tendo em vista os 400 anos de “apropriação indébita concreta e simbólica, violação institucionalizada de direitos” por parte dos brancos. Sendo assim, apesar das ações concretas para apagar a “mancha negra do país”⁶, de um modo intergeracional foi realizada uma transmissão dos conteúdos inconscientes coletivos, ligados aos atos transgressivos cometidos em comum pela população negra, e são esses conteúdos que causam “permanente desconforto para os brasileiros [principalmente para os brancos] e surgem quando menos se espera”.

Segundo essa análise de Bento, no universo ideológico da branquitude há “por um lado, a estigmatização de um grupo como perdedor, e a omissão diante da violência que o atinge; por outro lado, um silêncio suspeito em torno do grupo que pratica a violência racial e dela se beneficia, concreta ou simbolicamente”. O silêncio a respeito do branco reitera a sua projeção sobre o negro e, em última instância, as desigualdades sociais, já que constitui um processo:

(...) inventado e mantido pela elite branca brasileira, embora apontado por essa mesma elite como um problema do negro brasileiro. Considerando (ou quiçá inventando) seu grupo como padrão de referência de toda uma espécie, a elite fez uma apropriação simbólica crucial que vem fortalecendo a auto-estima e o auto-conceito do grupo branco em detrimento dos demais, e essa apropriação acaba legitimando sua supremacia econômica, política e social. O outro lado dessa moeda é o investimento na construção de um imaginário extremamente negativo sobre o negro, que solapa sua identidade racial, danifica sua auto-estima, culpa-o pela discriminação que sofre e, por fim, justifica as desigualdades raciais (BENTO, 2015).

Como contraposição a esse mecanismo, são muitos os estudos recentes empenhados em desvelar a questão da negritude no Brasil como um “problema não apenas do negro”, considerando a necessidade de racialização do branco como um caminho para a desconstrução da ideologia da branquitude⁷.

Indica-se assim que o tratamento do racismo é um ponto nuclear de nossa conjuntura, devendo ser confrontado por todos os seus integrantes, desde que havendo a compreensão de que os diversos discursos produzidos na sociedade não são equivalentes, na medida em que eles reverberam vozes que, por sua vez, enquanto materialidade singular, estão vinculadas a um corpo. A categoria de “raça”, ainda que obviamente não seja uma categoria biológica, fundamenta essa dinâmica enquanto categoria sociológica. Logo, se o corpo negro é estigmatizado, criminalizado e subtraído no contexto nacional, o discurso produzido por ele não pode ser compreendido a despeito desse fato – ainda que devam manter-nos atentos para que não deslizemos para uma “essencialização do discurso negro”, isto é, a asunção de que esse discurso será livre de contradições.

A significância da vinculação entre corpo negro e contra-discurso mantém-se porque o próprio ato de produzir uma fala parece o rompimento de uma interdição, quando realizado por um negro e, especialmente, por uma negra. De modo suplementar, o ato de fala do sujeito branco terá o privilégio como dado subjacente à sua expressão, mesmo quando o compromisso ou empatia em reação à “causa negra” dotarem de autocrítica tal produção discursiva. O desafio parece ser, então, em consonância com a ideia de Munanga, o de manter a diferença. Ao escrever sobre a empatia, Fritz Breithaut afirma que ela se produz porque um observador crê equivocadamente poder compreender o outro. Essa é a condição para a empatia, mas também é o obstáculo dela, porque se sobrestima a similitude entre o observador e o observado; tal similaridade é condição para que aconteça e empatia mas é em relação a ela que se deve ter cuidado, para não se conceber tudo como “similar”: “(...)Por lo tanto, el desafío de la empatía consiste en producir la no similitud” (BREITHAUT, 2011, p.87).

Nesse contínuo, apreender a “diferença dentro da diferença” implica circunscrever os marcadores de cada gesto de fala, os quais, por sua vez, remetem a experiências muito distintas entre si que potencializam os textos – tanto da crítica quanto da obra – se consideradas. Sendo a negritude no Brasil passível de ser reconhecida como âmbito da subalternidade, a fala de um subalterno será distinta daquela produzida por um sujeito pertencente a um âmbito hegemônico. O texto de Gonçalves e este em curso presentificam corpos que precisam ser visibilizados e entendidos criticamente no contexto de leitura que os enreda. Delimitar quais seriam os principais fundamentos e limites para os discursos sobre negritude e racismo depende, pois, da assunção do valor dessas experiências e constrições que se processam no texto e para além dele. Apenas uma perspectiva dinâmica e matizada correlata a uma postura crítica, consciente de seus pressupostos, pode vir a dar conta dessa tarefa.

Se no campo de nossa produção literária podemos encontrar avanços notórios nessa empreitada, o movimento desde a produção crítica e acadêmica ainda encontra significativos desafios. Na desconstrução da noção eurocêntrica de um conhecimento ascético no qual prevalece a censura às explicitações da imbricação entre texto e experiência, operam, por exemplo, as intelectuais negras Grada Kilomba e bell hooks. Em Kilomba, a análise das formas de produção e circulação de conhecimento passa invariavelmente pela vinculação ao problema do racismo, o que inclui sua experiência na universidade primeiro como aluna e, depois, professora. Num dos movimentos centrais de seu livro *Plantation Memories*, ela sistematiza como o conceito de conhecimento, pesquisa e ciência estão ligados ao poder e a autoridades raciais e identifica os mitos que mascaram isso: o mito da neutralidade, o da objetividade e o da universalidade. Nesse sentido, de acordo com ela, há uma distinção entre o modo como são lidas as práticas dos pesquisadores brancos e negros e, tratando-se disso, uma série de distorções podem ser registradas, de modo que aquilo que em um pesquisador branco é visto como universal, no discurso do negro é concebido como

específico, o objetivo como subjetivo, o neutro como pessoal, o racional como emocional, o imparcial como parcial. As análises desses pares de deslocamentos permitem que ela afirme em tom conclusivo: “academia is neither a neutral space nor simply a space of knowledge and wisdom, of science and scholarship, but also a space of v-i-o-l-e-n-c-e.” (KILOMBA, 2008, p.28).

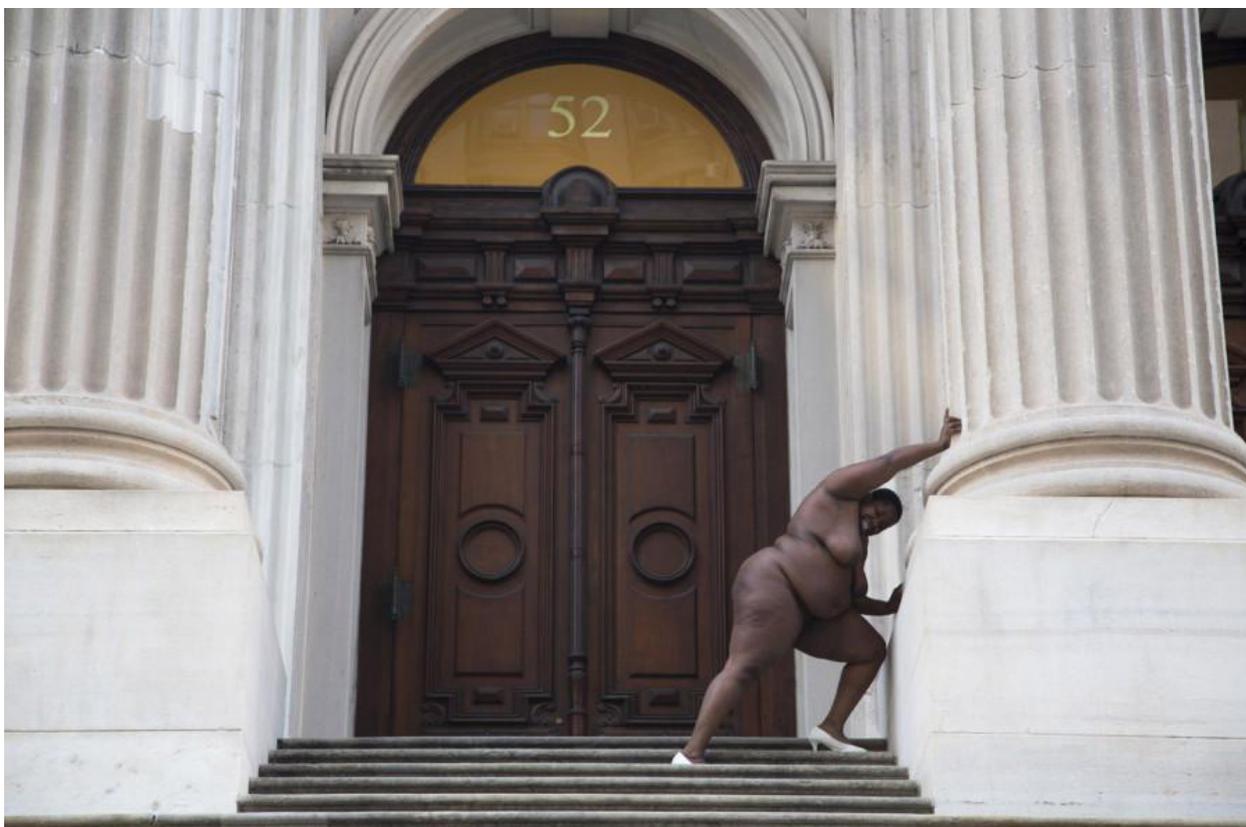
Também fazendo uso discursivo do relato de cunho testemunhal, no qual reivindica a subalternidade negra, bell hooks valida tal proposição e afirma que “qualquer discussão de trabalho intelectual que não enfatize as condições que tornam possível esse trabalho interpreta erroneamente as circunstâncias concretas que permitem a produção intelectual” (HOOKS, 1995, p.474). Nesse contínuo, no texto “Intelectuais negras”, hooks aponta que a trajetória pessoal é um dado significativo e latente nas produções de acadêmicos, sobretudo no caso daqueles advindos de grupos marginalizados para os quais trilhar o caminho intelectual é opção excepcional. De acordo com sua análise, a situação desses sujeitos se agrava quando se considera que, de modo semelhante ao que se passa no Brasil, “vivemos numa sociedade anti-intelectual” na qual este tipo de trabalho “raramente é reconhecido como uma forma de ativismo”; em sentido contrário, ele é visto a partir da ideia de que o mesmo necessariamente leva ao afastamento das comunidades, o que, para um sujeito subalterno preocupado com a mudança social e política radical, seria conflituoso.

O processo de ocupar a posição de intelectual é, assim, árduo e mais ainda para as mulheres negras. Isso explica em parte a quase ausência de referências de intelectuais negras que os grupos de alunos de hooks, conforme ela declara, manifestam em resposta à suas provocações nos primeiros dias de aula. O racismo e o sexismo, segundo sua proposição, atuam não apenas no sentido de invisibilizar essas referências, mas também naquele de obstruir a própria possibilidade da escolha da trajetória intelectual pelas mulheres negras. Por isso, a ameaça que o discurso insurgente dessas mulheres representa ao status quo e a efetividade que ele pode ter passa pelo

questionamento de uma série de restrições que o trabalho intelectual impõe em relação à vida delas, como, por exemplo, a necessidade de adequação ao isolamento burguês a partir do qual se concebe a prática de pesquisa.

Notamos como, numa mesma direção crítica, as proposições de Kilomba e hooks dão a ver um espaço de opressão compartilhado no qual os elementos de constituição da subjetividade de matriz africana (como a estrutura de produção de conhecimento coletiva) são perseguidos e pejorativizados e, daí, o necessário vínculo entre o discurso e a

experiência fundante, enquanto forma de manutenção de suas atividades intelectuais. Por isso, elas também reclamam uma recepção, um espaço de escuta, no qual esse vínculo possa ser apreendido sem que isso implique num rebaixamento de suas autorias ou da matéria-vida que o discurso performatiza. No Brasil, mulheres como Lélia González, Sueli Carneiro e Luiza Bairros igualmente enfrentaram “na pele” – para remeter à expressão usual no país – as restrições de afirmarem-se como intelectuais negras brasileiras. Elas também fizeram de suas experiências combustível para a produção teórica, tendo como particularidade a



necessidade de enfrentar o entranhado 'mito da democracia racial' que, como vimos, obstrui a afirmação própria da existência do "negro" e da "negra" no país.

Nesse contexto, o compartilhar de experiência de modo a criar uma rede de solidariedade e autoreconhecimento foi de extrema importância no processo de empoderamento da negritude local e funcionou como mediação para a reflexão sobre os vários temas que atravessavam esses sujeitos. É isso o que podemos acompanhar no seguinte trecho em que Luiza Bairros discorre sobre a particularidade do "feminismo negro" em relação ao "feminismo" (branco) e enfatiza o lugar da experiência para a formulação conceitual da 'perspectiva feminista':

[Essa noção] nos ajuda a entender diferentes feminismos mas pelo que ela permite pensar em termos dos movimentos negro e de mulheres negras no Brasil. Este seria fruto da necessidade de dar expressão a diferentes formas da experiência de ser negro (vivida através do gênero) e de ser mulher (vivida através da raça) o que torna supérfluas discussões a respeito de qual seria a prioridade do movimento de mulheres negras luta contra o sexismo ou contra o racismo? - já que as duas dimensões não podem ser separadas. Do ponto de vista da reflexão e da ação políticas uma não existe sem a outra (BAIROS, 1995, p.461).

O trecho explicita a mirada crítica de Bairros, que em consonância com as proposições desenvolvidas até aqui, desde um lugar não hegemônico, identifica no sistema de injustiças que opera no país o âmbito (de circulação e recepção) previsto para o seu discurso (como Cuti afirma fazerem os escritores e escritoras negros), sendo, assim, inscreve a experiência como forma de deslocar a reflexão sobre raça e gênero no que se refere à militância das mulheres negras em relação às brancas.

De modo a não deixar dúvidas quanto à violência desse processo, Lélia Gonzalez abre uma de suas falas no encontro da ANPOCS com a forte declaração:

na medida em que nós negros estamos na lata de lixo da sociedade brasileira, pois assim o determina a lógica da dominação (...) o risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (...) que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa (GONZALEZ, 1983).

Apesar da certa distância temporal entre a enunciação de Gonzalez e o momento contemporâneo, a ideia de "fala do lixo" não deixa dúvidas da precariedade que ainda engendra a articulação de uma fala negra no Brasil. Nesse contexto de precariedade, estão situados os corpos negros, impedidos, inclusive, do direito básico do ir e vir, na medida em que figuram como alvos de uma política armada genocida (dados estatísticos dos assassinatos da população negra, assim como campanhas como a "Parem de nos matar!" da Rede das Mulheres Negras, evidenciam isso). O subtexto das proposições de intelectuais negras aqui apresentadas, assim como o que é explícito nas obras de Gonçalves e Faustine, chamam atenção para o fato de que o discurso da mulher negra não é apenas um discurso de luta, mas é também um discurso de dor. A viabilidade de formulação desse discurso, bem como a dor de que ele é a expressão, se materializam a partir da existência de um corpo.

hooks afirma que o trabalho intelectual é uma parte necessária da luta pela libertação fundamental de todas as pessoas oprimidas e/ou exploradas. No caso brasileiro, enquanto a declaração de Cuti, de que o termo "negro" surge como signo de ameaça, mantiver viva a sua efetividade – já que "nada disso incomoda tanto quanto a manipulação da palavra pelo negro como simbologia de sujeito em ação, seja na música, no palco ou na página" (CUTI, 2010, p.61) –, a explicitação do *corpo do discurso* será etapa fundamental de uma



práxis comprometida afetiva e politicamente. Seria cabível, portanto, perguntar se é possível uma ação antirracista que não passe pelo corpo, isto é, pela assunção e descriminalização do corpo negro.



Como intelectual, se em muitos pontos meu discurso coincide com a experiência de ser mulher advinda de um grupo marginalizado na academia (para quem essa trajetória não estava prevista), a passabilidade que minha condição de cor permite desfrutar é responsável por um limite marcado em meu próprio corpo e que jamais poderei transpor. Dito isso, a constituição de minha fala busca reconhecer o que há de problemático na posição que ocupo e, apesar disso, aponta para um compromisso que enquanto sujeito imbricado nessa relação precisa ser assumido⁸. Desse modo, “aderir” a uma “perspectiva negra”, nessa trama complexa armada em nosso país, gera o risco da apropriação desse discurso como benefício para uma condição já privilegiada a priori. Por outro lado, manter o silêncio em relação à questão resulta talvez numa forma deliberada de compactuar com a situação de desigualdade e privilégio. A partir do enfrentamento dessa aporia, escrevo.



O vínculo entre a obra de Gonçalves e de Faustine – sinalizado aqui – sugere um trabalho detido de comparação. Em entrevista, Faustine descreve que ao se expor e habitar os espaços selecionados para sua série fotográfica não conseguiu sentir a dor e tristeza que predominaram nesses espaços no momento em que eles foram cenário de compra e venda de seres humanos na condição de animais. De acordo com ela, isso, talvez, tenha acontecido por um senso de proteção, um medo da desintegração que poderia ser desencadeada por esses sentimentos e, diante desse risco, a sua reação teria sido entrar em profunda reflexão⁹. Ana Maria Gonçalves, que declarou ter realizado uma imersão na pesquisa pessoal e histórica para a escrita de *Um defeito de cor*, corajosamente decide empreender viagem à memória, reviver dolorosos acontecimentos, que resultam nas inúmeras passagens em que Kehinde

tem seu corpo violentado, estuprado, interdito. Enquanto receptoras ativas, participamos dessa partilha. Como Faustine, Ana Maria Gonçalves e Kehinde não nos desintegramos. Seguimos vivos e seguem vivas em nós essas experiências. A postos, de corpo presente em toda a profundidade que nossas falas expressam.

Figura 1: “They tagged the land with trophies and institutions from their conquests”, Tweed Courthouse, New York, 2013. FAUSTINE, Nona. (“Eles marcaram a terra com troféus e instituições de suas conquistas” - Tradução minha)

Figura 2: “From her body came their greatest wealth”, Wall Street, New York, 2013. FAUSTINE, Nona (Do corpo dela veio a sua maior riqueza – Tradução minha.)

Figura 3: “Over my dead body”, Tweed Courthouse, New York, 2013. FAUSTINE, Nona. (“Sobre o meu cadáver”. Tradução minha)

As fotografias estão disponíveis em: http://www.huffingtonpost.com/2015/06/05/nona_n_7507126.html. Acessado em: 08/2016.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Tereza Virginia de. A voz como provocação aos estudos literários. *Revista Outra Travessia*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, n. 11 (2011), p. 115-129. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n11p115>. Acessado em: 04/2016.

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, v.3, número 2, 1995, p.458-463.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e Branquitude no Brasil. Disponível em: <http://www.ebah.com.br>

content/ABAAAexxUAB/branqueamento-branquitude-no-brasil?part=5. Acessado em: 10/2015.

BREITHAUT, Fritz. *Culturas de la empatía*. Traducción Alejandra Obermeier. Katz Editores, Madrid/Buenos Aires, 2011.

CUTI (Luis Silva). *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. Na cartografia do romance afro-brasileiro, *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. In: TORNQUIST, C. S. et al. (Org.). *Leituras da resistência: corpo, violência e poder*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009, p. 325-348. Disponível no Portal Literafro: <http://150.164.100.248/literafro/>. Acessado em: 03/202015.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Rio de Janeiro: Ed. Fator, 1983.

FAUSTINE, NONA. *White shoes*, Disponível em: <http://nona-faustine.virb.com/>. Acessado: em 08/2016.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. In: *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericana*, 2012. Disponível em: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>. Acessado em: 12/2013.

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

GONZÁLEZ, Lélia, Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, Luiz Antônio. *Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos*. Brasília: ANPOCS, 1983, p.223-244.

HOOKS, bell. Intelectuais negras, in: *Estudos Feministas*, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, v.3, n.2, 1995, p.464-478.

KILOMBA, Grada. Who can speak? Speaking at the centre, Decolonizing knowledge. *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast, 2008, p.25-38.

MOTA, Gabriel. *White Shoes*: Nona Faustine posa nua em pontos escravagistas de NY. Disponível em *A Gambiarra*: <https://www.agambarra.com/white-shoes-nona-faustine/>. Acessado em: 08/2016.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o "encardido", o "branco" e o "branco-quíssimo": raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*. Tese de doutorado. USP: Instituto de Psicologia, 2012.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A "literatura" medieval*. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Notas

1 Como os esforços dos pesquisadores vinculados ao trabalho de Eduardo de Assis Duarte, na Universidade Federal de Minas Gerais, têm demonstrado, o início da produção literária afro-brasileira remonta ao século XIX, remonta ao século XIX e desde então apresenta um corpo de obras significativo. Assinalo aqui, porém, o contexto contemporâneo no qual mudanças significativas no que se refere aos sistemas literários do país possibilitaram, além de uma revisão crítica acerca dos estereótipos e ausências do negro e da negra na literatura canônica nacional, a democratização da escrita e o surgimento de uma quantidade significativa de obras cuja assunção das autorias é negra.

2 Ainda que a construção de minha subjetividade e sociabilidade tenha se dado no universo de relações, valores e espaços culturais negros, desfruto dos privilégios de uma passabilidade branca. Fenotipicamente reconhecida como "morena", "cabocla" e outras nomenclaturas que dão a ver a percepção da reconhecida porção indígena de meu tronco familiar (bisavós de ambos lados) e, num só tempo, o apagamento da



porção (também inegável) negra, que é recusada nos discursos das familiares mais velhas, na medida que remete à omissão masculina de meu avô paterno e ao isolamento de outros parentes da família sertaneja. Sobrevivência por meio de vestígios. Eu mulher. Nem negra, nem branca. Um exemplar da mestiçagem, então? Talvez. Certamente, o desvelar em vida das consequências da ideologia da democracia racial e de seu pressuposto correlato, a ideia da miscigenação.

3 Numa das chaves de leitura postas pela obra, é possível identificar a narradora como a figura de Luíza Mahin e seu filho desaparecido, que teria sido vendido pelo pai, como o poeta Luiz Gama. Em outros trabalhos desenvolvo essa vereda de leitura.

4 Esse aspecto foi apreendido em diálogo com a consideração de que o romance seria um misto de “diário, relato histórico e carta” formulado por Eduardo de Assis Duarte no texto “Na cartografia do romance afro-brasileiro, *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves”. In: TORNQUIST, C. S. et al. (Org.). *Leituras da resistência: corpo, violência e poder*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009, p. 325-348. Disponível no Portal Literafro: <http://150.164.100.248/lite-fro/>. Acessado em: 03/202015.

5 O trabalho de Jacques Derrida também se compromete com a desconstrução desse logocentrismo, tendo a voz e fala como elementos centrais de seus estudos.

6 No texto, entre outros dados, ela se refere à ação de Rui Barbosa que, em 1891, queimou parte da documentação do período escravista no Brasil.

7 A tese *Entre o "encardido", o "branco" e o "branquíssimo": raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*, de Lia Vainer Schucman, propõe uma mirada do sujeito branco enquanto pessoa também racializada na tentativa de explicitar o que Maria Aparecida da Silva Bento nomeia como “pacto narcísico” (estabelecido entre os brancos), isto é, a negação do racismo e a desresponsabilização

pela sua manutenção. Nos termos de Schucman: “Branquitude é entendida como uma posição em que sujeitos que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade”. A partir de entrevistas com indivíduos brancos da cidade de São Paulo, ratifica-se que ideologicamente foi estabelecida uma continuidade entre o físico (fenótipo) e certos atributos, a qual resulta numa equação em que aos brancos é conferida superioridade moral, estética e intelectual. A tese de Schucman estabelece, assim, uma diferença entre “brancura” (a característica fenotípica) e “branquitude” (a dimensão ideológica, a saber, o significado sócio-histórico de ser branco no Brasil) e esboça a hipótese de que para desvincular os dois termos (“brancura” e “branquitude”) seria necessário um “letramento racial” (*Racial Literacy*, ideia, como ela indica, proposta por France Winddance Twine). De acordo com essa proposta, a fim de que se desconstrua o racismo, os brancos precisam se perceber racializados; no entanto, tal gesto depende da convivência deles com negros, já que sozinhos, segundo ela, os brancos seriam incapazes de reconhecer a sua branquitude.

8 Uma pergunta que me acompanhou ao longo dos últimos anos de trabalho e militância antirracista, a saber, “quem pode falar sobre negritude e racismo no Brasil?”, poderia ser reescrita da seguinte forma: “Quem pode *não* falar sobre negritude e racismo no Brasil?”. Isto é, o atual estágio da práxis a que chegamos exige a desconstrução de formas de pensamento que busquem conceber a problemática racial brasileira de modo homogêneo e estático. É possível e desejável que mais vozes sejam formuladas na luta antirracista no país; essa tarefa é urgente e necessária a todos e todas, pois, conforme este artigo procurou mostrar, seja resguardada a diferença de cada discurso.

9 A entrevista está disponível em: http://www.huffingtonpost.com/2015/06/05/nona_n_7507126.html. Acessado em 08/2016.

da sujeição à subjetivação:
a literatura
como espaço
de construção
da subjetividade
na obra de maria firmina dos reis

*Luciana Martins Diogo**
*Ana Paula Cavalcanti Simioni***



* Mestre em Filosofia, na área de concentração em Estudos Brasileiros, pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. E-mail: luciana.diogo@usp.br.

** Professora doutora em Sociologia do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. E-mail: anapacs@usp.br. Artigo recebido em 18/11/2016 e aceito para publicação em 04/04/2017.

Resumo

Este trabalho propõe algumas reflexões a respeito do romance *Úrsula* de Maria Firmina dos Reis (1825-1917). A intenção é demonstrar como a escritora travou um diálogo com os “clássicos fundadores” da literatura do século XIX, de forma a constituir intencionalmente, na composição de seus personagens negros, uma resposta estética e ideológica aos modelos literários predominantes de sua época. Tenciona-se mostrar como a escritora desenvolveu em sua produção literária os primeiros personagens negros (escravos ou forros) constituídos enquanto sujeitos na literatura brasileira oitocentista.

Palavras-chave

Maria Firmina dos Reis; Úrsula; século XIX; literatura afrodescendente; subjetividade

Abstract

This work proposes some insights in respect to the novel *Úrsula* by Maria Firmina dos Reis (1825-1917). We intend to present how the writer established a dialog with the “classic founders” of nineteenth-century literature through the composition of her black characters, as to intentionally provide an aesthetic and ideological answer to the predominant literary models of her epoch. The proposition is to demonstrate how the writer developed, in her literary production, the first black characters (slaves or freed slaves) constituted as subjects in nineteenth-century Brazilian literature.

Keywords

Maria Firmina dos Reis; Úrsula; 19th century; Afro-Brazilian Literature; subjectivity

Maria Firmina dos Reis, nascida em onze de outubro de 1825 em São Luís e falecida em onze de novembro de 1917 em Guimarães, retorna aos nossos dias como uma escritora inicialmente desconhecida do grande público, mas redescoberta após parte de sua obra e também de sua história pessoal ficarem arquivadas por longos anos nos porões de uma biblioteca pública do Maranhão¹. Provavelmente filha de mãe branca e pai negro², ela foi professora, musicista, compositora, poetisa, prosadora; hoje, porém, sua produção permanece pouco divulgada, estudada ou explorada.

Publicou amplamente nos jornais literários maranhenses *Pacotilha*, *Eco da Juventude*, *Semanário Maranhense*, *O Federalista*, *A Verdadeira Marmota*,

Almanaque de Lembranças Brasileiras. Participou da antologia poética *Parnaso maranhense* (1861) e teve poemas em geral reunidos em *Canto à beira-mar* (1971). Publicou, em 1859, o hoje considerado primeiro romance de autoria feminina negra, de temática antiescravista intitulado *Úrsula*, como também os contos *Gupeva*, *romance brasileiro* (1861-1862), quase uma novela em cinco episódios, de temática indigenista e, por fim, o conto *A Escrava* (1887). Além disso, deixou um diário com registros esparsos anotados entre 1853 e 1903, publicado postumamente.

Assim, pode-se afirmar que a obra literária de Maria Firmina circulou na imprensa maranhense durante a segunda metade do século XIX enquanto a escritora ainda era viva, entretanto, após esse período, a obra permaneceu esquecida até 1975, quando foi resgatada por Nascimento Morais Filho (MORAIS FILHO, 1975) e Horácio de Almeida³. Contudo, será apenas a partir de 1988, ano do centenário da abolição, com a publicação da terceira edição de *Úrsula*, que veremos textos mais analíticos sobre a produção da escritora serem publicados; ainda assim, durante esse período, a apreciação da obra de Firmina dos Reis restringiu-se a publicações de alguns prefácios, posfácios e artigos. Deste modo, será mesmo a partir dos anos 2000, após a retomada da escritora por Zahidé Muzart (MUZART, 1999) e, notadamente, a partir de 2004, ano da quarta edição do romance, que veremos iniciar as pesquisas acadêmicas sobre a produção literária firminiana. Nota-se, ainda, que o interesse pela autora se intensifica a partir de 2013, ano em que vemos concluídos três trabalhos desenvolvidos em nível de pós-graduação.

Seus principais biógrafos foram Augusto Vitorino Sacramento Blake que em 1900 pesquisou informações sobre nascimento e morte, profissão, aposentadoria e produção literária, e Nascimento Morais Filho que em 1975 lança *Maria Firmina dos Reis: fragmentos de uma vida*, biografia que reúne também sua produção artística (poesias, contos, composições musicais), além de depoimentos dos filhos de criação e de ex-alunos da escritora.

A grande preocupação do autor neste trabalho foi a de ressaltar o pioneirismo de Firmina dos Reis e afirmá-la como autora do primeiro romance feminino no Brasil.

Até o presente momento, sabemos que as primeiras apreciações públicas encontradas na imprensa maranhense da época, acerca do romance de Firmina, datam ainda do início do ano de 1860, a primeira especificamente de 18 de fevereiro, aparece no jornal de São Luís, *A Imprensa*. Como exemplo dessas incipientes recepções críticas, notamos em um anúncio de venda do romance a seguinte afirmação: "Esta obra, [é] digna de ser lida não só pela singeleza e elegância com que é escrita, como por ser a estreia de uma talentosa maranhense⁴." Já em *A Verdadeira Marmota*, de 13 de maio de 1861, lê-se: "As suas **descrições** são tão **naturais e poéticas** que arrebatam; o **enredo** tão **intrincado** que chama a atenção e os sentidos do leitor; o **diálogo** é **animado e fácil**; os **caracteres** estão **bem desenhados** – como o de **Túlio**, do Comendador, de Tancredo e de Úrsula."⁵

O *Jornal do Comércio*, seção Noticiário, de 4 de agosto de 1860, publica a seguinte apreciação:



Convidamos aos nossos leitores a apreciarem essa obra original maranhense, que, **conquanto não seja perfeita**, revela muito talento da autora, e mostra que se não lhe faltar animação, poderá produzir trabalhos de maior mérito. O **estilo fácil e agradável, a sustentação do enredo e o desfecho natural e impressionador** põem patentes neste belo ensaio dotes que devem ser cuidadosamente cultivados. É pena que o **acanhamento** mui desculpável da **novela** escrita **não desse todo o desenvolvimento a algumas cenas tocantes, como as da escravidão, que tanto pecam pelo modo abreviado com que são escritas.**⁶

Observa-se que as apreciações críticas de *Úrsula* publicadas na imprensa maranhense do início dos anos 1860

denotam que, em vida, ela obteve certo reconhecimento. O que teria levado ao seu esquecimento póstumo? Podem-se apontar duas causas principais. Uma primeira tem a ver com a questão da escrita feminina. A segunda diz respeito ao olhar sobre a escravidão nas obras, o qual podia constituir um incômodo na época.

É importante notar que, na crítica acima, o crítico ressalta o teor acanhado da novela nesse último aspecto, o modo abreviado com que as cenas são descritas. Esse comentário é curioso, e a partir dele podemos inferir que, em 1860, havia na imprensa Maranhense o interesse por uma literatura que se debruçasse sobre cenas de escravidão (cenas que praticamente não eram retratadas em escritos literários da época), mas também nos leva a pensar: será que a abordagem da escravidão e a construção dos personagens negros e de suas vozes narrativas realizadas por Firmina dos Reis iam ao encontro desse interesse esboçado pela crítica de seu tempo?

Régia Agostinho Silva, em sua tese de doutorado sobre a obra de Firmina, entende que se pode inferir dessa crítica inicial um tom de "poderia ter feito melhor". No entanto, aquilo que se poderia entender como sendo o "centro da discussão do romance", que é a construção de um enredo contra a escravidão, observa a estudiosa, "passa despercebido, ou melhor, é *percebido* como inconcluso, deficiente, carente de profundidade" (SILVA, 2013, p. 89). Para ela, a crítica continua ainda silenciada com relação ao conteúdo antiescravista, pensamento este avançado para o período.

As perguntas que nos colocamos são se isso não se daria por ser essa escrita, uma escrita feita por mulher? Ou o tratamento dado ao enredo do romance, ao nosso entender antiescravista, era demasiado incômodo?

A utilização da expressão "acanhamento mui desculpável" no anúncio destacado faz ainda clara alusão à condição da mulher autora no século XIX, pois podemos inferir a partir do trecho, que, de acordo com o autor, a condição de autoria feminina ("acanhamento") estava

implicada na qualidade do texto explicando o não desenvolvimento ou a não realização plena das cenas, mas advertia ser isso algo “mui desculpável”; ou seja, pretende-se que a obra seja acolhida como compreensivelmente imperfeita por ser escrita por mulher.

Assim, ao tratar a questão do esquecimento da obra de Firmina, Juliano Carrupt Nascimento afirma:

No entanto, o fato de ter merecido certa receptividade à época, não fortificou o nome da autora e, principalmente, a realização poética de sua obra, ao longo da evolução da crítica literária brasileira e também estrangeira. O lampejo jornalístico de noticiar a publicação de um romance, excepcionalmente publicado por uma mulher, cedeu lugar por parte da história literária a um profundo esquecimento. Embora jornalísticos, os escritos da época que versavam sobre *Úrsula*, já apontavam para elementos constituintes da narrativa, que no final do século XX e início do século XXI viriam a ser fundamentados, inclusive, pela produção da pesquisa acadêmica: a presença do negro e da mulher na Literatura Brasileira. (NASCIMENTO, 2009, p. 16)



Segundo os autores, o desconhecimento posterior sobre Firmina advém assim de sua dupla condição: de gênero e de raça.



José Benedito dos Santos diz a respeito dessa questão que “embora Maria Firmina dos Reis tenha nascido na ilha de São Luís, capital da província do Maranhão, famosa por ser a terra natal de vários escritores, como Gonçalves Dias, Aluísio de Azevedo, Sousândrade, entre outros, ela não teve o mesmo privilégio de seus conterrâneos: o de ser reconhecida nacionalmente como escritora” (SANTOS, 2016, p.187).



Eduardo de Assis Duarte, no posfácio a quarta edição de *Úrsula* (DUARTE, 2004, p. 254), afirma que os elementos determinantes do silenciamento estabelecido em torno

da produção literária de Firmina dos Reis foram fundamentalmente: 1) a ausência de assinatura, 2) a indicação de autoria feminina, 3) a distante localização geográfica, e, por fim, 4) o tratamento inovador dado ao tema da escravidão no contexto do patriarcado brasileiro.

Este último ponto consiste numa contribuição importante do romance firminiano para os estudos literários. Nesse sentido, nota-se que são justamente os aspectos “inovadores” ou “questionadores” de uma determinada modalidade de fazer literário em termos de gênero ao menos, que contribuíram para o esquecimento da obra e da artista. Eduardo de Assis Duarte deixa claro o quanto a autora foi negligenciada pela maior parte das histórias da literatura produzidas no Brasil:

Como era comum numa época em que as mulheres viviam submetidas a inúmeras limitações e preconceitos, Maria Firmina dos Reis omite seu nome tanto na capa quanto na folha de rosto de *Úrsula*, ali consignando apenas o pseudônimo “uma maranhense”... Desta forma, a ausência do nome, aliada à indicação da autoria feminina e, ainda, a procedência da distante província nordestina, juntam-se, conforme veremos, ao tratamento absolutamente inovador dado ao tema da escravidão no contexto do patriarcado brasileiro. O resultado é que uma espessa cortina de silêncio envolveu a autora ao longo de mais de um século. Sílvio Romero e José Veríssimo a ignoram. E os demais expoentes de nossa historiografia literária fazem o mesmo. À exceção de Sacramento Blake, nenhum deles a menciona. O romance está ausente das páginas de Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Lúcia Miguel Pereira, Nelson Werneck Sodré e Alfredo Bosi, entre outros. (DUARTE, 2004, p. 254)

Para a grande especialista em literatura feminina Zahidé Lupinacci Muzart, o romance *Úrsula* “por ter sido editado na periferia, longe da Corte, e por ser de uma mulher

e negra, lastimavelmente, não teve maior repercussão” (MUZART, 2000, p.266). Ou seja, enquanto um autor acentua o gênero da escritora como fator da exclusão, a outra frisa também sua negritude. O fato é que Firmina era ambos: mulher e negra num século em que a condição de escritor não era comum para alguém com tais marcadores sociais.

Assim, retomando os anúncios acima mencionados, que registram a recepção crítica inicial da obra firminiana nos jornais da época, há ainda outros pontos que nos chamam a atenção: por que haveria a sensação de que algo estava sendo abreviado? Qual era a origem de tal expectativa? De qual maneira parecia haver então uma expectativa difusa, uma sensibilidade crítica para a escravidão? Firmina contava com outros exemplos literários para seu empreendimento? Ou seja, haveria já imagens e cenas sobre a escravidão que, predominando no imaginário social, estariam no plano de fundo da apreciação jornalística que divulgava o romance *Úrsula*, sustentando a ressalva do “redator e crítico” da imprensa maranhense de 1860? Se sim, quais seriam?

Sobre esse ponto, procuraremos ao longo do artigo evidenciar que Firmina não estava totalmente sozinha em sua temática, prova disso é o sucesso que a obra escrita por Harriet Beecher Stowe (1811-1896), *A Cabana do Pai Tomás* (1852), teve junto ao público leitor norte-americano e brasileiro.

Algemira de Macedo Mendes nos auxilia a pensar sobre a questão no artigo “Maria Firmina dos Reis: um marco na literatura afro-brasileira do século XIX”. Neste texto a pesquisadora faz uma revisão bastante elucidativa acerca da recepção crítica do livro de H. Beecher Stowe no Brasil, ao afirmar que,

Na opinião de Raymond S. Sayers, 1958, além da influência do pensamento político corrente, outro fato determinante sobre essa literatura de protesto social foi a de Uncle Tom’s Cabin,

traduzida em 1853 para o português, dois anos após sua aparição em inglês e teve outra impressão em 1956. Para Sayers, muitos dos anti-escravagistas tinham um discurso muitas vezes associado ao modismo da época. [...] E um desses poemas obrigatórios na época era “O navio negreiro” de Castro Alves, assim também o fizeram com *A cabana do Pai Tomás* e *As Vítimas Algozes*. Sobre as duas primeiras obras o antropólogo Arthur Ramos diz: *A cabana do Pai Tomás* de Harriet Beecher Stowe, ou toda a poesia libertária de um Castro Alves apenas despertaram um vago sentimento de piedade para uma raça, que uma falsa lógica considerou inferior. [...] Por isso esses poemas de piedade “branca” não são dramas negros, e sim negróides. Correspondem, em sentido, à imensa choradeira indianista sem significação humana. Esse ciclo “negróide” é a expressão de um romantismo de mistificação, ocultando as verdadeiras faces do problema sob as capas de um sentimentalismo doentio, sado-masoquista, onde a piedade exaltada era, na realidade, a contraparte, o outro pólo de um sadismo negricida, sem precedentes. (MACEDO, Algemira; 2008) (Grifos nossos).

A extensa citação permite-nos, primeiramente, situar alguns parâmetros da época que pautavam o debate antiescravista, os quais, como apontou Sayers, eram marcados por modismos. Ele cita como exemplos as obras “O navio negreiro” (1869) de Castro Alves, *As Vítimas-Algozes* (1869) de Joaquim Manuel de Macedo, e, por fim, *A cabana do Pai Tomás* (1852). O livro *A cabana do Pai Tomás* foi um grande sucesso comercial no século XIX, tendo mesmo se tornado um “modismo”.

De que forma então Maria Firmina teria dialogado com essa obra? Será que a abordagem e o tratamento das cenas de escravidão, e a construção dos personagens



negros e de suas vozes narrativas realizadas pela escritora, iam ao encontro desse interesse esboçado pela crítica de seu tempo?

Assim, este artigo pretende evidenciar que Maria Firmina, antes de ser uma pioneira inspirada, isolada nas letras por integrar a sociedade fechada e patriarcal do interior do Maranhão oitocentista, travou um diálogo estético e ideológico com os “clássicos fundadores” da literatura do século XIX, de forma a constituir *intencionalmente*, na composição de seus personagens negros – uma ética e uma estética – como resposta estética e ideológica, aos modelos literários predominantes de sua época.

Fugindo da *Cabana*

Uma noite em que Cândida lia à sua mãe o famoso romance *A cabana do Pai Tomás*, Lucinda, supondo Florêncio ainda não chegado da cidade, onde às vezes se demorava, e Liberato a fumar na sala de entrada, como costumava, para não incomodar Leonídia que aborrecia o cigarro, esgueirou-se sorrateira, e dirigiu-se com sutis passos pelo corredor que ia terminar naquela sala; sentindo, porém, o sussurro de duas vozes, que em confiança se entendiam, parou à porta, e aplicou o ouvido curioso e indiscreto de escrava. (MACEDO, Joaquim Manuel de. *As Vítimas-Algozes*; 1869).⁷

O fragmento acima, retirado da obra de Joaquim Manuel de Macedo, é um entre outros exemplos de escritores e intelectuais do século XIX que efetivamente citaram o então popular romance *A Cabana do Pai Tomás*.

Em 1859, mesmo ano de publicação de *Úrsula*, o jovem José de Alencar nomeia os protagonistas – *Jorge e Elisa* – de sua peça teatral *Mãe*, fazendo clara alusão aos jovens escravos fugitivos - *George e Elisa* - do romance de H. Stowe. Assim, em março de 1860, o crítico aprendiz de vinte e

um anos Machado de Assis, ao escrever sobre a peça de Alencar, evocava pela primeira vez o nome de Stowe, classificando sua obra como o “teatro da escravidão”. Por fim, Joaquim Nabuco, em seu livro *Minha formação*, de 1900, afirma em tom confessional: “Mil vezes li a *Cabana do pai Tomás*, no original da dor vivida e sangrando”, tanto o foi, que também citou o romance em seu livro *O Abolicionismo*. Essas importantes informações levantadas pelo professor e pesquisador Hélio de Seixas Guimarães no artigo “Pai Tomás no romantismo brasileiro” (GUIMARÃES, 2013, p. 421-429) atestam que o livro de H. Beecher Stowe teve intensa receptividade entre brasileiros, a ponto de alguns importantes escritores e intelectuais da época referirem-se a ele em suas obras ou em seus textos críticos.

Dentre as personalidades acima citadas, torna-se fundamental destacar as impressões profundas que a obra deixou sobre Joaquim Nabuco, pois ela marcou suas memórias de criança (por isso, inseridas no livro *Minha Formação*), ancorando, para ele, a gênese de sua simpatia pela questão abolicionista, e “sua formação” como indivíduo. Além disso, sendo Nabuco a figura-central do abolicionismo brasileiro, pode-se depreender de seu depoimento “o impacto que o romance da autora norte-americana teve para a própria constituição de um abolicionismo brasileiro, fazendo-nos pensar, igualmente, sobre o papel que esta obra exerceu nas representações do escravo e da escravidão nos textos produzidos no Brasil na segunda metade do século XIX” (GUIMARÃES, 2013, p.422).

O livro foi publicado em março de 1852. Já no ano seguinte, em 1853, a tradução portuguesa foi publicada no Brasil. No final dos anos 1870, *A cabana do Pai Tomás* já era considerado um clássico. Segundo notam Hélio de Seixas Guimarães e Ludmila Maia (MAIA, 2016) essa obra se tornou o ícone mundial dos movimentos antiescravistas, especialmente entre mulheres abolicionistas e obteve rápida assimilação, sendo considerado o primeiro *best-seller* do século XIX.

Em sua tese doutorado, *Viajantes de saias: literatura e viagem em Adèle Toussaint-Samson e Nísia Floresta (Europa e Brasil, século XIX)*, defendida em 2016, Ludmila de Souza Maia afirma que a obra faz a denúncia da separação de famílias, principalmente aquela vivida entre mães e filhos que, “dentre todos os laços familiares era o mais incontestante, tornou-se o expoente maior da retórica dos discursos contrários ao cativeiro” (MAIA, 2016, p.193). Nesse sentido, a imagem do leilão e as cenas tocantes de compra e venda de escravos foram elementos preferencialmente reproduzidos pelas literaturas antiescravistas em boa parte do mundo, alcançando grande repercussão entre o público feminino, de tal modo que esse tema se tornou bandeira de luta dos primeiros movimentos abolicionistas. Assim, Clare Midgley afirmará também o tema da violação sexual de mulheres jovens que, juntamente com a cena de separação familiar, compuseram uma imagem vigorosa, frequentemente usada nos movimentos antiescravistas (MIDGLEY, 1992, pp.119-152; MAIA, 2014, p.78). Isso se deu provavelmente, porque a “narrativa reproduziu a tensão do mundo social da escravidão através da vida de um personagem literário” (MAIA, 2016, p.193).

Dessa forma, compreende-se que *A Cabana do Pai Tomás* firmou-se como retórica antiescravista consagrada, criando uma sensibilidade alargada para a questão, fato que corrobora a tese do crítico R. Sayers de que havia um “modismo da época”, com relação ao incipiente tratamento da escravidão como tema literário. Acerca disso, Ludmila Maia dirá que as cenas de *A Cabana do Pai Tomás* serviram como um conjunto de imagens literárias que pautaram o tom da ficcionalização de situações cotidianas; Hélio Guimarães acrescentará que o romance:

Também deu enorme visibilidade aos castigos corporais dos escravos, que passaram a circular amplamente na produção ficcional que tematizou a escravidão, em que cenas de açoitamento, que a princípio tanto escandalizaram o público norte-americano, tornaram-se quase obrigatórias. (GUIMARÃES, 2013, p.425).

Analisando brevemente as ações de acolhimento e recusa que o livro provocou entre intelectuais e literatos brasileiros da época, discutidas no artigo citado de Hélio Guimarães, notamos que alguns escritores, além de citar a obra em questão, reagiram em suas ficções de temática antiescravista, às estratégias e procedimentos de composição adotados por H. Beecher Stowe, em *A Cabana do Pai Tomás*.

Por exemplo: Alencar reeditou o dilaceramento da separação entre mãe e filho na peça teatral *Mãe*; Macedo fará uma releitura em *As vítimas-algozes*⁸, – e *deliberadamente* produzirá uma espécie de anti-*Pai Tomás*, como afirma Guimarães em seu artigo. Como resposta à H. Beecher, Macedo aponta duas concepções opostas que fundamentariam “a reprovação da escravidão”: a do escravo como vítima, como mártir, que é justamente o modelo criado pela *Cabana do Pai Tomás* (GUIMARÃES, 2013, p.428); e a do escravo como algoz, embrutecido. Assim, segundo Guimarães, *o ponto de vista* adotado por Macedo explicitamente se opõe à representação do escravo-mártir encarnado pelo personagem pai Tomás, que simboliza a tortura física e moral com resignação e fervor religioso, para, de outro lado, contrastar a imagem do escravo vingativo, degenerado e corrompido. No dizer do autor:

[Um] homem que nasceu homem, e que a escravidão tornou peste ou fera. O hífen [presente no título da obra de Macedo], que poderia imprimir alguma dinâmica ou dialética à oposição semântica entre vítimas e algozes, acaba por cristalizar senhores e escravos em posições irreduzíveis. As vítimas são os senhores, os algozes, os escravos, apartados por um grau de oposição que os coloca quase como entidades dissociadas, como se um nada tivesse a ver com o outro. (GUIMARÃES, 2013, p.428)

Enfim, considerando as questões levantadas que envolviam a circulação e a recepção do romance de Stowe no Brasil, concordamos com Ludmila Maia e Hélio

Guimarães, com o fato de que a repercussão do romance *A Cabana do Pai Tomás* foi intensa no país, principalmente no sentido de fornecer aos escritores daqui um estoque de imagens literárias do escravo e de situações relacionadas à escravidão (GUIMARÃES, 2013, p.424), que passariam a integrar o imaginário dos escritores brasileiros.

O livro foi traduzido para quarenta línguas, atingindo mais de 4 milhões de exemplares nos primeiros anos de circulação. Na França, teve diversas traduções. Apesar disso, destaca Guimarães, Flaubert mostrou-se profundamente incomodado com o romance; assim, o escritor teria dito em uma carta sobre o grande fenômeno editorial da emergente autora norte-americana o seguinte:

As reflexões da autora me irritaram o tempo todo. É preciso fazer reflexão sobre a escravidão? Basta mostrá-la, e está feito. [...] Veja se há declamações contra a usura no *Mercador de Veneza*. A forma dramática tem essa vantagem, ela anula o autor. – Balzac não escapou do mesmo defeito, ele é legitimista, católico, aristocrata. – O autor deve estar em sua obra como Deus no universo: em toda parte, mas visível em parte alguma. (FLAUBERT apud GUIMARÃES, 2013, p.422)⁹

O que incomodava Flaubert, pondera Hélio Guimarães, era o caráter sentimental e retórico do romance e a intromissão autoral no curso da narração. Uma observação, poderíamos dizer formal, mas que chama a atenção para o lugar das instâncias narrativas na construção da forma romance e as alternativas desenvolvidas às intromissões dos recursos da poesia e da épica na construção da narrativa romanesca.

Assim, considerando a argumentação exposta, podemos afirmar que o romance *A Cabana do Pai Tomás* firmou-se como retórica antiescravista consagrada a partir da segunda metade do século XIX. Perguntamos

então como Maria Firmina dos Reis dialogou com esse repertório? Como articulou elementos num período de transição – elementos poéticos, trágicos e épicos – presentes no romance brasileiro em formação, como resposta ideológica e estética a outras obras de seu tempo? Em que medida representaram uma reação consciente, uma resposta intencional, ou ainda melhor, um diálogo com uma “tradição literária”? Poderíamos pensar nela como “fundadora”?

Estruturas Narrativas:

A Cabana do Pai Tomás e Úrsula

O romance *Úrsula* foi publicado por Firmina dos Reis em 1859 pela tipografia Progresso¹⁰. É composto por vinte capítulos acrescidos de prólogo e epílogo. Destes, três são dedicados especialmente aos personagens negros, a saber: o capítulo IX, intitulado “A preta Susana”; o capítulo XVII, “Túlio” e “A dedicação”, título do capítulo XVIII, que realiza a apresentação do escravo Antero. O tema do livro é o triângulo amoroso formado por Úrsula, Tancredo e o Comendador Fernando P., tio de Úrsula. Deste modo, o conflito entre estes personagens perfaz o plano principal das ações.

O comendador compõe a figura do senhor cruel que assassina o pai da protagonista e deixa a mãe desta por muitos anos atada a uma cama. Ao final do romance, ele enlouquece de ciúmes e, ajudado pelo escravo Antero em troca de bebida alcoólica, mata Tancredo na noite do casamento deste com Úrsula, o que provoca a loucura e a morte da heroína. O remorso leva o Comendador Fernando P. à morte, mas antes disso, ele se enclausura em um convento.

A ação se inicia com o jovem Túlio – único cativo da propriedade da mãe de Úrsula, Luisa B. – salvando a vida de Tancredo num acidente:



Era apenas o alvorecer do dia, ainda as aves entoavam seus meigos cantos de arrebatadora melodia, ainda a viração era tênue e mansa, ainda a flor desabrochada apenas não sentira a tépida e vivificadora ação do astro do dia [...] Vastos currais de gado ali havia; mas tão desertos a essa hora matutina, que nenhuma esperança havia de que alguém socorresse o jovem cavaleiro, que acabava de desmaiar. E o sol já mais brilhante, e mais ardente e abrasador, subia pressuroso a eterna escadaria do seu trono de luz, e dardejava seus raios sobre o infeliz mancebo!

Nesse comenos **alguém despontou longe, e como se fora um ponto negro no extremo horizonte. Esse alguém, que pouco a pouco se avultava, era um homem, e mais tarde suas formas já melhor se distinguiam.** [...]

Caminhava com cuidado, e parecia bastante familiarizado com o lugar cheio de barrocais, e ainda mais com o calor do dia em pino, porque caminhava tranquilo.

E mais e mais se aproximava ele do cavaleiro desmaiado; porque seus passos para ali se dirigiam, como se a Providência o guiasse! Ao endireitar-se para um bosque à cata sem dúvida da fonte que procurava, seus olhos se fixaram sobre aquele triste espetáculo.

- Deus meu! – **exclamou, correndo para o desconhecido.**

E ao coração **tocou-lhe piedoso interesse**, vendo esse homem lançado por terra, tinto em seu próprio sangue, e ainda oprimido pelo animal já morto. E ao aproximar-se contemplou em silêncio o rosto desfigurado do mancebo; curvou-se e pôs-lhe a mão sobre o peito, e sentiu lá no fundo frouxas e espaçadas pulsações, e **assomou-lhe ao rosto riso fagueiro de completo enlevo**, da mais íntima **satisfação**. O mancebo respirava ainda. (REIS, 2004, p.21)²¹

Observa-se na passagem selecionada que, no romance *Úrsula*, Túlio é apresentado como homem desde o início. Em geral é descrito como dotado de nobreza de espírito, capaz de ação desinteressada, bondade e compaixão. Com tais atributos de humanidade, a ideia de virtude se sobrepõe à desumanização da escravidão. Eduardo de Assis Duarte assinala:

O primeiro capítulo objetiva apresentar os dois personagens masculinos que irão encarnar a positividade moral do texto: um branco e um negro. Assim eles entram em cena, primeiro Tancredo, depois Túlio. Entretanto, ao utilizar-se do artifício do acidente, a autora faz com que o segundo tome a frente do primeiro e cresça enquanto personagem. Já de início, o leitor passa a conhecê-lo em suas virtudes, enquanto do outro sabe apenas do atordoamento mental que provoca sua queda. (DUARTE, 2004, p.272)

Ao abrigar o Cavaleiro ferido na casa de sua senhora, o escravo propicia o encontro dos dois personagens, Úrsula e Tancredo. Túlio e Tancredo então se transformam em *“grandes amigos”*. Túlio acaba ganhando a alforria (comprada pelo Cavaleiro) como sinal de gratidão do homem branco; e a partir de então, torna-se companhia inseparável de Tancredo, pois se julga em dívida com aquele que o libertou.

No entanto, sua nova condição – a de liberto: e não de “livre” – é desmascarada por Susana, quando esta, no capítulo IX dedicado a ela e à sua narrativa, ironiza a “liberdade” do alforriado comparando-a à vida que ela levava em África. Com isso, Maria Firmina “confere um espaço aos personagens para que eles assumam a narração e contem suas histórias; desse modo, os enunciados provenientes das personagens negras são narrados por elas mesmas” (RIO, 2015, p.19). Sobre a caracterização dos personagens negros firminianos, Luiza Lobo considera que:

Para Charles Martin, prefaciador da terceira edição de *Úrsula*, o romance apresenta como sua grande originalidade o fato de comparar o escravo Túlio ao senhor Tancredo em pé de igualdade, o que raramente ocorre num romance do século XIX. Outra figura impressionante, segundo o ensaísta, é a velha escrava mãe Susana. Cenas marcantes são o capítulo em *flashback* (IX) que descreve sua captura na África, a separação dos filhos (quando é obrigada a abandonar seu trabalho na roça e é levada para o navio negreiro, sem poder vê-los), a viagem e o desespero existencial no Brasil, que quase a levam à loucura. O negro Antero tem como função (capítulo XVIII) impedir Túlio de avisar os noivos sobre os planos do tio de Úrsula, que desejava sequestrá-la na porta da igreja. Ele tem vivas reminiscências ritualísticas da África, por exemplo, quando compara a cachaça maranhense – tiquira – com as bebidas que se utilizava lá, em rituais. (LOBO, 1993, p.20)

Assim, temos em *Úrsula*, uma narrativa sobre o amor trágico entre uma mulher branca e um homem branco, protagonistas da obra, entremeada pelos dramas dos escravos e forros. Isso difere radicalmente da solução adotada por Stowe em *A Cabana do Pai Tomás*. Tomando a afirmação feita pela pesquisadora Ludmila Maia, consideramos que:

A venda de Tom o precipita em uma série de acontecimentos que se assemelham à descida aos infernos. Nesse percurso, a história mostra as provações do pobre escravo e à sua volta, uma série de histórias, tão trágicas quanto a dele, em que a separação familiar, os leilões e, ainda a imoralidade da escravidão emergem como pano de fundo da trajetória do protagonista. (MAIA, 2016, p.19)

Vemos aqui uma distinção importante entre a estrutura narrativa de *Úrsula* e a estrutura narrativa de *A Cabana do Pai Tomás*, que passaremos a discutir a seguir. O livro *A Cabana do Pai Tomás*, publicado em 1852, é composto por trinta e cinco capítulos. Harriet Stowe constrói a primeira cena de seu romance a partir de um contraste criado entre o personagem Senhor Shelby –, virtuoso, mas endividado, que se vê obrigado a desfazer-se de alguns escravos para saldar dívidas e salvar sua propriedade, hipotecada por meio do senhor Haley –, e este último, um mercador de escravos rude e motivado apenas pela obtenção de lucros financeiros, o qual se encontra na casa daquele para cobrar-lhe a dívida.

Essa primeira cena compõe o primeiro capítulo intitulado “Onde o leitor trava conhecimento com um homem”. Trata-se da negociação da venda de Pai Tomás, herói da narrativa de Stowe, e também do escravo de três anos, Harry, filho da escrava Elisa. Assim, essa transação comercial resultará na separação de duas famílias cativas. Esse é o conflito inicial do livro de H. Stowe, cujo romance se inicia da seguinte forma:

Ao cair da tarde de um fresco dia de Fevereiro, **dois senhores estavam** sentados em frente de uma bebida, numa casa de jantar bem mobiliada, na cidade de P., no Kentucky. Não havia ninguém em volta, e os dois senhores muito perto um do outro, **pareciam discutir qualquer assunto com grande interesse.**

Por delicadeza, empregamos até aqui a palavra senhores. Mas um deles quando observado com atenção, não parecia merecer este título. Era baixo e gordo, tinha feições grosseiras e vulgares, e o seu ar ao mesmo tempo pretencioso e insolente revelava o homem de condição inferior que quer vencer na vida e abrir caminho à custa de empurrões. Vestia com exagero: colete de cetim brilhante e colorido, gravata azul salpicada de pintas amarelas, com o nó empolado, absolutamente de acordo com o aspecto



do dono. Tinha as mãos curtas e grossas cobertas de anéis e usava uma corrente de relógio de ouro, com um molho de berloques gigantescos que, no entusiasmo da conversa, fazia tilintar com evidente satisfação. A sua maneira de falar era um constante e audacioso desafio à gramática de Murray, ornamentada de vez em quando com termos bastante profanos, **que o nosso interesse em sermos exactos não nos permite contudo transcrever. O seu companheiro, o Senhor Shelby, tinha, pelo contrário, todo o aspecto de um cavalheiro, e a disposição e os arranjos da casa indicavam uma vida desafogada e até opulenta.** (STOWE, 2005, p.6)

Observamos já nos dois primeiros parágrafos do romance alguns aspectos interessantes. Primeiro: dois senhores conversando (senhor de escravos e um mercador de escravos), circunstância que se repete em diversas cenas do romance. Em geral, a escritora apresenta um debate entre dois personagens, em que seus juízos são expressos. O segundo ponto a ser destacado é a forma como ela descreve seus personagens, de forma a destacar a rudeza, a grosseria de um dos senhores, estabelecendo sobretudo uma diferença que ao mesmo tempo é uma desigualdade. Descreve o caráter daquele que considera vicioso (mercador de escravos) com riqueza de detalhes, enquanto o caráter do personagem virtuoso (senhor de escravos) fica mais subentendido. Sintetiza-o: um cavalheiro de posses. Procedendo dessa maneira, Harriet Stowe, como observou acima Flaubert, não mostra a diferença entre os dois e sim as descreve.

Maria Firmina, de outro modo, abre seu romance *Úrsula*, também com uma cena entre dois personagens, conforme passagem já citada neste estudo; porém, ela estabelece a diferença entre ambos incorporando na própria estrutura da narrativa; de forma a “mostrar” e não “descrever” as dissonâncias entre eles para, então, realizar um efeito de equiparação e não de desigualdade, entre os personagens literários.

Acompanhando a estrutura dos quatro primeiros capítulos do romance, notamos que é apenas no quarto capítulo que H. Stowe fará entrar em cena Tom, ou o Pai Tomás, protagonista da história. Assim, de forma sintética, no capítulo I, a escritora apresenta a cena da negociação da venda de Pai Tomás e Harry, objetivando apresentar a humanidade do senhor. Vale notar aqui que, ao contrário, Maria Firmina, em seu primeiro capítulo apresenta a humanidade do escravo. No capítulo II, Stowe apresenta a personagem Elisa, escrava mulata que terá seu filho de três anos vendido, fato que precipitará sua fuga. No capítulo III sucede a apresentação do drama da maternidade (e paternidade) cativa, dos castigos corporais, imagens de crueldade, e uma discussão acerca do casamento entre escravos. A imagem predominante do negro é a do cristão bom. Só então, no capítulo IV, a escritora apresenta o herói Pai Tomás e Cloé, sua mulher.

Para nossa análise, importa ressaltar a estrutura utilizada pela autora estrangeira na construção do texto: ela narra a história principal – a vida de um escravo - “e, à sua volta, uma série de histórias secundárias, tão trágicas quanto às dele”; com base nisso, podemos afirmar que em *A Cabana do Pai Tomás* “a narrativa da vida do personagem protagonista e herói, o escravo Tom, equivale-se às diversas narrativas” (MAIA, 2016, p.194) que constituem o romance, centradas na violência da escravidão e nas descrições de suplícios do corpo, que rivalizam com o foco da narrativa com o vilão – um traficante e senhor de escravos. A partir disso, pretendemos verificar em que medida Maria Firmina pode ter dialogado com essa obra para compor a estrutura narrativa de *Úrsula*.

Deste modo, observamos que, diferentemente, o processo utilizado por Firmina permite que ela se aproprie da técnica do romance a fim de utilizá-la como instrumento a favor da dignificação de seus personagens negros. Na dissertação de mestrado intitulada *A escritura vanguarda de Maria Firmina dos Reis: inscrição de uma diferença na literatura do século XIX*, a pesquisadora Cristiane Maria Costa Oliveira diz que *Úrsula* é composto com a técnica

de encaixes de narrativas com as personagens contando suas vidas. Portanto, na primeira narrativa, fundamental para toda a história, o escravo Túlio salva a vida do jovem branco Tancredo e leva-o moribundo para a casa de Úrsula, que cura seus ferimentos. Na segunda narrativa, Tancredo descreve sua vida triste, de decepções e amores traídos. Na terceira, a mãe de Úrsula, Luíza B., também conta sua vida de abandono, decorrido do fato de seu casamento ter sido feito sem o consentimento da família. E na quarta narrativa, a da velha africana Preta Susana, conta-se como era sua vida na África e como esta foi escravizada (OLIVEIRA, Cristiane, 2001).

Logo, acompanhando o enredo do romance, podemos notar que o núcleo formado pelos personagens negros que vão aparecendo ao longo da narrativa – Túlio, Mãe Susana e Pai Antero (que possui uma participação mais pontual) – **é responsável** por conduzir o olhar do leitor ao tema da escravidão e às ideias sobre abolição e liberdade. Deste modo, Maria Firmina proporciona ao leitor a possibilidade de ver essas questões numa perspectiva que é a do próprio escravizado, ou seja, pelo ponto de vista dos personagens negros que, ao assumirem a voz, realizam uma inversão dos valores dominantes da sociedade escravista. (DUARTE, 2004; SILVA, Régia; 2013, p.142).

Desta forma, podemos dizer que temos um enredo ideologicamente subversivo dentro de outro enredo de estrutura e temática claramente sentimental, este de ampla aceitação pelo público leitor da época²². A autora, portanto, teria “negociado”, dentro dos parâmetros literários em vigor, as possibilidades de fazer emergir um contradiscurso, crítico à realidade escravista do país, a qual, no plano artístico-literário expressava-se na maioria dos casos por meio do “apagamento” dos negros enquanto sujeitos. De tal modo, a estrutura narrativa utilizada por Maria Firmina no romance *Úrsula*, caracterizada pela técnica de encaixe de narrativas, evidencia a experiência dos personagens secundários e ao mesmo tempo os individualiza e os subjetiva. Assim, defendemos que é provável que Maria Firmina tenha estabelecido um diálogo com o

romance *A Cabana do Pai Tomás*, diálogo esse expresso nas escolhas dos procedimentos formais do texto além dos temas e imagens trabalhadas, ao serem completamente reformulados pela escritora.

Considerações Finais

Portanto, entendemos até aqui que Maria Firmina elabora seus personagens negros de forma a, primeiramente, não os caracterizar a partir da ideia de inferioridade humana, assentada no sentimento de piedade e vitimização, ou seja, fundada em uma relação assimétrica entre as diferentes raças, sendo essa, contudo, a abordagem predominante dos textos jornalísticos ou literários que estavam inaugurando o debate antiescravista, durante a década de 1850, em todo o mundo.

Mas, de maneira diferenciada, ela traça os contornos de seus personagens igualando-os em dignidade e em igualdade com relação aos personagens brancos. Dessa maneira, Firmina eleva a perspectiva do personagem negro no interior da narrativa a uma horizontalidade, que é formal, mas alude ao social. Personagens negros – escravos e forros – narram suas vidas, expõem seus desejos e articulam suas vozes por meio desta narrativa romanesca brasileira oitocentista e abolicionista nascente. Ao fazê-lo, Firmina também é apontada por muitos estudiosos como inauguradora da autoria feminina no século XIX.

Dessa “outra” forma de caracterização dos negros, viria o incômodo assinalado pelo “redator-crítico” do jornal maranhense que interpelava Firmina publicamente em um anúncio da venda de *Úrsula*, em 1860, a respeito do pouco desenvolvimento das cenas de escravidão na obra? Que imagens da escravidão atenderiam às suas expectativas? Qual o tratamento da cena era esperado? As imagens presentes em *A Cabana do Pai Tomás*? Possivelmente o romance de Stowe tenha funcionado como um modelo literário de êxito, que formou o gosto de públicos leitores sensíveis à escravidão. No entanto tal sensibilidade conferia

ao escravo uma posição de fragilidade, vitimização, dentro de uma abordagem de matriz cristã, que não se traduzia em um desejo revolucionário, ou uma atitude duramente crítica à instituição escravocrata. No limite, como sustenta Ludimila Maia (2016), alguns escritos de autoras do séc. XIX, influenciadas por Stowe, como Nísia Floresta, defendiam uma humanização dos senhores, sinalizavam que fossem esses piedosos, mas não o fim da escravidão em si. Parte dessa sensibilidade de época está presente em Firmina, mas há uma grande diferença: seus negros não são puras vítimas, são também sujeitos mais complexos.

Maria Firmina, neste momento, constituía uma fala dissonante, uma visão de mundo que buscava revisar a mulher, o negro, o índio. Acreditamos que a escritora pode ter partido desse lugar comum que ia se firmando no campo intelectual e na sociedade brasileira em geral, para demarcar sua visão de mundo e marcar com isso sua diferença e situar seu espaço no interior do debate antiescravista de seu tempo. Prosseguindo nossa argumentação em concordância com Algemira Macedo, pensamos como essa pesquisadora quando ela sugere que Maria Firmina deve ter lido a obra de Beecher Stowe, uma vez que foi tão difundida no Brasil do século XIX, “mas com certeza sob o filtro da positividade” (MACEDO, 2008, *s.l.p.*).

Maria Firmina, foge, assim, das imagens do leilão e das cenas de compra e venda de escravos fartamente reproduzidas pelas literaturas antiescravistas em boa parte do mundo; foge também das cenas tocantes que descreviam os castigos corporais e também não trata do tema da violação sexual de mulheres negras jovens, ou seja, da questão da imoralidade do cativo, mas por outro lado, concentra-se nas cenas de tráfico e da diáspora, trazendo pela voz da escrava Susana, por exemplo, imagens da travessia nos fundos do navio negreiro contrastadas às imagens de laços familiares e da vida em liberdade retratadas numa África idealizada.

Por fim, buscou-se demonstrar a intencionalidade – enquanto resposta social – e não a concepção de

excepcionalidade ou genialidade artística, como fator mais determinante dos procedimentos formais (de urdidura do texto literário) presentes na obra literária de Maria Firmina dos Reis, a partir da qual ela constrói sua representação da subjetividade negra estabelecendo personagens literários negros apresentados como sujeitos; diferente do ocorria na maioria das obras da época, colocando-se, dessa forma, em diálogo com outras obras literárias de seu tempo.

Referências bibliográficas

BLAKE, Augusto Victorino Sacramento. *Maria Firmina dos Reis*. In: *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Vol. 6, 1900.

BOSI, Alfredo. *Imagens do Romantismo no Brasil*. In: *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2013 (1ª edição).

CORREIA, Janaína Dos Santos. *O uso de fontes em sala de aula: a obra de Maria Firmina dos Reis (1859) como mediadora no estudo da escravidão negra no Brasil*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina (UEL-PR), 2013.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Maria Firmina dos Reis e os Primórdios da Ficção Afro-brasileira [Posfácio]*, In: REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula; A escrava*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: Puc Minas, 2004.

_____. (Org.). *Literatura e Afrodescendência no Brasil: antologia Crítica*. V.1 Precursores. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Pai Tomás no romantismo brasileiro*. In: *Teresa: Revista de Literatura Brasileira* [12|13], São Paulo.

LOBO, Luiza. *A Pioneira Maranhense Maria Firmina dos Reis*. In: *Estudos Afro-Asiáticos*. Rio de Janeiro, n. 16, 1989.

_____. Auto-retrato de uma pioneira abolicionista. In: *Crítica sem Juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993; p.222-238.

MACEDO, Algemira. Maria Firmina dos Reis: um marco na literatura afro-brasileira do século XIX. Artigo apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC Têxtil, Interações, Convergências, de 2008, USP, São Paulo. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/078/ALGEMIRA_MENDES.pdf.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *As vítimas-algozes: quadros da escravidão*. Rio de Janeiro: Editora Scipione Ltda, 3ª ed.; 1991.

MAIA, Ludimila de Souza. Viajantes de saias: escritoras e ideias antiescravistas numa perspectiva transnacional (Brasil, século XIX). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 34, nº 68, 2014, pp. 61-81.

_____. *Viajantes de saias: escritoras e ideias antiescravistas numa perspectiva transnacional (Brasil, século XIX)* (Doutorado), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas; Campinas: 2016.

MARTIN, Charles. Uma rara visão de liberdade. In: REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. 3 ed. Rio de Janeiro: Presença, 1988. p. 9-14.

MIDGLEY, Clare. *Women against Slavery: the British Campaigns, 1780-1870*. London and New York: Routledge, 1992, pp.119-152.

MORAIS FILHO, José Nascimento. *Maria Firmina: fragmentos de uma vida*. São Luiz: COCSN, 1975.

MUZART, Zahidé Lupinacci (org). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

_____. Maria Firmina dos Reis. In MUZART, Z. L. (Org). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

_____. Uma Pioneira: Maria Firmina dos Reis. *Muitas Vozes*, Ponta Grossa, v.2, n.2, p. 247-260, 2013. Disponível

em: www.revistas2.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/download/6400/pdf_146.

NASCIMENTO, Juliano Carrupt do. *O romance Úrsula de Maria Firmina dos Reis: estética e ideologia no romantismo brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

OLIVEIRA, Cristiane Maria Costa de. *A escritura vanguarda de Maria Firmina dos Reis: inscrição de uma diferença na literatura do século XIX*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2001. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula; A Escrava*. 4 ed. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

RIO, Ana Carla Carneiro. *Autoria, devir e interdição: os entre-lugares do sujeito no romance Úrsula*. Dissertação de mestrado. Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Goiás. 2015.

ROSA, Soraia Ribeiro Cassimiro. Um olhar sobre o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis. Disponível em: www.lettas.ufmg.br/literafro

SANTOS, José Benedito dos. A Literatura afrodescendente de Maria Firmina dos Reis, In: LITERARTES, n. 5, 2016, pp.184-208.

SILVA, Régia Agostinho da. *A escravidão no Maranhão: Maria Firmina dos Reis e a representação sobre escravidão e mulheres no Maranhão na segunda metade do século XIX*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Econômica pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2013.

STOWE, Harriet Beecher. *A Cabana do Pai Tomás*. Trad. Linguagest. Porto: Público Comunicação, 2005.

Notas

1 Biblioteca Benedito Leite fundada em 24 de setembro de 1829, entretanto, aberta oficialmente ao público de São Luís em 03 de maio de 1831, ocupando a parte superior do Convento do Carmo.

2 Sabe-se que é fruto de uma relação oficiosa, ou seja, é filha natural de Leonor Felipa dos Reis e registrada oficialmente por João Pedro Estevão ou Esteves. Não foram casados. Aparentemente, era filha de mãe branca e pai negro, segundo nos informa Janaina Dos Santos Correia em sua dissertação de mestrado: "Filha 'bastarda', fruto do provavelmente incomum relacionamento amoroso entre uma portuguesa e um escravo africano", p. 100.

3 Ao tratar do tema, Zahidé Muzart elucida a redescoberta da obra: "O romance de Maria Firmina foi descoberto, em 1962, em um 'sebo', no Rio de Janeiro, por Horácio de Almeida, que, depois de pesquisa, identificou o pseudônimo da romancista maranhense e fez uma *fac-similar* do texto. No prólogo a esta edição, Horácio de Almeida salienta a ausência da escritora nos estudos críticos dedicados à literatura maranhense. O único autor a mencioná-la foi Sacramento Blake (1970, p.232)" In: MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma Pioneira: Maria Firmina dos Reis. *Muitas Vozes*, Ponta Grossa, v.2, n.2, 2013, p. 247-260. Disponível em: www.revistas2.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/download/6400/pdf_146.

4 Anúncio integral: "Úrsula Romance Brasileiro por Uma Maranhense. Um volume em preço de 2\$000. Esta obra, digna de ser lida não só pela singeleza e elegância com que é escrita, como por ser a estreia de uma talentosa maranhense, merece toda a proteção pública para animar a sua modesta autora a fim de continuar a dar-nos provas do seu belo talento. Assina-se nesta tipografia. Tip. Do Progresso – Imp. Por B. Mattos -1860".

5 Grifos nossos.

6 Grifos nossos.

7 MACEDO, Joaquim Manuel de. *As vítimas-algozes: quadros da escravidão*. Rio de Janeiro: Editora Scipione Ltda, 3ª ed.; 1991, p.114.

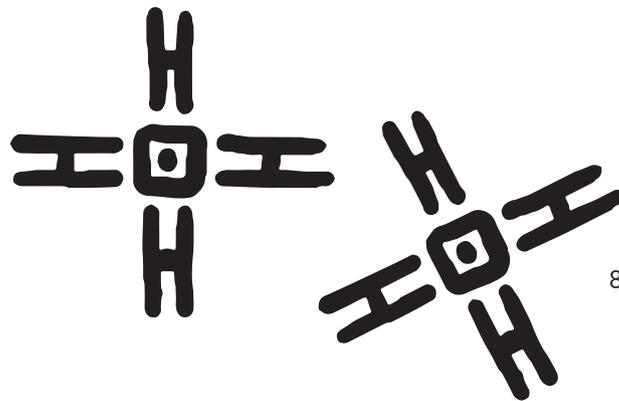
8 O subtítulo "Quadros da escravidão" remete às "cenar da escravidão" do teatro abolicionista que se inspirou fortemente no livro de Stowe.

9 Flaubert trata do livro em duas cartas a Louise Colet, datadas de 22 de novembro e 9 de dezembro de 1852. O trecho acima pertence a segunda carta.

10 *Úrsula*. (Romance). San'Luís: Typographia do Progresso, 1859; 2ª ed., Impressão fac-similar. [prólogo de Horácio de Almeida]. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora LTDA, 1975, 198p.

11 Grifos nossos.

12 ROSA, Soraia Ribeiro Cassimiro. Um olhar sobre o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis. Disponível em: www.lettras.ufmg.br/literafro.



literatura afro-brasileira: um processo de afirmação identitária e de resistência negra na poesia de cuti

*Francys Carla Arraiz Lindoso Cavalcante**



* Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: francyscarla.cavalcante@gmail.com. Artigo recebido em 19/12/2016 e aprovado para publicação em 19/02/2017.

Resumo

As discussões teóricas a respeito da literatura e da identidade negra brasileira têm crescido nas últimas décadas. Estudiosos discutem a existência de uma vertente *afro* na Literatura brasileira. Definida como um projeto de expressão de amplo encadeamento discursivo, essa literatura é constituída por obras e autores identificados à afrodescendência, transitando, ao mesmo tempo, dentro e fora da literatura brasileira (Ianni, 1988; Duarte, 2008). Nesse sentido, o presente estudo tem como objetivo geral discutir o processo de construção da literatura afro-brasileira e apontar a sua pertinência nos estudos literários a partir da poesia de Cuti,

destacando as categorias de identidade e resistência negra. Assim, procuramos interpretar os diferentes enfoques de resistência do ponto de vista afro-brasileiro, considerando a perspectiva de ressignificação dos estereótipos e de outros símbolos cristalizados e negativos sobre o negro, como parte relevante ao processo de afirmação identitária negra no Brasil.

Palavras-chave

literatura afro-brasileira; identidade; resistência; negro; poesia

Abstract

The theoretical discussions about literature and Brazilian black identity have grown in recent decades. Scholars argue the existence of an African segment in Brazilian Literature. Defined as a project of broad discursive expression, this type of literature is constituted by works and authors identified with the African heritage, moving, simultaneously, in and out of Brazilian literature (Ianni, 1988; Duarte, 2008). In this sense, the present study aims to discuss the process of construction of the Afro-Brazilian literature and to point out its relevance in literary studies, considering Cuti's poetry as it highlights the categories of identity and black resistance. Therefore, we try to interpret the different approaches to resistance from the Afro-Brazilian point of view, considering a perspective of reframing stereotypes and other stagnate and negative black symbols, as a relevant part of the black identity affirmation process in Brazil.

Keywords

Afro-Brazilian literature; identity; resistance; Black people; poetry

Considerações iniciais:



A literatura negra ou afro-brasileira

[...] A poesia é o meu recanto / A minha fuga.
/ Mesmo assim, escrevo poemas / Como quem
joga pedras. [...] Não tenho razões / Para sorrir
à nenhuma princesa, / Por isso quando escrevo,
/ Mesmo sobre o mel e as flores / Não pre-
tendo ser doce ou lírico. / Em cada verso, sou
as marcas / Dessa História. / Do mel, sei ape-
nas, / As ferroadas das abelhas / Das flores, o
perfume / Que acorda na memória / Multidões
de defuntos / Do meu povo. (SEMOG, 1997)¹.

A literatura no contexto pós-moderno é marcada pela expansão dos estudos culturais em diversas partes do mundo, condicionando à ascensão e visibilidade não somente os grupos minoritários – em que os movimentos negros se incluem, mas também as chamadas literaturas periféricas. Nesse contexto, a força reivindicatória dos movimentos negros – no teatro, na música, no jornal etc. – fortalece as discussões acerca das produções literárias afrodescendentes, sobretudo a poesia negra, devido ao crescente número de escritores. Intensificam-se as pesquisas em academias e em faculdades, inclusive as estrangeiras.² Em outras palavras, a produção literária afro-brasileira torna-se objeto de estudo de diversos estudiosos, estrangeiros³ e brasileiros. A maioria desses estudiosos se engaja para a consolidação dessa literatura, contribuindo para que essa vertente, nomeada na década de 1970 de Literatura negra⁴, transite “da esfera da sombra para a esfera da consagração” (BERND, 1988, p. 16).

Denominada de literatura negra ou afro-brasileira, essa expressão literária constitui-se como “um sistema de obras, autores e leitores articulados em torno de uma problemática, um imaginário povoado de construções, imagens, figuras ressoando o drama épico do

negro brasileiro” (IANNI, 1988, p. 91) e se faz “presente nos tempos e espaços históricos de nossa constituição enquanto povo”, sendo múltipla e diversificada (DUARTE, 2008, p. 01).

Em estudo intitulado “Literatura e consciência” (1988), Octávio Ianni define a produção literária afro-brasileira da seguinte forma:

A literatura negra é um imaginário que se forma, articula e transforma no curso do tempo. Não surge de um momento para outro, nem é autônoma desde o primeiro instante. Sua história está assinalada por autores, obras, temas, invenções literárias. É um imaginário que se articula aqui e ali, conforme o diálogo de autores, obras, temas, invenções literárias. É um movimento, um devir, no sentido de que se forma e transforma. Aos poucos, por dentro e por fora da literatura brasileira, surge a literatura negra, como um todo com perfil próprio, um sistema significativo. (IANNI, 1988, p. 91).

No artigo “Literatura afro-brasileira: um conceito em construção” (2008), o pesquisador Eduardo de Assis Duarte reforça a existência da literatura afro-brasileira e aponta a relevância da difusão dos trabalhos literários afros para a consolidação desse projeto em âmbito nacional, “tanto na prosa quanto na poesia, paralelamente ao debate em prol de sua consolidação acadêmica enquanto campo específico de produção literária – distinto, porém em permanente diálogo com a literatura brasileira *tout court*” (DUARTE, 2008 p. 1).

No livro *Introdução à literatura negra* (1988), Zilá Bernd esclarece que a história literária não deve ser vista como uma totalidade fechada, mas como uma possibilidade: um processo permanentemente inacabado. Deve-se lançar à superfície obras e autores que, por algum motivo, permaneceram à sombra do silêncio. Nesse âmbito, torna-se apropriado trazer para o palco outros posicionamentos

conceituais sobre a vertente *afro* da literatura brasileira. Antes, entretanto, é preciso elucidar algumas questões referentes ao uso das terminologias “literatura negra”, “literatura afro-brasileira”, “literatura afrodescendente” e/ou “literatura negro-brasileira”⁵, que, embora utilizadas como sinônimos, revelam pontos de vista distintos a respeito dessa vertente.

Para as escritoras Florentina Souza e Nazaré Lima (2006), a expressão “literatura negra” carrega em si as lutas pela conscientização da população negra, uma vez que procura dar sentido aos processos de construção identitária dos grupos negro-brasileiros excluídos do modelo instituído pela sociedade. A expressão parece figurar de modo mais representativo na maioria dos estudos sobre a produção literária de escritores negros ou em antologias que organizam e coletam obras de autores negros. Por isso, “substituí-lo por expressões como “literatura afro-brasileira” ou literatura “afro-descendente” também não soluciona a polêmica, embora possa apresentar novos argumentos” (SOUZA; LIMA, 2006, p. 23). Nesse sentido, as expressões “literatura afro-brasileira” e “literatura afrodescendente” podem acarretar outras interpretações, com significações distintas de literatura negra:

A “literatura afro-brasileira” procura assumir as ligações entre o ato criativo que o termo “literatura” indica e a relação dessa criação com a África, seja aquela que nos legou a imensidão de escravos trazida para as Américas, seja a África venerada como berço da civilização. Por outro lado, a expressão “literatura afrodescendente” parece se orientar num duplo movimento: insiste na constituição de uma visão vinculada às matrizes culturais africanas e, ao mesmo tempo, procura traduzir as mutações inevitáveis que essas heranças sofreram na diáspora. (SOUZA; LIMA, 2006, p. 24).

Nessa linha de pensamento, o escritor Luiz Silva (Cuti) afirma que intitular de afro a produção literária dos que



se assumem como negros em seus textos “é projetá-la à origem continental de seus autores, deixando-a à margem da literatura brasileira” (2010, p. 35). O autor defende a terminologia literatura negro-brasileira, por entender que a palavra “negro” carrega as lutas e as experiências de vida no tocante à manifestação das subjetividades negras, também lembra a existência daqueles que perderam a identidade original e tiveram que construir outra. Em outras palavras, o termo nos remete à reivindicação diante do racismo, ao passo que a expressão afro-brasileira nos lança, em sua semântica, ao continente africano.

Para Cuti (2010, p. 43-44), tal estratégia objetiva esvaziar o sentido das lutas da população negra do Brasil, sobretudo o seu fator principal: a identidade, “este ‘assumir-se negro, esse gostar-se negro’, tão caros à literatura de subjetividade negra. Define a literatura negro-brasileira como uma expressão que “nasce na e da população negra que formou fora da África, e de sua experiência no Brasil”. (SILVA, 2010, p. 43-44).

Em contrapartida, o aval do Estado Brasileiro ao termo “afro-brasileira” para denominar a Cultura, a História e as Artes dos negro-brasileiros, conforme a lei 10.639/2003⁶, de certo modo, torna-se uma peça importante para delinear a produção literária negra, corroborando para que autores negros “adotem a expressão”, pois, além de levar em conta a sua divulgação em dimensão territorial brasileira, constitui um caminho editorial alternativo. Assim, as nomenclaturas “literatura negra” e “literatura afro-brasileira” serão, neste estudo, tomadas como sinônimos.

De acordo com estudos realizados por diversos teóricos, a literatura negra tem características específicas que a fazem distinguir-se das outras. Eduardo Duarte (2008) elenca alguns critérios para a definição dessa literatura. São eles: a) a *temática*: o afrodescendente, bem como sua experiência individual e coletiva são temas pertinentes; b) a *autoria*, uma escrita

afroidentificada; c) o *ponto de vista*: nesse critério, cabe ressaltar que não basta somente a inclusão da temática e a autoria. Faz-se necessário a adesão de uma perspectiva identificada às tradições, à história e aos problemas – esse elemento conjuga-se como sujeito da enunciação que quer-ser-negro, conforme proposto por Bernd (1988). Essa mesma autora⁷, ao resumir os critérios para definir a literatura negra, defende que esta se configura pelo surgimento de um eu-enunciador que se autodeclara negro. Esse sujeito literário reescreve a imagem do negro, partindo de leituras próprias, sua memória individual e coletiva.

De maneira geral, é preciso ver a literatura negra ou afro-brasileira como um projeto de expressão amplo, múltiplo, que transforma e se constitui a partir de fragmentos de afirmações, de resistências e de ressignificações, que transita ao mesmo tempo dentro e fora da literatura, ora desconstruindo, ora suplementando e redirecionando os discursos.

Cuti, o poeta de Ourinhos

Cuti⁸ é considerando um dos intelectuais mais importantes da literatura negra contemporânea. Poeta, ficcionista, dramaturgo e ensaísta, nasceu em São Paulo, na cidade de Ourinhos, em 31 de outubro de 1951. Formou-se em Letras pela USP em 1980. É Mestre e Doutor em Letras pela Unicamp⁹. Além disso, o escritor empenha-se no estudo crítico da produção literária passada e presente. Seu trabalho volta-se para autores como Machado de Assis, Lima Barreto, Luiz Gama, Cruz e Souza, Lino Guedes e também a escritores contemporâneos. Cuti mantém-se atento às transformações das formas e estilos literários no Brasil e no exterior.

Militante da causa negra, é um dos fundadores da série *Cadernos Negros*¹⁰ (1978-) e também um dos fundadores e membros da ONG *Quilombohoje Literatura*¹¹. Além disso, o escritor dedica-se igualmente ao resgate da

memória do movimento negro. Em suma, Cuti “enquadra-se no perfil dos poetas modernos, atuando na criação, na crítica e no trabalho de agitação político-cultural junto à comunidade afrodescendente”²². Destacam-se principalmente os estudos voltados às conceituações da literatura negra. As reflexões e a própria escrita do poeta são marcadas, sensivelmente, pela militância.

A criação literária do autor

O fazer poético de Cuti é influenciado, na maioria das vezes, pelo olhar experiente da vivência negra. O poeta adere a uma perspectiva identificada às tradições, à história e aos problemas referentes à sua coletividade étnica (BERND, 1988), e sempre solidário a outras alteridades presentes em nosso contexto. Algumas questões relativas à afirmação de identidade, à crítica social e, principalmente, à valorização da imagem do negro como sujeito no contexto brasileiro podem ser observadas em *Poemas da Carapinha* (1978), *Batuque de tocaia* (1982), *Flash crioulo sobre o sangue e o sonho* (1987) e *Sanga* (2002) – além de outras diversas publicações nos *Cadernos Negros*.

O trabalho literário deste autor possibilita a mobilização de grupos dos quais ele se sente porta-voz, objetivando, sobretudo, direta e indiretamente, desarticular estereótipos fixados historicamente e propagados na sociedade. Cuti vale-se de uma linguagem positiva que atua como instrumento de resistência contra uma realidade – ainda excludente – que se mantém, apesar de passados mais de cem anos de abolição da escravatura, sob o manto do silêncio.

Nos últimos anos, o literato tem ganhado notabilidade nos meios acadêmico e literário – tendo sua produção literária cada vez mais reconhecida e estudada – pela contribuição na afirmação de uma consciência afrodescendente. Cabe ressaltar, ainda, o pluralismo presente na obra do autor, que não permite a homogeneidade em seu fazer poético. De maneira geral, Bernd reforça que a produção literária desse paulistano

Atua no sentido de encerrar um apelo implícito de reversão de situação de exclusão e marginalidade a que foi relegado o negro no Brasil. Fazendo uso da simbologia de armas de combate[...]. É um dos poetas da contemporaneidade com mais longa carreira, escrevendo há mais de 30 anos, e tendo participado de praticamente todas as edições dos cadernos negros, além de ter uma atuação ativa em obras teórico-críticas a respeito da literatura negra, sobre a qual tem posições cuja coerência vem mantendo ao longo de toda a sua carreira como escritor e ensaísta. (BERND, 2011, p. 144).

O poeta significa um divisor de águas para a literatura afro-brasileira contemporânea por escrever num momento de profunda discussão sobre a produção cultural, bem como sobre as representações literária e histórica de brasileiros afrodescendentes, sobretudo nos movimentos e organizações negros. Para Bernd (2011), o escritor expõe os problemas fundamentais do negro brasileiro ainda vítima de preconceito e de discriminação.

Nessa linha de entendimento, faz-se necessário esclarecer alguns pontos determinantes que “justificam” (de certa forma) as omissões da produção literária afro do cânone brasileiro.

Literatura e afrodescendência: preconceito, silenciamento e exclusão

Na produção literária brasileira antecedente ao período Modernista observa-se ainda uma escrita muito vinculada aos padrões europeus, atribuindo aos povos dominados, negros e mestiços, uma identidade marginalizada. Nesse contexto, não havia possibilidades de escritores negros fixarem uma modalidade de escrita que não seguisse o padrão estético determinado pelo cânone – exclusivamente masculino, branco e ocidental.





Nesse sentido, o artigo “Literatura Negra, uma outra história”, de Carina Bertozzi de Lima (2009), ressalta que a depreciação da expressão cultural de um povo sempre foi um mecanismo eficiente de dominação, e que no Brasil esse recurso foi amplamente utilizado no período da escravidão e até mesmo após abolição. Assim, características como cor da pele, traços físicos, condição social e intelectual do escravizado serviam para demonstrar a suposta inferioridade do negro em relação ao branco.

Provavelmente, isso explica por que autores consagrados – negros ou mestiços – do cânone tiveram que ceder ao “branqueamento”. Destaca-se Machado de Assis, mestiço, principal autor da língua portuguesa, por depender de seu emprego e por estar profundamente consciente da repressão que sofreria ao se autodeclarar negro, preferiu manter-se dentro do padrão de escrita vigente, esclarece Duarte (2005). Nesse contexto, Machado e demais escritores, também afrodescendentes, que seguiram os padrões exigidos pelo cânone, foram denominados “negros de alma branca”.

Ressalta-se que naquela época o escritor não se interessou em abordar temas do ponto de vista negro, tendo em vista um público leitor predominantemente branco que não estava interessado e tampouco preocupado com assuntos referentes aos negros no Brasil. Por outro lado, paralelamente, havia escritores auto-declarados negros que se negavam a escrever no modelo estabelecido, principalmente por não se ver nele representados, é o caso de Luiz Gama, Lino Guedes, entre outros. Autores que permanecem fiéis à sua cor e a seu povo, e que publicam suas obras em seus estados, apesar da pouca circulação.

De modo geral, cabe esclarecer que a literatura brasileira sempre foi muito concentrada nos grandes centros, a saber, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Via de regra, as obras literárias produzidas em outros Estados acabam sendo menos divulgadas. Por outro lado, Zilá Bernd salienta que “não podemos ser ingênuos a ponto

de ignorar os processos de manipulação que sofrem os textos literários e que seu sucesso ou seu esquecimento podem ser forjados de acordo com determinados interesses” (BERND, 1988, p. 17).

Compactuando com o ponto de vista da autora, Duarte (2005) confirma que ao percorrer os consagrados manuais de literatura é notável a ausência dos trabalhos literários de autoria negra. O crítico frisa que a produção literária de subjetividade negra sofreu, por longo tempo, diversas barreiras à sua divulgação. A começar pela própria materialização em livros que, em alguns casos, se deu restritamente, quando não com o apagamento dos créditos autorais ligados ao negro e aos aspectos culturais e existenciais desses grupos.

Acredita-se que esse processo de silenciamento e exclusão também foi impulsionado pelo processo de miscigenação branqueadora propagado no Brasil, compreendendo o período pós-abolição até meados do século XX. A tese da miscigenação defendia que critérios identitários não deveriam se sobrepor ao critério nacional (DUARTE, 2005). Esse fundamento alarga a ideia de transformar o Brasil em uma nação una, igualitária e sem racismo – uma democracia racial. Porém, paradoxalmente, é a ideologia branca que prevalece nos textos literários

Em *Raças e classes sociais no Brasil* (2004), o sociólogo Octavio Ianni ressalta que a partir dos anos 1950 dezenas de leis foram criadas para conter a discriminação racial – esta, que outrora a legislação brasileira declarava não existir. Dentre elas, cita-se a do ano de 1969. Nela, a Constituição da República Federal do Brasil estabelece que “todos são iguais perante a lei, sem qualquer distinção [...]” e que “será punido pela lei o preconceito de raça” (IANNI, 2004, p. 113). Em 1975, o general Geisel, explica o autor, teria afirmado que “Somos uma nação que é produto da mais ampla experiência de integração racial”.

Por meio do discurso citado, fica evidente o mito da democracia racial, pois, é sabido que não houve um

projeto pós-abolicionista que colocasse os negros no mesmo patamar que os brancos. Além disso, ao mesmo tempo que se declara uma sociedade igualitária, leis são instituídas para combater o racismo vigente. Para Ianni, o princípio da ambiguidade pode começar pela negação do que é realidade, como já havia feito anteriormente o Ministro da Fazenda, Rui Barbosa, que, num gesto “simbólico”, após a Abolição da escravatura e por meio de decreto³³, manda queimar (literalmente) toda a documentação relacionada à escravidão no Brasil. Para o sociólogo, tal postura constitui uma face da ideologia do branco, pois suprimir os dados é um modo de suprimir os fatos:

Tratava-se de apagar da memória histórica das gentes a funesta instituição. Era um modo de tornar ainda mais nobre o gesto da abolição e estabelecer a fraternidade, solidariedade e comunhão dos brasileiros. Tentava-se conferir cidadania aos ex-escravos, negros e mulatos. Para isso, pois, havia que se queimar papéis, livros e documentos relativos ao elemento servil, matrícula de escravos, ingênuos, filhos livres[...]. A consciência liberal dos donos do poder encontrava uma solução simples, sublime como o gesto da abolição: queimam-se os documentos para abolir os fatos (IANNI, 2004, p. 112).

O sociólogo nos esclarece que “a afirmação” de que não há preconceito contra o negro brasileiro não convence nem mesmo os brancos. Segundo ele, o preconceito racial, sim, existe, é arraigado, e é criado e recriado no interior das classes sociais e é ele que é responsável por fomentar as desigualdades sociais (IANNI, 2004). Por isso, o discurso da democracia racial fomentado compõe um poderoso instrumento de poder, utilizado com o intuito de manter fixas posições hegemônicas e subalternas no alicerce dos papéis sociais de cada grupo étnico que constitui a população do país.

Cuti (2010, p. 51) chama atenção para o fato de que “se a capoeira, as religiões de origem africana e outras manifestações foram reprimidas pela polícia, para com a escrita[...] especificamente a poesia e a ficção[...] não seria diferente”. Assim, embora camufladas, as diversas discriminações em relação ao universo negro continuaram (e ainda continuam) fazendo parte da sociedade brasileira.

No livro intitulado *O negro no mundo dos brancos*, o sociólogo Florestan Fernandes (2007) explica que a manutenção do racismo atravessa gerações, uma vez que “o preconceito não é apenas uma herança, ele também se refaz no presente”. Ao longo de suas pesquisas, o autor nos esclarece que o idealismo nacional que diz vivermos em uma sociedade “sem racismo” vem sendo desconstruído pois, “ao mesmo tempo em que convivemos, não com a realidade, mas com um modelo de democracia racial, um racismo brutal vigora entre nós” (FERNANDES, 2007, p. 21). Consequentemente, a falsa democratização racial dificultou a formação de contraideologias que pudessem combater as ideologias dominantes que inviabilizavam as manifestações culturais afro-brasileiras. Dessa maneira, a literatura canônica, ancorada nos pensamentos cristalizados historicamente, deixou (e ainda deixa) “de fora” vozes tão caras ao cenário cultural brasileiro. Ou seja, a partir do momento que se mantém encoberto o legado outorgado pelos grandes escritores negros – do passado e do presente – também se fratura a estrutura literária brasileira. Consequentemente, “o resultado de tais condicionamentos se traduz na quase completa ausência de uma história ou mesmo de um *corpus* estabelecido e consolidado para a literatura afro-brasileira[...]” (DUARTE, 2005, p. 115).

Nessa linha de entendimento, o estudioso critica a ideologia do rigor estético que antecede ao modernismo por excluir vozes importantes da literatura negra. Defende que tal abstração sustenta o preconceito velado: “[...] à medida que transforma em tabu as representações vinculadas às especificidades de gênero ou etnia e as exclui sumariamente da ‘verdadeira arte’, porque

'maculadas' pela contingência histórica" (DUARTE, 2005, p. 117). O crítico contesta que esse *purismo estético* se revela, no mínimo, um discurso repressivo que silencia as vozes das minorias e desqualifica o objeto artístico. Associa essa questão ao fato de que tanto a crítica literária quanto a demanda de autores da literatura brasileira são compostas, em grande maioria, por vozes masculinas e brancas.

Nessa linha de raciocínio, Zilá Bernd (1988) ressalta que na literatura brasileira predomina o discurso sobre o negro – em terceira pessoa. Segundo a autora, tanto no romance como na poesia, na maioria das vezes, o negro está representado de forma estereotipada – classificado como escravo, inferior, marginal, submisso, entre outros. Como por exemplo no período colonial no Brasil, em que que se destaca a poesia do escritor Gregório de Matos. Nesse contexto marcado pela escravidão, são comuns as classificações marginalizadas dos sujeitos não brancos. Conforme observado no fragmento do poema "Epílogo"¹⁴:

Quais são seus doces objetos? ... Pretos.
Tem outros bens mais maciços?... Mestiços.
Quais destes lhe são mais gratos?... Mulatos.
Dou ao demo os insensatos,
Dou ao demo o povo asnal,
Que estima por cabedal,
Pretos, mestiços, mulatos. [...]

Nos versos acima, pode-se destacar a preocupação expressa na voz poética que, com um toque ácido, expõe criticamente toda a sociedade escravocrata ao classificá-la como desonrada e ambiciosa, uma vez que as principais posses "materiais" são os escravos (mão de obra). Nesse sentido, observa-se, no discurso, que os africanos (pretos) e afrodescendentes (mestiços e mulatos) são denominados objetos.

Diante do exemplo citado, cabe enfatizar que os discursos pregados na história se repetiram e perpetuaram mesmo séculos depois, amparados, por vezes, por teorias racistas.

Poesia de resistência e produção poética negra

A poesia negra brasileira nasce dentro de um campo literário de escrita com o qual ela dialoga, porém, mantendo-se distante dele, já que busca uma linguagem própria; como por exemplo, na exploração recorrente de palavras e, até mesmo, o emprego de neologismos que deem conta da representação de imagens que viabilizem desconstruir sentidos depreciativos e opressores instaurados dentro e fora da literatura. Desse modo, a textualidade poética a ser observada não visa a exposição de um discurso vitimista, mas, sim, a valorização e a afirmação de uma identidade negra brasileira.

Para contribuir com esta pesquisa destacamos o termo *resistência* a partir das formulações teóricas apresentadas por Alfredo Bosi, em seu livro intitulado *O ser e o tempo da poesia* (2000) e por Zilá Bernd (1988; 2011) correlacionando o conceito à conjuntura poética do mundo pós-moderno, em especial à poesia afro-brasileira.

Bosi (2000) apresenta-nos os principais estilos de poesia-resistência. São eles: a poesia-metalinguagem, a poesia-biografia, a poesia-sátira, a poesia-utopia, a poesia-mito. Com relação às possibilidades mencionadas, uma delas, a poesia mítica, revela o intuito de recuperar o sentimento comunitário dissipado no espaço e no tempo. Esta funciona a partir do resgate imaginário coletivo de um povo, isto é, entendida como um instrumento de resistência simbólica à opressão. Nessa perspectiva, o poeta como porta-voz de uma comunidade étnica preocupa-se em recompor de modo persistente o universo simbólico: lugar de manifestações culturais da população negra que fora interdito e alienado historicamente.

Tendo em vista que o contexto literário da poesia no século XX foi marcado por transformações iniciadas a partir da ruptura do Modernismo, a ruptura com os pensamentos tradicionalistas também influencia as composições poéticas contemporâneas. A esse

respeito, Hugo Friedrich, ao analisar a criação literária em *Estrutura da lírica moderna* (1978), ressalta que na lírica moderna a tônica é a ruptura e a negação. Para o autor, “transformar” é base dominante na poesia moderna:

A poesia quer ser uma criação autossuficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais [...] Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, *transformar* – é esta última que domina na poesia moderna [...] (1978, p. 17).

No final da década de 1960 até início da década de 1980, fenômenos políticos, sociais e culturais (entre os quais estão incluídos os movimentos negros, feministas e homossexuais) reivindicam seus espaços de mais visibilidade no contexto social brasileiro – como é o caso da produção literária negra. Nessa perspectiva de luta, a literatura advinda de escritores negros, por seu aspecto social e militante, pode ser compreendida como uma estratégia de resistência.

Os poetas negros desse período criam mecanismos específicos para a divulgação e consolidação de sua arte e sua visão de mundo, também recusam a classificação de suas obras como literaturas periféricas, declaram-se autônomos. Dessa maneira, esses grupos literários estabelecem o reconhecimento de obras, de escritores e também a oficialização do termo literatura negra. Nessa empreitada para conquistar a visibilidade, ao enunciar-se como poesia de resistência, essa vertente resiste “contra o rolo compressor da assimilação” (BERND, 2011, p. 60), cria um novo mundo. Pois, “a luta é, às vezes, subterrânea, abafada, mas tende a subir à tona da consciência” (BOSI, 2000, p. 169). Assim, esses escritores buscam a afirmação de uma consciência identitária negra para suas produções.

Vale destacar que entre as preocupações da poética negra está a “transformação” do percurso histórico da comunidade negra construído, outrora, por uma visão deturpada da cultura dominante. Para tal, o poeta precisa desarticular o discurso opressor que desqualifica e que apresenta o negro de modo reificado. A linguagem torna-se instrumento de resistência contra os discursos que demarcaram por séculos o “lugar do negro”. Nesse sentido, Adorno (2003, p. 69) esclarece que “a idiossincrasia do espírito lírico contra a preponderância das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens”.

Analogamente, Zilá Bernd (1988, p. 22-23) salienta que a poesia negra, no seu plano estético e literário, projeta-se, também, “em inscrever, nas malhas do tecido poético, o processo de transformação ideológica de sua consciência individual que atinge sua autonomia ao libertar-se do poder do discurso mistificador da dominação”.

Nessa linha de pensamento, contribui Alfredo Bosi ao postular os diversos comportamentos em que a poesia de resistência pode se configurar:

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, “esta coleção de objetos de não amor” (Drummond). Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia (BOSI, 2000, p. 169).

Levando em conta o supracitado, acredita-se que a busca por uma afirmação identitária também se constitui em uma forma de resistência. Por essa razão, o presente estudo pretende debruçar-se atentamente sobre algumas poesias do escritor contemporâneo Cuti, para investigar as constantes discursivas da poesia afro-brasileira, principalmente no que se refere ao processo de afirmação e de resistência negra.

Afirmação identitária e resistência negra no poema “Negroesia”

Cabe ressaltar que, ao assumir a função social da literatura, Cuti não descarta a ideia de que a relevância desse papel social está estreitamente conectada ao seu trabalho criativo. Desse modo, as dificuldades enfrentadas pelos negros e afrodescendentes se convertem em motivações para o paulistano autêntico e engajado com as questões atinentes à formação e ao reconhecimento de uma identidade negra, conforme observa-se no poema “Negroesia”¹⁵:

Enxurrada de mágoas sobre os paralelepípedos
 Por onde passam carroções de palavras duras
 Com seus respectivos instrumentos de tortura
 Entre silêncios
 Augúrios de mar e rios
 O poema acende seus pavios
 E se desata
 Do vernáculo que mata
 Ao relento das estrofes
 Acolhe os risos afros
 Embriagados de esquecimento e suicídio
 No horizonte do delírio
 E do âmago de desencanto contesta as máscaras
 Lançando explosivas metáforas pelas brechas dos
 Poesídios
 Contra o arsenal do genocídio.

No poema acima o escritor projeta um discurso afro reconstruindo, no plano simbólico, imagens dos seus antepassados. Observa-se uma voz poética que rememora a invisibilidade da comunidade negra perante a sociedade escravocrata. Nas entrelinhas dos versos, há um compromisso em desmascarar os discursos canônicos que coisificaram a imagem do negro por séculos. Para isso, o poeta se reinventa ao utilizar-se de neologismos: *poesídio* e *negroesia*. O primeiro termo corresponde à negação às poesias reificadas sob o olhar do discurso dominante. Isto é, a poesia que retrata o

negro estigmatizado ao aprisioná-lo a estereótipos inferiorizantes. A última resume a força da poesia afro-brasileira na busca por reconstruir a identidade negra de forma positiva: “o poema acende seus pavios/ e se desata / do vernáculo que mata”.

Sendo assim, pode-se dizer que o poema *Negroesia* corresponde às expectativas características da poesia afro-brasileira. Esta vertente dá voz e vez ao sujeito negro (ou coletivo) para (re)construir sua identidade, seja por meio de imagens, memórias ancestrais, sons etc. De acordo com Bernd (1988) e Duarte (2005), só é possível esse comprometimento por meio de uma identidade negra construída e estabelecida quando esses sujeitos se rebelam contra as opressões, as discriminações sofridas na sociedade, frutos de um histórico escravocrata. Acredita-se que retomar, simbolicamente, o passado e refletir sobre ele no presente constitui uma forma de autoconhecimento e de (re)construção identitária. Conforme Bosi,

A poesia do mito e do sonho está rente à pura privatividade, mas, pelo discurso articulado, a sua *poética* deve tornar-se pública, universal. Uma coisa é viver subterraneamente a memória dos próprios afetos e configurá-la em imagem, som, ritmo; outra é comunicar a razão da privacidade (BOSI, 2000, p. 176).

Por isso, o surgimento da poesia afro dá-se como uma tentativa de preencher vazios criados pela perda gradativa da identidade determinada pelo longo período em que a “cultura negra” foi considerada fora-da-lei, tempo este em que a maioria dos negros brasileiros tentou assimilar a cultura dominante (BERND, 1988).

De acordo com Bosi (2000), dois aspectos podem ser evidenciados na poesia para entender suas representações, a saber, o “ser” e o “tempo”. Dessa forma, o “ser” que comporta em si os componentes da estética que a fazem existir e o “tempo” pertencente ao processo histórico. Com isso, a poesia funciona por seu papel social

ao refletir sobre suas condições de existência em face do poder opressivo.

Desse modo, a construção de uma consciência cultural reestabelecida advém da manipulação da cultura resistente, bem como transforma-se em materialidade poética que, em seguida, vai se constituir em literatura de resistência (BERND, 2011).

Em continuação às considerações já realizadas, e sem desprezar o caráter múltiplo assumido pelo autor ao longo de suas obras, interessa-nos verificar a face empenhada no tocante à afirmação de identidade e de resistência negra, representadas nas poesias escolhidas. Entretanto, as observações elencadas, a partir do estudo dos poemas, se delimitarão aos conceitos discutidos e aos objetivos propostos.

Identidade e resistência negra em *Poemas da Carapinha*

O poema intitulado *Sou Negro*¹⁶, de maior expressão de Cuti, está incluído no livro *Poemas da Carapinha*, publicado no ano de 1978, década marcada por lutas e conquistas negras como, por exemplo, a luta ativista contra o racismo pregando a valorização de uma estética negra. Assim, a produção poética afro ganha força devido às influências das literaturas pós-modernas, em função do desmembramento, do descontínuo, da descentralização (dos sujeitos) e das configurações das diferentes identidades. Com isso, o reconhecimento identitário afro-brasileiro é fortalecido. Não cabe mais conectar o negro à imagem do indivíduo reificado, e sim como um participante ativo que tem voz e vez na sociedade.

Diante desse breve quadro descrito, acredita-se que a poesia afro-brasileira pode constituir um espaço de resistência na medida em que nega os valores dominantes e projeta um discurso afirmativo sobre si. Tem-se no poema “Sou negro”¹⁷ uma importante referência para entender o processo de construção e de afirmação identitária afro-brasileira:

Negro sou sem mas ou reticências
 Negro e pronto!
 Negro pronto contra o preconceito branco
 O relacionamento manco
 Negro no ódio com que retranco
 Negro no meu riso branco
 Negro no meu pranto
 Negro e pronto!
 Beijo
 Pixaim
 Abas largas meu nariz tudo isso sim
 - Negro e pronto -

No poema citado, já pelo título “Sou negro”, observa-se a força expressa pela voz poética ao afirmar sua identidade negra. Nos versos seguintes esse gostar-se negro é reforçado: “Sou negro / Negro sou sem mas ou reticências”. Neste último, a consciência étnica do sujeito parece sair definitivamente da plateia, do lugar do conformismo. Essa “afirmação de ser comunica-se com todas as alteridades negadas” ou com aqueles que se identificarem com o discurso, visto que “é por essa possibilidade que se faz o universal” (CUTI, 2010, p. 104).

Na poesia afro-brasileira o uso recorrente da palavra *negro*, em detrimento a outras expressões, é importante porque resgata a ancestralidade dos africanos e dos seus descendentes diluída nas miscigenações. A expressão carrega também a história das lutas negras, portanto não deve ser desprezada ou substituída.

Nesse entendimento, o termo *negro* é reforçado com o intuito de desestabilizar sentidos engessados, de destituir estereótipos negativos e de ressignificá-los positivamente. Porquanto é sabido que o vocábulo é um dos mais polissêmicos do vernáculo, principalmente por fazer oposição ao branco, pode-se compreendê-lo por meio de inúmeros significados: preto, escuro, trevas, escravo, entre outros, com cargas semânticas negativas. Por isso a importância da reversão semântica de negativa para positiva.

Nos versos seguintes: “Beijo / Pixaim/ Abas largas meu nariz”, há a exposição de características de um corpo negro fragmentado, porém, não para afirmar sua exclusão, conforme justificavam as teorias raciais no início século XX, mas para fazer dele (o corpo) um emblema de tomada de consciência (FONSECA, 2002, p. 201). Assim, ao exibir detalhes do corpo negro, a voz poética, mais uma vez, reforça o sentido já afirmado pelo título e contesta o padrão social de beleza (predominantemente branco) que o exclui e o discrimina a partir de seus traços fenotípicos.

De maneira geral, nota-se no discurso poético o sentimento de orgulho negro por sua cor e por seus traços físicos que, quando reafirmado, torna-se determinante para enfrentar as disputas desiguais em sociedade.



Batuca em mim
 Meu rosto
 Belo novo contra o velho belo imposto.
 E não me prego em ser preto
 Negro pronto
 Contra a tudo que costuma me sujar de preto
 Ou que tenta me pintar de branco
 Sim
 Negro dentro e fora
 Ritmo – sangue sem regra feita
 Grito – negro – força
 Contra grades contra forcas
 Negro pronto
 Negro e ponto

Ainda no poema em estudo, observa-se a referência de um verbo (bater) que remete à memória afrodescendente, o batuque, depreendido dos versos “Batuca em mim / Ritmo – sem regra feita”. Ou seja, o tambor e/ou ritmos afros estão representados em batuque, símbolo de resistência cultural.

No plano estético, o som forte do tambor pode estar representado, ao longo do poema, nas ocorrências das

consoantes oclusivas surdas /p/ e /t/ e sonoras /b/ e /g/, que, por sua vez, garantem a sonoridade. As primeiras, mais fortes, produzem uma ideia de embate. Juntos, tais segmentos ecoam como um grito de negação à assimilação dos valores idealizados pela classe dominante. Os sons reproduzidos de modo geral no poema reforçam a afirmação de identidade negra.

Nos versos “Meu rosto/ belo novo contra o velho imposto”, a voz poética reivindica o espaço de enunciação (afroidentificado) na sociedade. Observa-se a recorrência de antíteses: *novo/velho, branco/preto, dentro/fora*. Esse recurso pretende expor pontos de vista antagônicos na literatura: de um lado, a poesia brasileira ao apresentar o negro como objeto e, por outro, a poesia afro que, valendo-se da alteridade, configura-o como sujeito que se auto afirma negro.

Nota-se a constante recorrência de determinados vocábulos, expressões e contraimagens. Esses aspectos podem ser observados a partir da redundância afirmativa de identidade, conforme elencados nos versos: “sou negro/ negro sou/ negro pronto/ negro e pronto / negro dentro e fora”. Dessa maneira, a repetição torna-se um recurso relevante, na medida em que “[...] a eficácia do discurso estará mais garantida se o leitor for bem conduzido e sempre lembrado dos objetivos do texto” (SOUZA, 2006, p. 64).

No verso “Grito – negro – força” está imbuído o desejo de liberdade contra a opressão histórica-política-social, a luta – a resistência negra. A voz poética ecoa de um sujeito predisposto a lutar contra o preconceito e a discriminação racial nos versos “Negro pronto contra o preconceito branco/ Negro pronto/ Contra a tudo que costuma me sujar de preto/ Ou que tenta me pintar de branco”.

Diante do exposto, pode-se afirmar que Cuti navega de forma dissidente da ideologia dominante, esta que, na maioria das vezes, estigmatiza os elementos físicos e culturais herdados da diáspora, negativamente. Em



suma, o discurso enfático “Negro e pronto” elimina qualquer plano de inferioridade atribuído ao sujeito negro e propõe uma nova forma de configuração literária, a partir da reconstrução semântica da palavra *negro*. Dessa forma, temos “[...] a resistência produtiva que rejeita a vitimização e aponta para a possibilidade de *minar*, lenta e persistentemente abalar os sistemas de representação e de poder” (SOUZA, 2006, p. 137).

Identidade e resistência negra em *Sanga*

No livro *Sanga*²⁸, lançado em 2002, duas décadas depois da publicação de *Poemas da carapinha*, Cuti explora de diversos modos o negro e seu mundo. Porém, sem esquecer a pluralidade de expressão poética – peculiaridade do escritor – que transita pelos campos, a saber: afetivo, erótico, cultural, político, histórico e social. Contudo, este último aspecto torna-se um ponto de partida para entender as principais dificuldades que um indivíduo tem de (re)afirmar sua identidade negra em uma sociedade regada a ideologias cristalizadas pela cultura dominante. Por isso, reitera-se que essas questões precisam ser investigadas por um olhar atento.

Nessa direção, de desfazer os discursos racistas e redimensionar a identidade negra, é que o fazer poético de Cuti, mediado pela contradição, “serve-se das palavras como tecla” e “desperta nelas forças que a linguagem cotidiana ignora” (FRIEDRICH, 1978, p. 29). De outro modo, a palavra torna-se a arma do poeta contra a configuração reificada do negro construída pela versão hegemônica.

Na leitura do poema “Pane” (CUTI, 2002, p. 42), observa-se nos dois primeiros versos a ocorrência da antítese, devido à aproximação de termos que têm sentidos opostos: “negro/branco”. Nota-se também a recorrência de termos repetidos presentes no início e no fim do poema: “Quando dá um branco / em um negro”. Como foi dito anteriormente, a repetição dos versos reforça o objetivo pretendido. Nos versos

mencionados, embora implicitamente, a voz enunciativa aponta a ideia de democracia racial como um ponto negativo, uma enorme barreira para o afro-brasileiro reconhecer sua própria identidade.

Esse aspecto pode ser apreendido da primeira estrofe, a começar pela relação sinonímica entre o título “Pane” e o primeiro verso “Quando dá um branco”. O recurso estilístico da paronomásia conferido à expressão “dá um branco / em um negro” deixa subentendido – outro significado – a assimilação da cultura branca pelo negro. Dessa forma, o contradiscurso à sobreposição desses valores será importante para a transformação social:

Quando dá um branco
Em um negro
Não há moreno que salve
Nem mulato que apague
O lixo que vem contido
Nesse medo antigo
De escravo. [...]
Quando dá um branco
Em um negro
A consciência escorrega e desespera.

No poema citado, percebe-se a contraposição feita entre os vocábulos negro e branco. No verso “em um negro”, o signo *negro* se desdobra em dois termos muito recorrentes na língua portuguesa, a saber: moreno / mulato, apreendidos dos versos “não há moreno que salve / nem mulato que apague”. Geralmente, ambos os termos funcionam como sinônimos para referenciar o sujeito não-branco, o que nos revela a dificuldade de o sujeito, em pleno século XXI, assumir-se negro. Por outro lado, essa dificuldade justifica-se em razão do discurso da mestiçagem que, por uma via, incorpora e até valoriza aspectos da cultura afro-descendente, “mas, por outra, promove a camuflagem e nega as desigualdades e exclusões de base raciais” (SOUZA, 2006, p. 240).

Nos versos “não há moreno que salve / nem mulato que apague / o lixo que vem contido / nesse medo antigo / de escravo”, o sujeito poético, com tom irônico, chama a atenção para os discursos que tentam minimizar as marcas deixadas pela escravidão, por entender que a palavra *negro* carrega o peso “de um passado escravo” (BERND, 1988, p. 96). Vale ressaltar, mais uma vez, que “a compreensão que se faz de um mesmo signo – *negro* – pode remeter à ofensa e à humilhação” como também significar uma identidade com orgulho (BERND, 1988, p. 96). Mediante esta ambivalência, a poesia afro busca libertar o sujeito afrodescendente das amarrações que o aprisionam e, assim, poder representá-lo em diferentes nuances existenciais. Assim, as significações mobilizadas a partir da palavra “negro” não intenciam a segregação para um grupo autoidentificado negro. Pelo contrário, objetivam o reconhecimento de uma identidade racial e cultural, em meio a tantas outras identidades possíveis, que deve ser admitida positivamente. Por isso, a ressignificação e ressemantização são importantes nesse processo. Partindo desse ponto, a linguagem apresentada nos poemas se coaduna como instrumento de resistência simbólica à opressão e à inferiorização, construindo uma nova identidade negra, sobretudo, literária.

Considerações Finais

Ao longo deste trabalho, foi delineado um panorama que permitiu aprofundar conceitos e discussões referentes à vertente literária afro-brasileira, à poesia de resistência e à formação de identidade negra no Brasil. Nesse processo, observou-se que a construção identitária negra foi marcada negativamente, fundamentada na ideologia do colonizador – que marginalizou os bens culturais africanos. Diante das circunstâncias, o afro-brasileiro sentiu-se obrigado a construir para si uma nova identidade, ajustando-a à cultura dominante. Apesar de uma trajetória opressora, a identidade negra também foi (e ainda é) influenciada por um conjunto de significados propostos pelo presente. Nesse sentido, temos

no contexto pós-moderno não mais aquele sujeito unificado, mas híbrido: sua identidade resulta da (re)construção de sua história e da constituição do seu presente.

Assim, os poemas analisados podem ser apontados como poesias de resistência, pois, na medida em que os sujeitos étnicos, impressos nos textos, empreitam o desafio para a afirmação de uma consciência negra, resistem à opressão e à ordem estabelecida por discursos ideologicamente dominantes (BOSI, 2000). Nota-se que a linguagem articulada nos poemas, tanto no plano vocabular quanto dos símbolos, também funciona como instrumento de resistência porque legitima uma escrita negra que, pautada na desconstrução dos discursos históricos nomeados pelo branco, afirma a presença de um campo universal que reflete as experiências, memórias, os anseios dos afro-brasileiros e de sua ascendência, de maneira positiva.

Concluiu-se que a literatura negra, além de cooperar na reversão de discursos instituídos, atua na (re)constituição e suplementação de sentido à história literária. Em outras palavras, as produções literárias afro-brasileiras acrescentam ao universo literário uma versão distinta da história a partir de um ponto de vista afroidentificado, compensando as omissões da crítica nacional aos autores negros e visando, principalmente, a ampliação do público leitor.

Dito isto, cabe ressaltar que, nos versos de Cuti aqui analisados, ao admitir positivamente uma identidade afro-brasileira, a voz poética coloca-se contra o racismo, contra estereótipos e contra sentidos cristalizados histórica e socialmente. Por isso, eleita a poesia como o lugar privilegiado de reflexão da consciência negra, acredita-se que a inclusão da literatura afro-brasileira na educação contribuirá não só para o conhecimento da história e da cultura negra, mas como um importante meio para que sujeitos possam (re)conhecer sua própria identidade e suas raízes, de maneira positiva, dentro de uma pluralidade de identidades possíveis em um país multiétnico.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 65-89.

ALVES, Miriam. Cadernos Negros 1: Estado de alerta no fogo cruzado. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth. *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: PUC Minas; Mazza, 2002. p. 221-242.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. (org). *Antologia de poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza, 2011.

_____. *Literatura e Identidade Nacional*. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003. p. 16.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 163-227.

CUTI [Luiz Silva]. *Literatura Negro-Brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

_____. *Sanga*. Belo Horizonte: Mazza, 2002.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e Afrodescendência. In: _____. *Literatura, política, identidades*. Belo Horizonte: FALE-UFMG: 2005. p. 113-131.

_____. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 31, p. 11-23, jan.-jun. 2008. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2017/1590>>. Acesso em: 13 de nov. 2015.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. 2.ed. São Paulo: Global, 2007, p. 11-65.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth Soares (orgs.). *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza; PUC Minas, 2002.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Vozes em discordância na literatura afro-brasileira contemporânea. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth Soares (orgs.). *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: PUC Minas; Mazza, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

IANNI, Octavio. *Raças e classes sociais no Brasil*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 45-133.

_____. Literatura e consciência. In: *Revista do Instituto de estudos brasileiros* (USP), São Paulo, n. 28, p. 91-99, 1988. Edição comemorativa do Centenário da Abolição da Escravatura. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/download/70034/72674>> Acesso em: 05 nov. 2015.

LIMA, Carina Bertozzi de. Literatura negra: uma outra história. In: *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários Volume 17-A*. Londrina: UEL (dez. 2009), p. 67-77. LIMA, Maria Nazaré; SOUZA, Florentina (orgs). *Literatura afro-brasileira*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

LITERAFRO, portal da Literatura Afro-brasileira. *Cuti*. Disponível em: <<http://150.164.100.248/literafro/data1/autores/46/dados2.pdf>> Acesso em: 14 jun. 2016.

SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.



Notas

1 SEMOG, Éle. *A cor da demanda*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 1997

2 Curiosamente, as instituições universitárias americana e europeia estão constantemente acompanhando as produções literárias negras pelo mundo, inclusive a literatura negra brasileira. Eduardo Duarte frisa que as bibliotecas estrangeiras possuem grande parte do acervo literário afro-brasileiro. Arrisca a dizer que, nesses espaços, obras e autores negro-brasileiros são muito mais reconhecidos e divulgados do que no Brasil.

As considerações, aqui realizadas, foram baseadas em uma entrevista de Eduardo Duarte concedida ao jornal *Interconexão Brasil*, publicada em 13 de maio 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qvbuml6l4o8>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

3 Foram estudiosos estrangeiros que deram início ao questionamento que envolve os africanos escravizados, seus descendentes e a relação com a literatura. Dentre eles destacam-se Roger Bastide, Raymond Sayers e Gregory Rabassa.

4 Vale enfatizar que a Literatura negra tem suas bases nos Estados Unidos, no século XX. Expandiu-se, posteriormente, ao Caribe (Cuba, com o negrismo cubano), e, aproximadamente na década de 1930, repercutiu na Europa (na França), finalmente espalhando-se para o restante do mundo a partir de meados do século XX. As considerações, aqui realizadas, foram baseadas em uma entrevista de Eduardo Duarte concedida ao jornal *Interconexão Brasil*, publicada em 13 de maio 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qvbuml6l4o8>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

5 Os termos mencionados são os que podemos encontrar para caracterizar a literatura dos afro-brasileiros, tendo em vista que a crítica literária brasileira

ainda não chegou a um consenso sobre qual termo utilizar para referir-se a essas produções.

6 A lei n. 10.639/03 altera a lei n. 10.639/03, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-brasileira”. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm>. Acesso em: 23 jul 2016.

7 Bernd procura defender em suas pesquisas que para constituir-se uma literatura como negra, ela não precisa necessariamente ser escrita por negros. Segundo a autora, basta que o eu lírico manifeste a subjetividade negra ou afro-brasileira: [...] “a busca de uma identidade negra, instaura um novo discurso — uma semântica de protesto — ao inverter um esquema onde ele era o Outro” (BERND, 1988, p. 50).

8 A biografia do autor foi retirada do portal LITERAFRO. Disponível em: <<http://150.164.100.248/literafro/data1/autores/46/dados2.pdf>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

9 Seus quatro últimos trabalhos no gênero – *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Sousa e de Lima Barreto* (2009), *Literatura negro-brasileira* (2010), *Lima Barreto* (2011) e *Quem tem medo da palavra negro* (2012) – discutem vários temas concernentes ao amplo significado da literatura na qualidade de produção humana envolvendo ideologias, políticas de mercado, preconceitos de toda ordem e concepções estéticas diversas.

10 *Cadernos negros* é uma série de publicação anual das produções literárias (poesia e prosa) de autores afro-brasileiros de vários estados brasileiros, que se mantém ativa desde o seu surgimento em São Paulo em 1978.

11 *Quilombhoje Literatura* foi fundado em 1980 por Cuti, Oswaldo de Camargo, Paulo Colina, Aberlado Rodrigues e outros, com o objetivo de discutir e aprofundar as experiências negras na literatura. Atualmente,

tem atuação mais voltada para a área editorial e promoção da cultura. Sendo responsável pela organização e editoração da série Cadernos Negros, a instituição também se encarrega do lançamento e da distribuição. Para mais informações consultar o site: <http://www.quilombhoje.com.br>.

12 LITERAFRO, Portal da Literatura Afro-brasileira. *Cuti*. Disponível em: <<http://150.164.100.248/literafro/data1/autores/46/dados2.pdf>>. Acesso em: 14 jun 2016.

13 Em decreto em 14 de dezembro de 1890, na circular nº 29, de 13 de maio de 1891 – informação retirada da obra (IANNI, 2004).

14 MATOS, Gregório de. *Seleção de Obras Poéticas*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000119.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

15 CUTI [Luiz Silva]. “Negroesia”. In: BERND, Zilá. Antologia de poesia afro-brasileira. Belo Horizonte: Mazza, 2011. p. 149-150.

16 CUTI [Luiz Silva]. “Sou negro”. In: BERND, Zilá. Antologia de poesia afro-brasileira. Belo Horizonte: Mazza, 2011. p. 145.

17 Idem nota 16

18 No prefácio de *Sanga* (CUTI, 2002, p. 11) a escritora M^a N. Fonseca elucida que alguns poemas do livro podem “ser entendidos por alguns dos significados dicionarizados do termo *sanga*. Recuperam-se nele os sentidos de *dizanga*, do quimbundo, de *nsánga*, do quicongo, de *zanza*, do espanhol, significados que remetem o leitor ora às escavações que a chuva provoca no seio da terra, ora às modulações da água e à sua capacidade de assumir formas indiferenciadas, de expandir-se, sem controle. [...] O poeta acredita que as palavras podem compor poemas indignados que desafiam as águas paradas e abrem frestas por onde a “[...] negrura exposta/tece vida/na resposta” (p. 37).



qui lombos bos editoriais



*Fabiane Cristine Rodrigues**

Resumo

Este artigo dedica-se a apresentar um panorama daquilo que denomino “quilombos editoriais”, ou seja, as redes editoriais criadas e mantidas por autores negros como forma de resistir aos filtros editoriais estabelecidos pelas demais editoras e garantir a circulação de obras e autores negros, com discursos afrocentrados e temas pertinentes à totalidade de sua vivência enquanto indivíduos.

Palavras-chave

redes editoriais; literatura afro-brasileira; edição

* Bacharela em Letras – Tecnologias de Edição pelo CEFET-MG. E-mail: fabby-ane@hotmail.com. Artigo recebido em 18/11/2016 e aprovado para publicação em 05/04/2017.

Abstract

This article presents an overview of what we call “editorial quilombos”, that is, editorial networks created and maintained by Black authors as a way to resist the editorial filters established by other publishing houses and to ensure the circulation of their works, which present black-centered discourse on topics that are relevant to the totality of their experience as individuals.

Keywords

editorial networks; Afro-Brazilian literature; editing

A palavra “quilombo” tem suas origens no termo banto “kilombo”, significando acampamento ou fortaleza. Contudo, como destaca Leite (2016), não se restringe apenas a este sentido, estando associada também à ideia de acampamento guerreiro e, em Angola, à divisão administrativa. Os quilombos brasileiros foram estruturados de forma a “reconstituir” os quilombos africanos, em uma tentativa de unificar diferentes linhagens e reagir à situação opressiva, como destaca Munanga,

Pelo conteúdo, o quilombo brasileiro é, sem dúvida, uma cópia do quilombo africano, reconstruído pelos escravizados para se opor a uma estrutura escravocrata pela implantação de uma outra estrutura política na qual se encontraram todos os oprimidos. (MUNANGA, 1996, p. 60)

Dessa forma, seu uso efetivo, desde o período colonial brasileiro, está associado não apenas a um mero acampamento ou reunião de indivíduos escravizados que conseguiram fugir, mas à organização política negra de resistência, por meio da oposição ao sistema escravista em vigor. Os quilombos são, portanto, algumas das primeiras organizações, no Brasil, em que negros oprimidos se reuniram política, administrativa e militarmente para combater a escravidão, além de resgatarem e manterem as

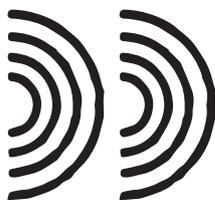
manifestações culturais que trouxeram de seus locais de origem, sejam elas expressas de modo linguístico, religioso ou mesmo nos hábitos cotidianos.

O ato de resgate ou manutenção de uma cultura, ou suas manifestações culturais, está intimamente associado, neste contexto, com a resistência e persistência no tempo, diante do apagamento que se faz da memória e do legado afrodescendente. Enquanto na África a tradição oral prevalecia, não havendo a obrigatoriedade de se manter uma memória escrita para garantir a transmissão e a perpetuação dos valores culturais daquelas comunidades, no ambiente diaspórico o negro se viu diante da necessidade de estabelecer uma memória registrada de forma escrita, pois a sociedade brasileira valia-se de instrumentos eurocêntricos para transmitir e perpetuar valores. Dessa forma,

Apropriar-se de sua história e de sua cultura, reescrevê-la segundo a sua vivência, numa linguagem que possa ser libertadora, é o grande desafio para o escritor afro-brasileiro. Ele escreve, se comunica, através de um sistema que veio aprisioná-lo também, enquanto código representativo de uma realização linguística da cultura hegemônica. (EVARISTO, 2010, p. 136-137)

Assim sendo, a ideia de quilombo funciona como forma de resistência à colonização daqueles indivíduos, no momento em que rompem com o opressor e se dedicam à reapropriação do território ocupado, principiando a subversão dos elementos pensados para mantê-los ainda mais à margem daquela sociedade “letrada”, ou seja, o idioma, ferramenta de colonização do outro, e a tradição escrita, instrumento utilizado para subverter a temporalidade.

Pensando na escrita como forma de se reapropriar de instrumentos e ferramentas usadas para garantir a presença e permanência da comunidade negra em um lugar de subalternidade, este conceito de quilombo enquanto forma de resistência negra pode ser





relacionado à produção literária, aos processos editoriais e à construção de redes editoriais negras.

Todo este processo de reapropriação e ressignificação de elementos não se dá, vale ressaltar, de forma inconsciente. É necessário que o autor negro entenda seu papel e a importância daquilo que se dedica a fazer, como descreve Jacino (1986):

Por isso sou um político. Político no sentido de estar engajado, por ter feito uma opção de classe, além de ter feito uma opção de raça (pois não basta ser negro; é necessário também se entender enquanto negro, ter uma visão de mundo de negro). (JACINO, 1986, p. 55)

Cabe destacar, também, o que aqui é denominado como literatura afro-brasileira, uma vez que, a partir da fala do autor citado, é possível perceber não se tratar de algo inato, mas de um posicionamento adotado. Duarte (2015) destaca aspectos que diferenciam a literatura afro-brasileira daquela simplesmente produzida por afro-brasileiros ou daquela que apenas trata do tema afro-brasilidade, sendo estes: a temática, ou seja, tratar o negro como tema central, não como mero objeto ou acessório, mas com todo o universo que o cerca e o caracteriza como indivíduo; a autoria, no sentido de que a escrita seja produto de um autor afro-brasileiro; o ponto de vista, que, dialogando com o segundo aspecto destacado, não basta apenas que o produtor do texto seja negro ou afrodescendente, ele deve se afirmar e posicionar como e enquanto negro, compreendendo aspectos históricos e culturais comuns a esse segmento étnico; a linguagem, associada ao uso de traços sonoros e rítmicos característicos da prática linguística africana; e, por fim, a formação de um público leitor afrodescendente, ou seja, o diálogo com o leitor por meio de seu texto, que deve ser acessível à população afrodescendente e não pode se limitar à linguagem panfletária.

Deste modo, a circulação e até mesmo a produção afroliterária está associada à criação e à manutenção de um público leitor negro. Para garantir a circulação de seu

discurso, avesso ao discurso etnocêntrico, os produtores literários afro-brasileiros tiveram que criar suas próprias redes editoriais, englobando aspectos que vão desde a produção até a crítica daquela literatura, uma vez que a indústria cultural vigente não se mostrava receptiva a tais produções. Durante o I Encontro de Poetas e Ficcionistas Negros Brasileiros, realizado em São Paulo, nos dias 6, 7 e 8 de setembro de 1985, do qual participaram autores, editores e críticos da literatura afro-brasileira, diversos aspectos referentes ao funcionamento destas redes editoriais foram levantados, conforme é possível perceber pela introdução da publicação do encontro:

É de 1983/84 a ideia de realização de um encontro de escritores Negros de âmbito nacional. Era necessidade de se fazer uma avaliação profunda da *Produção Literária Negra* recente e seu redimensionamento com a produção do passado [...] Pretendia-se também a revisão crítica do caráter etnocêntrico da indústria cultural traduzida em “bloqueio editorial” ou em solidariedade “negrófila”. Outro objetivo era o de situar essa mesma produção dentro dos espaços explosivos dos movimentos políticos Negros de hoje no Brasil. (XAVIER; CUTI; ALVES, 1986, p.05.)

A partir da afirmação de Duarte (2015) – “literatura é discursividade e a cor da pele ganhará importância enquanto tradução textual de uma história coletiva e/ou individual” –, é possível compreender o “bloqueio editorial” baseado no “caráter etnocêntrico da indústria cultural”, no sentido empregado, ao qual o trecho acima faz referência, não sendo imposto apenas à figura do autor enquanto indivíduo, mas à “tradução textual” de uma comunidade.

Ainda nesse primeiro Encontro, Maya-Maya ressalta a importância de um posicionamento político por parte dos escritores negros:

Insistindo na tese da importância da participação política do escritor afro-brasileiro, ponderamos

que é da nossa responsabilidade, juntamente com intelectuais de outras áreas, a elaboração de uma ideologia que servirá como veículo de Ruptura dessa criminosa situação em que vivemos, nos mantendo excluídos. (MAYA-MAYA, 1986, p. 111)

Assim como nos quilombos, o próprio ato de se reunir para traçar uma ideologia afrocentrada, em oposição ao sistema etnocêntrico que mantém o afro-brasileiro à margem, rompe com o lugar social imposto ao negro, dando a ele voz. Maya-Maya destaca, ainda, que há:

algumas vantagens com uma ampla circulação da nossa produção literária: influiremos terminantemente na elaboração da personalidade do jovem afro-brasileiro, erradicando os estereótipos negativos que nos estigmatizam; estimularemos, através da mensagem literária, uma maior aglutinação do nosso povo, dando-lhe uma feição real de comunidade; coibiremos o oportunismo de alguns notórios elementos que projetam suas conquistas pessoais em nome da comunidade. (MAYA-MAYA, 1986, p. 111)

Em outras palavras, estabelecer uma organização para se opor ao discurso dominante é um grande passo para a construção de uma comunidade, ou mesmo de uma rede de sociabilidade, no sentido de criação e integração de um grupo que partilha valores culturais e estéticos. É importante ressaltar que estes valores culturais e estéticos não são os mesmos que vigoram no sistema dominante, nem os reforçam, mas são criados e mantidos dentro da perspectiva e experiência do oprimido, rompendo com “os estereótipos que o estigmatizam” no momento em que repensa seus valores estéticos e culturais a partir dos produtores e do público negro.

A criação e a manutenção de uma comunidade negra, principalmente na perspectiva editorial, ao longo da história do Brasil, não foi bem aceita ou incentivada, voltando sempre para o ideal de luta e resistência, como expressa Silveira:

No meu entender e no meu desejo, a comunidade negra, em seus diversos setores, deve criar uma vida própria, solidária, autônoma, expressa numa organização comunitária com base em grupos, entidades, instituições negras (familiares, culturais, políticas, comerciais etc.). Os escritores negros devem cuidar do seu setor, preservando e ampliando o espaço conquistado, essa modesta área sob ocupação, essa pequena zona libertada. (SILVEIRA, 1986, p. 88)

Sendo assim, é papel do escritor negro cuidar de seu setor, preservá-lo e ampliá-lo, como forma de garantir que haja e se mantenha esta zona libertada do discurso etnocêntrico, dos valores eurocênicos e de outros que aprisionam as produções artísticas e culturais afro-brasileiras dentro de limites que não as representam. O ato de autopublicação já aponta para o gesto de publicação como resistência – quilombola – em relação à pouca inserção do negro no campo editorial nacional. Para Silveira:

Nós escritores devemos aproveitar esses espaços eventuais no estrito limite das conveniências, sem correr o risco de enfraquecer os laços que conseguimos amarrar com o público negro e entre nós próprios escritores. Vamos criar uma editora, se possível. Vamos reforçar nossas conquistas, por mínimas que sejam. Aí é que está o caminho da organização e da autonomia. (SILVEIRA, 1986, p. 88)

Fortalecer os laços entre o público leitor negro e os escritores, além de aproveitar, com cautela, os espaços eventuais oferecidos aos autores negros é um importante passo para garantir a manutenção da autonomia conquistada a duras penas pelo autor afro-brasileiro. Contudo, a criação de uma editora, ou algumas pequenas editoras trabalhando conjuntamente no sentido de garantir esta autonomia autoral do produtor literário afro-brasileiro seria uma forma eficaz para consolidar e dar

visibilidade às produções literárias afro-brasileiras, pois para publicar, o autor negro deve também construir, em grande medida, seus canais editoriais:

a possibilidade da perspectiva negro-brasileira na literatura tinha, assim, seu limite na recepção. Como um dado da realidade, a recepção que se estabelecia impunha, previamente, seu código de aceitabilidade. [...] Ameaçar a predominante concepção de hierarquia das raças seria uma ousadia não admissível. (CUTI, 2010, p. 27-28)

Apesar de a afirmação de Cuti fazer referência aos processos de produção e circulação literária do século XIX, o mercado editorial não sofreu mudanças profundas no que se refere à aceitabilidade de um discurso que afronte a hierarquia discursiva enraizada. A veiculação de um discurso afrocentrado dificilmente passará pelo filtro ideológico do mercado editorial brasileiro, o que praticamente obriga os autores negros a se organizarem em coletivos editoriais que fomentem seus ideais.

Meios de publicação

Os quilombos editoriais negros, no sentido trazido neste artigo, se articulam através de diversos meios, destacando-se os jornais negros paulistas do início da década de 1910, as atividades desempenhadas pela Frente Negra Brasileira na década de 1930, o Teatro Experimental do Negro nos anos 1940 e as produções do Movimento Negro Unificado, desde sua formação³, além de demais produções literárias em antologias e publicações individuais em gêneros como romance, poesia, conto e teatro.

Pensando especificamente nos meios de publicação, uma das primeiras formas de articulação foi a imprensa negra, composta tanto por jornais quanto por revistas, trazendo tanto conteúdos jornalísticos quanto literários, que eram produzidos por negros, tratando sobre

os temas atinentes a este grupo e destinado ao público negro. Estas produções possuíam maior alcance dado o formato que facilitava a sua circulação e permitia que as informações fossem divulgadas a um maior número de indivíduos. É importante destacar “a atuação de um razoável número de negros letrados capazes de, em diferentes momentos do século XIX, gerar e absorver as ideias emitidas naqueles jornais, bem como disseminá-las entre os pares iletrados” (PINTO, 2010, p. 20).

Uma vez que, assim como a escrita, a leitura também se constituía um privilégio, além de fazer o texto circular de forma material, era necessário que as ideias também circulassem entre o maior público possível. Essa atuação demonstra a criação de uma rede de sociabilidade que atuava de modo a garantir o enfrentamento ao racismo através da exposição de ideias e unificação entre aqueles que estavam em condição de subalternidade.

A criação desses espaços, assinados por “homens de cor”, além de abrir caminhos para que novos discursos ecoassem, permitia, de certa forma, a inserção do negro na sociedade intelectual da época, possibilitando que importantes autores se estabelecessem nestes meios de comunicação para, então, serem publicados por algumas das casas editoriais existentes.

Mais do que colaborar para a criação de um espaço de publicação e inserção do negro na sociedade intelectual, autores como Antônio Rebouças, Maria Firmina dos Reis, Francisco de Paula Brito, que também atuou como editor e foi um dos precursores da imprensa negra, e Machado de Assis serviram como referência na criação de uma tradição de autores negros e da própria literatura afro-brasileira.

Posteriormente, ao longo do século XX, surgem as chamadas “editoras de nicho”, como Grupo Editorial Rainha Ginga, Mazza Edições, Nandyala, Quilombhoje e Oguns Toques Negros e Ciclo Contínuo Editorial, compostas e organizadas com a finalidade de discutir, produzir e fazer circular obras pautadas em uma estética



literária afro-brasileira, resistindo à configuração etnocêntrica que compõe o mercado editorial brasileiro.



Atualmente, há, ainda, o que podemos denominar como “cyberquilombos”, ambientes virtuais criados para discutir e visibilizar produções culturais afro-brasileiras, como *blogs* e *vlogs*, alguns voltados para as produções literárias, mas não se restringindo a esta forma de manifestação cultural. Este artigo, contudo, não tem o intuito de se deter em uma apresentação mais pormenorizada destes meios de produção, pois, apesar de contribuírem de forma ampla para a resistência e divulgação das redes de sociabilidade afro-brasileiras e seus produtos, não constituem o tema específico deste trabalho, que pretende apenas traçar o panorama dessas redes editoriais.



Antologias

Apesar de não ser o foco deste trabalho analisar, especificamente, as antologias de contos, ensaios e poesias afro-brasileiros, esses produtos editoriais foram e ainda são de extrema importância para a difusão da escrita de diversos autores negros. Em geral, trata-se de publicações agrupadas por gênero textual, periódicas ou não, que reúnem textos de variados autores que têm em comum a produção de literatura afro-brasileira, e, além de facilitar o acesso do público leitor ao trabalho de um grande número de autores, também contribui para o ingresso ou permanência de autores no meio editorial.

Entre as antologias literárias afro-brasileiras dedicadas à crítica literária e ensaística, é possível destacar as obras *Reflexões sobre literatura afro-brasileira*, organizada pelo Grupo Quilombhoje e editada pelo Conselho de participação e desenvolvimento da comunidade negra, em 1985; *Criação Crioula: nu elefante branco*, organizada por Arnaldo Xavier, Miriam Alves e Cuti e editada pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo (IMESP), em 1986; *O negro escrito: apontamentos da presença do negro na literatura brasileira*, organizado por Oswaldo de Camargo e editado

pela Secretaria de Estado da Cultura, em 1987; *Poéticas afro-brasileiras*, por Maria do Carmo Lanna Figueiredo e Maria Nazareth Fonseca, editado pela Mazza, em 2002; e *Brasil afro-brasileiro*, organizado por Maria Nazareth Fonseca e editado pela Autêntica, em 2007. Nestas antologias, é necessário ressaltar a finalidade de se produzir estudos críticos sobre as produções literárias, uma vez que estes materiais são importantes para “validar”, discutir e reafirmar os valores estéticos de tais produções, fortalecendo o conceito de literatura afro-brasileira como linhagem literária, com suas produções e respectivos estudos.

Dentre as antologias literárias afro-brasileiras, podemos destacar as obras: *Cadernos Negros*, organizada pelo Grupo Quilombhoje, produzida anualmente desde 1978, alternando entre edições de poesia e conto; *A razão da chama: antologia de poetas negros brasileiros*, reunião de poesias organizada por Oswaldo de Camargo e editada pela GRD, em 1986; *Poesia negra brasileira: antologia*, organizada por Zilá Bernd e editada pela Age, em 1992; *Terra de palavras*, antologia de contos organizada por Fernanda Felisberto e editada pela Pallas, em 2004; *Ogum's toques negros: Literatura negra – coletânea poética*, antologia poética organizada por Guellwar Adún e publicada pela Ogum's Toques Negros, em 2014, obras fundamentais para dar visibilidade aos produtores de literatura afro-brasileira e sua escrita, além de auxiliar a mapear o cenário editorial desta vertente literária.

A publicação de antologias ocorre, muitas vezes, como fruto da ação de coletivos negros que enfatizam o sentido de literatura como forma de resistência e afirmação, gerando espaço no meio editorial para que o discurso afrocentrado circule, funcionando como elo entre produtor e público. Como exemplo, podemos citar o coletivo Ogum's Toques Negros, trabalho contemporâneo e produzido com o objetivo de promover discussões entre autores e leitores afro-brasileiros, além de dar visibilidade a estes trabalhos literários, e o coletivo Quilombhoje, responsável pela organização das antologias de *Cadernos Negros*, que será tratada no tópico a seguir. A atuação desses coletivos e publicações de tais

antologias reforçam o que Evaristo (2010, p.139) expressa na frase “O corpo esteve escravo, mas houve e sempre há a esperança de quilombo”, pois, a despeito das barreiras impostas pelo mercado editorial, a organização negra, em prol do direito de falar e ser ouvido, ou escrever e ser lido, persiste e segue como forma de resistência.

Cadernos Negros

A série *Cadernos Negros* surgiu em 1978, idealizada por Luis Silva (Cuti), Oswaldo de Camargo, Paulo Colina e Abelardo Rodrigues, escritores afro-brasileiros que compuseram, com o autor argentino Mário Jorge Lescano, a primeira formação do Grupo Quilombhoje. O primeiro volume foi impresso em tipografia, no formato de livro de bolso, contendo 52 páginas e trazendo poemas de Henrique Cunha Júnior (Cunha), Ângela Galvão, Eduardo de Oliveira, Hugo Ferreira, Célia Aparecida Pereira (Celinha), Jamu Minka, Oswaldo de Camargo e Luis Silva (Cuti), militantes em entidades ou grupos do Movimento Negro brasileiro. O lançamento deste volume deu-se em novembro de 1978, durante o I Feconezu – Festival Comunitário Negro Zumbi, na cidade de Araraquara (SP). No final do primeiro volume, destinado à poesia, foi anunciado o “Próximo lançamento *Cadernos Negros* 2 - Contos”², expressando o desejo de produzir uma série de antologias, alternando entre poesia e conto.

Toda a produção dos primeiros volumes da série foi realizada de forma cooperativa, desde os custos de edição até as demais etapas de produção de um livro, como revisão, diagramação, elaboração de um projeto gráfico, entre outras, e as publicações ocorrem de forma ininterrupta, até o ano corrente, anualmente, alternando edições com antologias de poesias e contos. Contudo, além de seu valor puramente literário e estético, a série *Cadernos Negros* pode ser enxergada como um efetivo símbolo da organização, resistência e afirmação negra no âmbito literário, retornando à ideia de quilombo editorial tratada neste artigo e expressa na identidade do coletivo – Quilombhoje –, uma vez

que sobrevive, circula e é alvo de diversos estudos acadêmicos, mesmo situando-se às margens do mercado editorial, ao menos em seu sentido comercial. Antônio ressalta a importância social dos *Cadernos Negros*,



A produção da série é peça fundamental da tríade constituída, na sua base, pelo Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial – MNUCDR – 1978 que, até 1982, foi uma Frente de Organizações Negras e o principal veículo nacional de conscientização antirracismo e o Festival Comunitário Negro Zumbi – FECONEZU – 1978 que, na tríade, sintetizava as principais intervenções do Movimento Negro de Expressão Cultural. (ANTÔNIO, 2005, p. 15)

Ou seja, o discurso literário trazido pelos *Cadernos* é somado às demais intervenções sociais que lutavam pela igualdade racial, em um viés cultural, resgatando o direito à voz, a dizer e ser ouvido, da população negra brasileira, buscando o enegrecimento da identidade brasileira, em oposição ao constante branqueamento.



O branqueamento ideológico versus o enegrecimento físico marca o centro das reações dos escritores protagonistas dos *Cadernos*. Essa percepção possibilita um salto: os movimentos negros inaugurados na década de 70, diferentemente dos movimentos surgidos nas décadas de 30 e 40, descartam a assimilação do branco. Há um crescente investimento na história, na identidade e na compreensão integral da problemática negra. A história oficial, construída sob o ponto de vista do branco, é revisada. Palmares e Zumbi ganham, através do passado recuperado, centralidade nos discursos, nas práticas sociais, na leitura da historiografia brasileira e na estratégia política dos movimentos negros.

O processo de luta traçado pelos mantenedores dos CN passa, então, pela consciência do

racismo no Brasil com ênfase no modo pelo qual ele se define e funciona. A consciência do racismo à brasileira vai orientar as ações em cada um dos períodos. (ANTÔNIO, 2005, p. 19)

A produção de uma literatura afrocentrada permite, então, desconstruir o racismo a partir da voz do oprimido, desprezando o ponto de vista e a ideologia dominantes, sem essa ordem de interferências entre os produtores e os leitores; em outras palavras, se, para circular por meio de grandes editoras, voltadas para o lucro e a manutenção daquela organização social que deixava a população negra à margem, o autor devia “lapidar” seu discurso para que destoasse o mínimo possível do discurso vigente, o surgimento de *Cadernos Negros* permitiu que um maior número de autores negros problematizasse a situação do negro no Brasil, por meio do discurso daquele que era oprimido, eliminando o “filtro eurocêntrico”.

Além de eliminar este “filtro”, a iniciativa de *Cadernos Negros* foi de suma importância para o fortalecimento da literatura afro-brasileira, principalmente nos gêneros conto e poesia, contribuindo para a formação de um público leitor que, além de interagir com os autores, poderia também produzir obras. Abelardo Rodrigues, Abílio Ferreira, Ademiro Alves (Sacolinha), Conceição Evaristo, Cristiane Sobral, Esmeralda Ribeiro, Geni Guimarães, Henrique Cunha Jr., Lande Onawale, Lia Vieira (Elia Vieira), Miriam Alves, Paulo Colina (Paulo Eduardo de Oliveira), Ramatis Jacino e Waldemar Euzébio Pereira, são alguns dos importantes autores que publicaram individualmente após publicarem em antologias do coletivo *Cadernos Negros*.

A série literária foi um dos meios utilizados para inserir, de certa forma, tais autores nos meios editoriais, o que pode ter contribuído para que eles se arriscassem em publicações individuais, demonstrando a importância destes meios de resistência literária para a formação de uma geração de autores para além dos espaços coletivos.

Considerações finais

No que diz respeito às produções culturais, mais especificamente produções literárias, os mecanismos utilizados para tentar abafar ou mesmo calar as vozes destes produtores foram múltiplos, indo desde as ações que dificultaram a criação de uma tradição textual escrita por autores negros, uma vez que não era reservado a eles o acesso à leitura ou à escrita e, conseqüentemente, à formação de um público leitor negro; passando pela “canonização” de uma literatura brasileira fundada a partir dos padrões etnocêntricos, excluindo elementos comuns a outras culturas formadoras da sociedade brasileira, como aquelas de origem africana; até a manutenção de “linhas editoriais” por parte das grandes editoras, que visam “filtrar” as produções editoriais e garantir uma hegemonia do discurso veiculado, reforçando o lugar de subalternidade imposto a alguns indivíduos.

Em contrapartida, diversos foram os mecanismos de resistência criados, para garantir, mesmo que ainda de forma tímida, uma multiplicidade de vozes, questionando os lugares impostos. Dentre elas, podemos destacar a criação de “quilombos editoriais” para absorver parte da produção afroliterária e, dessa forma, garantir a circulação de discursos avessos ao dominante, além de possibilitar a criação de uma teoria para analisar e balizar os valores literários afro-brasileiros.

Nas análises destes chamados quilombos editoriais, é possível perceber que seu lugar à margem do mercado editorial se dá por diversos fatores, como a oposição ao discurso dominante, que estereotipa e reforma o lugar social imposto ao negro brasileiro, e a preocupação em fazer conhecer o discurso afrocentrado pela população afro-brasileira, público-alvo dessa literatura, mediante a recepção e a circulação de uma literatura afro-brasileira, em detrimento ao lucro financeiro.

Agradecimentos

Agradeço ao Professor Doutor Luiz Henrique Silva de Oliveira pela dedicação e carinho, estando sempre disponível e disposto a estudar e questionar os lugares sociais preestabelecidos.

Agradeço aos Professores Doutores Paula Renata Melo Moreira e Luiz Henrique Silva de Oliveira, coordenadores do Grupo de Estudos sobre Produções Editoriais Luso-Afro-Brasileiras (PELAB) do CEFET-MG, bem como aos demais colegas integrantes do grupo, pelo apoio e discussões sempre ricas e valiosas, fundamentais para a elaboração deste trabalho.

Referências bibliográficas

ANTÔNIO, Carlindo Fausto. *Cadernos Negros: esboço de análise*. Campinas: Unicamp, 2005. 262 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2005.

CUTI, Luis Silva. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura afro-brasileira: um conceito em construção*. Disponível em: https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3053/Literatura_Afro-brasileira_EDUARDO.pdf. Acesso em: 02 jan. 2015.

EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira*. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p. 132-142.

JACINO, Ramatis. O escritor enquanto trabalhador intelectual. In: Xavier, Arnaldo; Cuti; Alves, Miriam (orgs.). *Criação Crioula, Nu Elefante Branco*. São Paulo: IMESP, 1986.

LEITE, Ilka Boaventura. Os quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas. in: *Etnográfica*, Vol. IV (2), 2000, pp. 333-354. Disponível em: http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_04/N2/Vol_iv_N2_333-354.pdf. Acesso em: 25 mar. 2016.

MAYA-MAYA, Estevão. Análises e reflexões críticas sobre a produção literária afro-brasileira dos anos 70. In: Xavier, Arnaldo; Cuti; Alves, Miriam (Org.). *Criação Crioula, Nu Elefante Branco*. São Paulo: IMESP, 1986, p. 107-112.

MUNANGA, Kabengele. Origem e histórico do quilombo na África. *Revista USP*, São Paulo, nº 28, 1996, p. 56-63.

PINTO, Ana Flávia Magalhães. *Imprensa negra no Brasil do Século XIX*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

SILVEIRA, Oliveira. A produção literária negra (1975-1985). In: XAVIER, Arnaldo; CUTI; ALVES, Miriam (Org.). *Criação Crioula, Nu Elefante Branco*. São Paulo: IMESP, 1986, p. 87-88.

XAVIER, Arnaldo; Cuti; Alves, Miriam. Simplesmente histórico. In: Xavier, Arnaldo; Cuti; Alves, Miriam (Org.). *Criação Crioula, Nu Elefante Branco*. São Paulo: IMESP, 1986, p. 5-7.

Notas

1 Dados disponíveis em *Imprensa Negra no Brasil do Século XIX*, de Ana Flávia Magalhães Pinto.

2 Informações disponíveis em: <http://www.cuti.com.br/#!artigocardemosnegros/c24ib>. Acesso em: 24 abr. 2016.



Detalhe. Série Quarto de Despejo.
[2015], têmpera e carvão sobre painel
Tiago Gualberto



entrevista
coletiva

conversa
sobre
poesia negra e/ou
afro
brasileira

A entrevista a seguir foi realizada individualmente por e-mail com cada um de nossos convidados, e as respostas obtidas, reunidas posteriormente no conjunto abaixo, com vistas a ressaltar o caráter polifônico, de mosaico teórico, que o debate sobre a literatura negra e/ou afro-brasileira implica. A oscilação terminológica sugerida na expressão “literatura negra e/ou afro-brasileira” já aponta para um campo em construção permanente e à coexistência nem sempre convergente dos múltiplos pontos de vista em jogo. De maneira a recuperar as noções de transformação, transposição e transfiguração, sinalizadas no comentário a entrevista no editorial, buscamos nos basear na estrutura dialógica elaborada por Friedrich Schlegel em seu famoso ensaio *Conversa sobre poesia* (1800), que encena uma teorização dramatizada a respeito da poesia moderna, ao atualizar e ressignificar o modelo da conversa socrática em outro contexto, que, no entanto, valoriza a mescla entre teoria e coloquialidade, que o olhar do filósofo moderno reconhece no antigo.

No ensaio de Schlegel, figuram as vozes e perspectivas de um grupo de amigos constituído por mulheres e homens, que aproximam e embaralham arte/ciência e vida em suas explanações. Assim como Achille Mbembe estabelece no título de sua obra *Crítica da razão negra* um diálogo com a *Crítica da razão pura*, de Immanuel Kant, nos valemos intertextualmente do exemplo schlegeliano para transpô-lo e reconfigurá-lo, mais uma vez, segundo outros sujeitos, espaço e tempo histórico, articulando-o às questões urgentes de nossa contemporaneidade — fundindo-o ainda ao gênero entrevista. A poesia negra e/ou afro-brasileira é, conforme enfatizamos no editorial deste dossiê, espaço privilegiado de desestabilização de significados correntes por sua capacidade de tensionar os limites entre escrita e oralidade, poesia e música, modernidade e ancestralidade, ética e estética, no contexto das possíveis estratégias, negociações e recriações de novos paradigmas, tanto na criação como nos estudos literários. A exemplo da literatura indígena no Brasil, ela leva o artista e o leitor a refletirem sobre a configuração e fundamentação das noções correntes de cânone, arte, gosto, beleza, saber, civilização, escrita, cultura. Lembramos, por fim, que o termo “poesia”, conforme adotado aqui, engloba também a prosa, designando as poéticas e criações literárias de modo geral.

dialogam conosco:

ESMERALDA RIBEIRO

- nasceu em São Paulo, é jornalista e faz parte da geração Quilombhoje que atua nos movimentos de combate ao racismo e na construção de uma literatura negra, a partir do resgate de memórias e de tradições afro-brasileiras.
- Publicou *Mulangos e Malungos*, no Centenário da Abolição. A escritora está presente em diversas antologias de prosa e poesia negra no Brasil e no exterior. Coordena, com Márcio Barbosa, o projeto editorial *Cadernos Negros*, que completa neste ano sua 40ª edição.

EDUARDO DE ASSIS DUARTE

- é professor do Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, da FALE-UFMG. Autor de *Jorge Amado: romance em tempo de utopia* (1996), *Literatura, política, identidades* (2005), e organizador, entre outros, de *Machado de Assis afrodescendente* (2007), *Literatura e Afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (4 vol., 2011), *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI* (2014) e *Literatura afro-brasileira: abordagens na sala de aula* (2014).
- Coordena o Literafro – Portal da Literatura Afro-brasileira – com informações biobibliográficas, críticas e excertos de 125 autores –, disponível no endereço: www.lettras.ufmg.br/literafro

CUTI

- é pseudônimo de Luiz Silva. É escritor e mestre em Teoria da Literatura e doutor em Literatura Brasileira pela Unicamp. Foi um dos criadores dos *Cadernos Negros* e um dos fundadores e membro do grupo Quilombhoje. É autor de diversos livros de contos, poesia, dramaturgia e ensaios, como *Contos escolhidos*, *Negrhúmus líricos*, *Tenho medo de monólogo & Uma farsa de dois gumes*, *Literatura negro-brasileira*, *Lima Barreto*, *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Sousa e na de Lima Barreto*, dentre outros.

ELENA PAJARO PERES

- é doutora em História pela USP e pós-doutora em Literatura pelo IEB-USP. Entre 2012 e 2016, desenvolveu a pesquisa “Escrita Proibida. Expressão Romântica e Diáspora Africana nos Manuscritos de Carolina Maria de Jesus”, com bolsa FAPESP de pós-doutorado. Foi *Visiting Scholar* no *African American Studies Program* da Boston University. Dentre outras publicações, é autora do capítulo “Carolina Maria de Jesus. Insubordinação e Ética numa literatura feminina de diáspora” no livro *Memória Feminina. Mulheres na História. História de Mulheres* da Fundação Joaquim Nabuco (2016). Ministrou na USP o curso de difusão “Diásporas Africanas nas Américas e Expressão Artística em Perspectiva Atlântica”.



Ao pensarmos a presença negra no conjunto da literatura brasileira, quais possíveis continuidades e/ou diferenças podemos elencar entre a produção de escritores afrodescendentes como Domingos Caldas Barbosa, Machado de Assis, Cruz e Sousa e Mário de Andrade, por exemplo, e escritores contemporâneos como Solano Trindade, Conceição Evaristo e Oswald de Camargo?

• **ESMERALDA** Temos na atualidade muitos nomes para constar nessa lista de autores e autoras contemporâneos além dos dois citados acima. Estamos nos empenhando, na medida do possível, em trazer para cena da contemporaneidade da literatura afro-brasileira novos talentos, que publicam seus contos ou poemas nos *Cadernos Negros* ou em publicações individuais. Sempre a referência a uma escrita de autoras e autores afro do século 20 auxilia escritores e escritoras do presente. A liberdade na escrita afro-brasileira passa pela experiência de pessoas que ousaram e experimentaram várias formas de fazerem a sua produção literária, e em diversos gêneros.

• **EDUARDO** De fato, o projeto da Literatura Negra Ocidental é do século XX e ganha força com a “Renascença do Harlem” estadunidense, na década de 1920. Já o século XIX é dominado pela doxa proveniente da “razão negra” eurocêntrica que desqualifica africanos e afrodescendentes como seres infra-humanos dominados pelos instintos, conforme nos relembra o filósofo Achille Mbembe. Nessa linha, vejo os autores negros do século XIX como precursores. Sua relação com a afrodescendência e a expressão dessa relação em seus escritos não seguem parâmetros de escola ou projeto coletivo explícito. Há convergências entre Machado de Assis e Luiz Gama, por exemplo, sobretudo no tocante à crítica às elites escravocratas, mas cada um segue seu projeto individual, Gama centrado na sátira, Machado na ironia, apenas para ficarmos numa aproximação superficial. Machado sempre defendeu que o escritor deve ser antes de tudo sujeito “do seu tempo e do seu país”, mas o que escreve deve se dirigir “a todos os tempos”... Daí sua recusa ao panfleto e à “retórica tribunícia”. Já Cruz e Sousa, apesar de *Missal* e *Broquéis*, tem textos mais fortes, como “Emparedado”, e poemas incisivos, como “Escravocratas”, ao lado de colocações mais condizentes com o contexto opressivo do século XIX. De todos, o que mais se aproxima da literatura negra do século XX é Lima Barreto, basta comparar *Clara dos Anjos* com *O cortiço*, por exemplo, do abolicionista Aluísio Azevedo... E há ainda a atualíssima crônica “Macaquitos”, que poderia ser assinada no século XXI por qualquer autor do Quilombhoje.

• **CUTI** Na obra de Solano Trindade, encontram-se nuances do amor cortês que a remete às cantigas de Caldas Barbosa. Traços da obra deste último, bem como da de Mário de Andrade que fazem apelo à oralidade afeita à cultura popular também se encontram nos poemas de Solano. O humor e o folclore também aproximam os textos de Solano e Mário. Quanto à identidade negra textual, ainda que mais pela via dos valores culturais do que pelo embate subjetivo, o poeta de Embu se aproxima de Cruz e Sousa.

• Quanto à produção de Conceição Evaristo, se fazem presentes a tragicidade e certo pessimismo atinentes à escrita machadiana e à souseana. Com relação à identidade racial, é à obra do poeta simbolista que os textos de Conceição oferecem alguns elos, é pela via do tratamento do sofrimento racial. Dos textos de Mário, a cor local é um tópico que se pode encontrar nos poemas e contos de Conceição.

- Na obra de Oswald de Camargo, nota-se a continuidade do texto souseano, tanto no tocante à identidade negra como drama existencial, quanto à mística da angústia e a busca pelo apuro do verso. Este tópico também nos remete à poesia machadiana. Na prosa de Oswald, traços da ironia machadiana podem ser detectados, bem como um elo à produção de Mário de Andrade: a color local – a Pauliceia.
- Quanto às diferenças, estas são muitas tendo em vista os traços relativos à época dos citados autores iniciais. A mais notória delas é a identidade textual negra que apresenta traços nítidos na produção de Solano, Conceição e Oswald, ligando-os a Cruz e Sousa, excluindo os demais. Ausente na pergunta, nesse quesito, a obra de Luiz Gama, o primeiro eu lírico negro, uma referência fundamental da produção dos três autores. Quanto à referência da prevalência de classe social, os trabalhos de Solano se aproximam dos de Conceição. E esta, no conjunto, isola-se pela identidade textual feminina.
- **ELENA** São muitas as continuidades e também não são poucas as diferenças entre esses autores e a forma como eles conseguem captar as mensagens emitidas pela comunidade negra e transformá-las em inscrições artísticas. Em todos eles é possível perceber um forte componente autobiográfico, revelador do contexto em que se formaram, além de uma espécie de chamamento intenso da palavra, uma necessidade veemente de comunicar, de reconfigurar o mundo por meio da expressão criativa. Em cada um deles, entretanto, percebe-se um estilo único, uma forma singular de relacionar-se com o meio e a linguagem, que é o que os revela como artistas e artistas inseridos em seu tempo histórico. Na produção desses autores é possível perceber o sentimento profundo que ampara um trabalho disciplinado e que incorpora a ideia da literatura como um projeto de vida. A diferença maior, a meu ver, é que, se esse projeto era individual nos primeiros escritores citados, ele passa a ser cada vez mais coletivo, especialmente nos autores como Oswald de Camargo e Conceição Evaristo. Não se trata mais de uma escrita que se destaca, mas de uma escrita que se incorpora e busca o seu entorno de maneira afetiva e conjugada, procurando dar voz àqueles que não tiveram oportunidade de se manifestar, ou que não tiveram oportunidade de se manifestar artisticamente. Além disso, procurando também dar voz a todos os seus antepassados, à sua ancestralidade. Como pontua Oswald de Camargo no pensamento de seu personagem, o poeta Laudino, na novela “A Descoberta do Frio”: “o seu último poema se referia, longinquamente, a ser ele também prosseguimento de um outro...” Essa consciência e convicção de não estar sozinho nessa lida literária é o que se amplia nos escritores contemporâneos.



Atualmente, observa-se que a produção e circulação da literatura negra e/ou afro-brasileira têm conhecido uma difusão mais ampla, porém ainda sem o apoio do alto mercado editorial, sendo veiculada sobretudo em saraus e publicações de editoras de pequeno porte. Essa conjuntura produz impactos sobre a elaboração literária dessas vozes, constituídas fora das prateleiras das grandes livrarias?

- **ESMERALDA** Os *Cadernos Negros* produzem contos e poemas há 40 anos e é um dos responsáveis pela publicação e ampliação dessa escrita e leitura. O que precisamos seria de uma cota no mercado editorial, em que se faria

- necessária a obrigatoriedade da inclusão de autoras e autores negros. Ainda o país está numa roda gigante: racista
- e capitalista, que produz racismo em tudo que coloca as mãos e isso vai se refletir nas prateleiras das livrarias. Nos
- invisibilizar é uma arma eficaz e mortal e como isso se dá é só falar pra pessoa que procura um livro com a temática
- negra e escrita por um negro, dizer para o leitor que tal publicação não existe mais e nem se dar ao luxo de procurar
- ou de se manifestar interesse pelo tema. Mas, vamos furando bloqueios do nosso jeito. Não dá pra ficar sentado
- esperando o apoio do mercado editorial.

- **EDUARDO** Enquanto produção de resistência cultural e política, a literatura afro-brasileira ainda sofre um verdadeiro
- boicote por parte do mercado editorial, salvo as exceções de sempre – Nei Lopes, por exemplo – que, na prática, só fa-
- zem comprovar a regra geral. A solução que se repete ao longo das últimas décadas tem sido a autoedição e o trabalho
- quase heroico de pequenas editoras. Mas vejo tais iniciativas mais como necessária atitude de resistência do que como
- solução para o problema. Penso que já passou da hora das grandes editoras perceberem que há produção de qualidade
- para além do “arriá da branquitude” instalado na literatura brasileira. Agora, cabe aos escritores refletirem sobre os
- impactos dessa precariedade sobre o seu processo de elaboração literária.

- **CUTI** O impacto maior é o desânimo que atingiu e atinge muitos iniciantes nas letras, fazendo-os desistir. A quase total
- impossibilidade de profissionalização do escritor brasileiro em geral afeta o (a) escritor(a) negro(a) com mais severidade
- por conta do bloqueio editorial que se antepõe à vertente literária negro-brasileira. O processo de naturalização do ra-
- cismo tornou as pessoas muito avessas à discussão do assunto, que, ao longo da desmistificação da democracia racial,
- foi se tornando cada vez mais desconfortável. Teme-se a reação do outro. Este silenciamento vai se refletir, também, na
- receptividade de editores a textos que, no campo da literatura, abordem a questão, em especial se veicular o ponto de
- vista negro. Relegada à sociologia, as relações raciais no Brasil, quando tratadas na literatura, conheceram a recepção
- adversa, quando não a censura pura e simples, seja de texto produzido por autores brancos, seja por autores negros. As-
- sim, as iniciativas editoriais de menor alcance no mercado surgem como possibilidade, além da internet e da oralização
- dos saraus. Ou, então, como tentativa de romper o cerco, resta adequar-se à baixa expectativa de êxito erigida pelo bran-
- co em relação ao negro: delinquência e miséria. Por aí vários livros foram escritos e publicados, tendo como referência a
- obra de Carolina Maria de Jesus e a de Paulo Lins. Alguns poucos autores após aqueles lograram obter êxitos secundários.

- **ELENA** Essa conjuntura traz um grande impacto sobre essa literatura que, por não ter o mesmo espaço e visibilidade que
- outras literaturas, acaba por se recriar em forma e conteúdo, estabelecendo para si um campo próprio e engendrando
- elementos de identidade e de luta. É possível, portanto, encontrar aspectos positivos nessa adversidade, mas não é possí-
- vel se conformar com ela. Há uma demanda por essa produção, mas nem sempre o mercado editorial reconhece isso ou
- quer reconhecer isso. Uma forma de trazer esses livros para as prateleiras e também para o mundo dos livros digitais seria
- ampliar o seu uso em sala de aula, nos clubes de leitura, nos cursos de formação de professores.





No conjunto das literaturas que buscam atualmente a afirmação de uma especificidade e visibilidade, tais como a feminina, a homoerótica e a periférica, em que medida podemos situar e articular a Literatura Negra e/ou afro-brasileira àquelas aqui citadas?

- **ESMERALDA** Literatura negra não está separada da vivência das pessoas. Literatura negra não é uma constelação solitária. Quando você é negro ou negra e produz um conto, poema, romance, crônica, peça de teatro, todas as especificidades acima farão parte da vivência de quem está produzindo, sejam elas feminina, homoerótica e a periférica.
- **EDUARDO** Tais manifestações desaguam num estuário discursivo onde se encaixam também as chamadas produções pós-coloniais levadas a cabo nos países jovens da África, que ainda não têm 50 anos de independência. A literatura afro-brasileira se irmana a todas essas manifestações em termos de contranarrativa e de reflexão crítica da sociedade em que vivemos. Outro ponto em comum diz respeito à afirmação identitária dessas parcelas subalternizadas da população. Nesse sentido, o projeto da literatura negra ocidental antecede em grande medida a produção feminina/feminista contemporânea, bem como a literatura homoerótica.
- **CUTI** Tais classificações não são estanques, nem podem ser. Literatura não permite isso. Daí que vamos encontrar textos que comportam várias delas. É preciso considerar que toda e qualquer classificação, além de refletir fatores ideológicos, implica na constatação de alguns traços textuais recorrentes. Há um elo que as une: a relevância que se dá para a crítica aos padrões convencionais, às ideias cristalizadas, ao conservadorismo e à intolerância que fazem parte da sociedade brasileira. São identidades assumidas que produzem traços literários diferenciados. A identidade negra tem referência histórica, social, cultural e ancestral. Trata-se de uma identidade abissal, não tão fácil de se descartar. Ela se inscreve no corpo. Tornando o outro do branco, ao negro cabe assumir a si mesmo, fazendo do branco o seu outro para daí se imaginar a possibilidade de uma igualdade que só se dará com a renúncia da identidade de ambos ou uma afirmação que não se oponha. Na literatura negro-brasileira, o branco é visto pelo negro e, em certos textos, nem é considerado enquanto referência textual, é ausente. Este é um ponto de críspação com as outras classificações citadas. Se uma mulher negra, lésbica ou trans, e moradora da periferia fizer literatura, assumindo todas as suas identidades, teremos uma síntese dos pontos de confronto. Conceitos, termos, gírias, linguajar e referências garantem as especificidades textuais dos variados fazeres literários. Há, contudo, de cunho ideológico, uma tentativa constante de se promover hegemonias. Estudos literários tentam viabilizar e legitimar mais esta ou aquela vertente, evidentemente desclassificando as demais. Sobranceira, a literatura que tem como fundamento a identidade do homem branco heterossexual e de classe média alta continua incólume. Como se veem os oprimidos entre si é a base na qual a renovação literária brasileira se dará com maior contundência e riqueza.
- **ELENA** A literatura Negra e Afro-Brasileira está irmanada com essa luta de afirmação de especificidade e visibilidade que também acompanha a literatura feminina, a homoerótica e a periférica. Em muitos momentos, inclusive, essas literaturas se entrelaçam: é possível pensar numa literatura negra feminina e periférica ou numa literatura negra homoerótica e periférica, por exemplo, mas a Literatura Negra e Afro-Brasileira tem que lidar com um fator de detração a mais, além da segregação e do preconceito, e esse fator, que busca ocultá-la ou inferiorizá-la, é o racismo. Carolina Maria de Jesus, a escritora sobre a qual concluí recente trabalho de pesquisa de pós-doutoramento, teve que lidar com o preconceito e a segregação, por ser

- mulher, mãe e pobre, mas a indignação revela-se mais contundente em seus manuscritos quando denuncia o racismo. A luta
- contra o racismo é que faz a Literatura Negra e Afro-Brasileira assumir um papel singular entre outras literaturas.

... IV ...

Neste ano, os *Cadernos Negros* chegam a sua 40ª edição. O periódico literário de mais longa continuidade no país, realizado pelo grupo Quilombhoje, abre espaço anualmente para novas vozes autorais negras e contribui para a ampliação, sobretudo, do público leitor negro. Visto que sua inserção nos currículos e programas de escolas e universidades ainda é restrita, qual a importância do alargamento do público leitor dos *Cadernos Negros* e de outras publicações similares?

- **ESMERALDA** O que ainda nos impede de entrar nos currículos seja das escolas públicas e particulares e nas universidades é a dinâmica de inserção. A negociação não é fácil e demanda tempo. Precisaríamos de pessoas, ou seja, professores doutores, diretores de escolas, de reitores, que nos apoiassem nessa empreitada. Estar inserido em um currículo escolar ou universitário quer dizer que o Grupo Quilombhoje, os autores e as autoras, ganharam dinheiro e isso é uma disputa que não é tão fácil como se imagina. Não é impossível, porque a resposta “não” já estamos acostumados a receber, porém batalhamos sempre pelo sim, que é árduo, demanda tempo e paciência.

- **EDUARDO** Os *Cadernos Negros* são exemplo contundente da postura de resistência a que me refiro, pois o Quilombhoje é, desde muito tempo, o mais longo coletivo de escritores brasileiros. Deveriam estar em todas as bibliotecas desse país, sobretudo as das escolas. Ao longo dessas quatro décadas, formaram inúmeros leitores – seja pelo próprio título, que convoca/provoca a recepção do leitor afrodescendente, seja pelo gesto de “ir onde o povo está”, típico dos saraus e eventos similares. Já o leitor branco só tem a ganhar e, seguindo a milenar máxima aristotélica, aprender junto com o prazer da leitura. A inclusão da literatura afro-brasileira nos cursos de Letras revelará aos futuros professores, tradutores ou editores a força poética dessa “escrevivência”, para ficarmos no conceito cunhado por Conceição Evaristo, e que não deve, de modo algum, ser confundida com o mero relato.

- **CUTI** Nenhum autor dos *Cadernos Negros* escreve com o desejo de só ser lido por negros. Leitores habituais de literatura que não leem a série não querem se ver diante de algo que lhes possa tirar o conforto psicológico da ilusão de que vivemos em um paraíso das relações raciais. Alargar o público é uma tarefa árdua, levando-se em conta o índice baixo de leitura no Brasil. Leitura ainda é um indicador de situação econômica. O segmento negro da população, sendo o mais afetado pela exploração no trabalho e pela violência sistemática do poder público no tocante às políticas de educação, saúde, esporte e lazer, apresenta um número de leitores bem menor que a média nacional. Para se transformar essa realidade, a formação de professores é fundamental. Se as novas gerações passarem por um processo de familiaridade para com as questões atinentes às relações raciais, é provável que a literatura negro-brasileira venha a receber a atenção mercadológica que necessita para se expandir. Enquanto produto, a série *Cadernos Negros* traz uma marca de identidade. Essa marca é o seu trunfo para ela não ser confundida com qualquer

- outra coisa. Quanto mais o debate racial for demonstrando que “coisa de negro” é para todos, como “coisa de branco” também é, maior será a possibilidade de haver melhor consumo dos livros da referida série.

• **ELENA** Os *Cadernos Negros* tiveram sua primeira publicação em 1978 e, segundo Hugo Ferreira, um de seus idealizadores, o nome desse periódico literário foi inspirado pelos cadernos manuscritos de Carolina Maria de Jesus, a escritora afro-mineira que viveu por muitos anos na favela do Canindé. Essa inspiração, por si só, atesta o compromisso dos *Cadernos Negros* com uma linhagem afro-brasileira de literatura que carrega em seu âmago a junção entre arte, ancestralidade, testemunho e denúncia. O alargamento do público leitor desse periódico literário, bem como da literatura negra em geral, nas escolas e universidades só tem a contribuir com a formação de um pensamento crítico-criativo direcionado à revalorização da cultura afro-brasileira e da busca pela igualdade de oportunidades e direitos. Os *Cadernos* revelam, num sentido amplo, a combinação da atividade artística com o empenho político, num esforço coletivo de artistas e intelectuais negros para a compreensão de sua própria história.



Em 2017, tanto a homenagem da FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty) quanto a inserção do romance *Clara dos Anjos* na lista de leituras obrigatórias dos vestibulares de UFU e da UFPR sinalizam um interesse renovado na obra do escritor Lima Barreto. Qual a importância de estudar um autor como Lima Barreto a partir da temática racial? Esse aspecto repercute sobre um redimensionamento de interpretação de sua obra?

• **ESMERALDA** Homenagem mais que justa e demorada, porque foi Lima Barreto, de fato, o precursor do modernismo. A produção de Lima Barreto será sempre atual. Um escritor que em vida foi injustiçado e lido de forma incorreta. Um escritor que tem a sensibilidade de descrever o racismo perverso que sofreu a mulher negra, sim, merece todo o tipo de homenagem. Que esse escritor seja sempre lembrado.

• **EDUARDO** Lima Barreto sempre foi esnobado por muitos colegas da Teoria da Literatura e da Literatura Brasileira, sempre ciosos em repetir os estereótipos que o reduzem a “cronista de subúrbio”, dotado de uma escrita claudicante, etc. A prova do que digo está na ausência de Barreto em muitos dos programas da graduação e da pós, e no baixo número de teses e dissertações que abordam seus textos. Acredito que esta ausência se deva justamente ao teor crítico de sua escrita. Barreto é, sem dúvida, “homem de seu tempo e de seu país”. E, como negro, não estava alheio ao ambiente de preconceito e discriminação que o rodeava e, aos seus semelhantes. Nem ao racismo entranhado no senso comum desde os tempos coloniais. O autor traz tudo isto para dentro de sua ficção e nunca abandona a perspectiva e o lugar de fala que informam seus enredos. O ganho maior de estudá-lo sob uma ótica que enfatize a problemática racial está, a meu ver, na possibilidade de revelar o quanto há de contemporâneo nos dramas que relata. Estudá-lo sob essa mirada é um gesto pedagógico no sentido mais elevado do termo, sobretudo, nesse momento de temeridade quanto ao que estamos vendo em termos de retrocesso reacionário, e quanto a um futuro que se anuncia marcado pela discriminação homofóbica, racial e de gênero.

• **CUTI** É muito importante não considerar de pouca relevância a temática das relações raciais, como é praxe ideológica se fazer. Os processos de humilhação de classe, o *modus operandi* no tratamento dos contratos de trabalho, as mais diversas formas de subalternidade, o exercício da crueldade que coloca o Brasil entre os campeões mundiais em violência tem a ver com a evolução do relacionamento entre negros e brancos desde a época colonial. Lima Barreto, em vários de seus textos, demonstra isso a partir do ponto de vista negro-mestiço. Por outro lado, é um dos autores que nos apresenta uma variedade de situações reveladoras do caráter nacional, sobretudo no tocante à nossa identidade plural. Lima tocou em problemas sociais que estão longe de serem solucionados. Não é, pois, um autor cuja obra se refere tão somente ao passado, mas também ao presente e ao futuro. Há e haverá muitas Claras dos Anjos, Isaías Caminha e Policarpus pelo Brasil afora. Espero que a obra de Lima Barreto seja redimensionada, incluindo a sua visão racial sobre a sociedade brasileira e suplantando os dados de sua biografia, pois a ênfase dada a estes, por razões de preconceitos, acaba servindo para desqualificar os livros do autor.

• **ELENA** A temática racial é totalmente pertinente para o estudo da obra de Lima Barreto, bem como a compreensão de sua vida e produção literária numa perspectiva afrodiaspórica. Lima Barreto traz em sua escrita, além da denúncia contundente do racismo, uma série de elementos que podem ser reveladores de uma estética afro-brasileira, entre eles a presença de um sentimento profundo que invade todo o texto e de momentos pontuais de ruptura e passagem. A inclusão de seu livro, *Clara dos Anjos*, na lista das leituras obrigatórias para o vestibular de duas importantes universidades federais, é um reconhecimento legítimo de sua importância crucial na Literatura em Língua Portuguesa e uma valorização da escrita afrodescendente. O livro *Quarto de Despejo. Diário de uma Favelada*, de Carolina Maria de Jesus também foi incluído na lista de leituras obrigatórias nos vestibulares da Universidade Estadual do Centro Oeste do Paraná (Unicentro) 2017, da UFRGS 2018 e da UNICAMP 2019, o que demonstra uma tentativa cada vez maior de parte da academia de se aproximar de autores que exercitaram sua escrita longe dos parâmetros sociais e econômicos considerados ideais, enfrentaram o preconceito e o racismo e, dessa forma, têm muito a dizer sobre e para o imaginário da grande maioria da população brasileira e sobre suas formas de vida e criação.



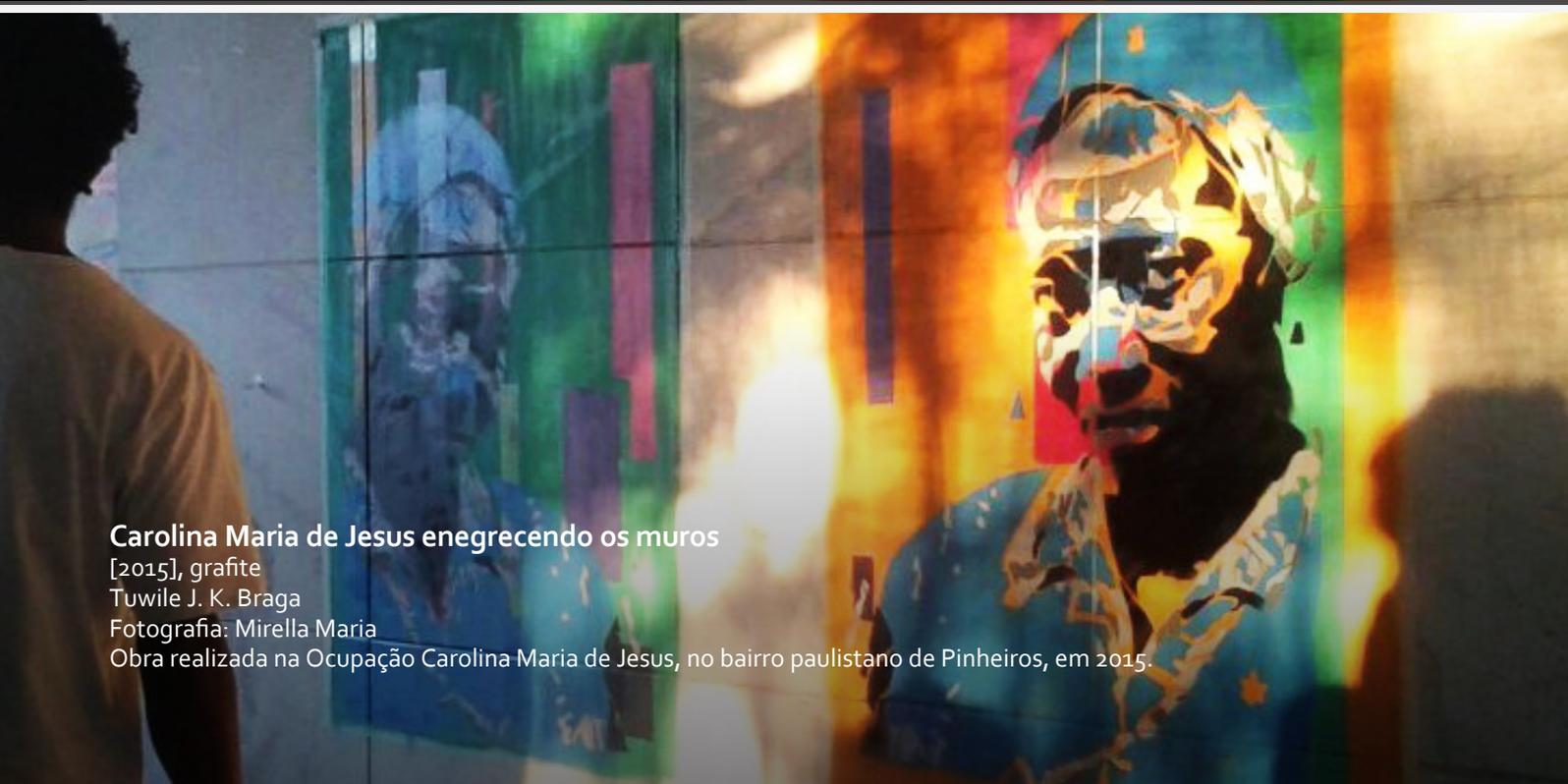


Quarto de despejo

[2011]

Jackeline Romio

Obra apagada do espaço de vivência do IFCH, UNICAMP, Campinas, SP.



Carolina Maria de Jesus enegrecendo os muros

[2015], grafite

Tuwile J. K. Braga

Fotografia: Mirella Maria

Obra realizada na Ocupação Carolina Maria de Jesus, no bairro paulistano de Pinheiros, em 2015.



coletânea

ética e estética
na criação literária
negra brasileira



sem título
[2010], nanquim e acrílica
Marcelo D'Salete

D' SALETE



prosa



Allan da Rosa

Escritor, dramaturgo, historiador e angoleiro. Além da vagabundagem que cultivava com carinho, foi feirante, operário plástico, vendedor de churros, de incensos e de jazigos de cemitério, entre outras dádivas e toneladas. Doutorando na Faculdade de Educação da USP, estuda “Ancestralidade, Imaginário e Cotidiano Negro em SP”. Nativo de Americanópolis, Jabaquara, integra o Movimento Cultural das Periferias de SP. Criador e editor do selo “Edições Toró” que lançou, de forma pioneira, por anos, obras de autoria periférica da cidade. Publicou *Reza de Mãe e outros contos* (2016); histórias infanto-juvenis em *Zagaia* (2008); *Pedagoginga, Autonomia e Mocambagem*: ensaio sobre cultura negra e Educação Popular (2013), entre outros. Ganhou o Prêmio Nacional de Dramaturgia Negra Ruth de Souza 2007 com a peça *Da Cabula* (2007). Em 2017, publica a novela *Zumbi Assombra Quem?*, obra pra se ler em voz alta com a mulecada e as coroas.

costas lanhadas

(Revides e Segredos antes do 13 de Maio)

O interior paulista era um paiol de pólvora nos anos antes do 13 de maio. O medo saía no mijo dos barões, donos de vastos alqueires, e dos advogados encastelados nos escritórios de luxo, mas também aterrorizava os sapatudos que tinham uma merreca de três ou quatro escravizados pras negociatas miúdas cotidianas, porçãozinha de três ou quatro mandados mal nascidos chupados na jugular, gente, carne com sonho e memória e raiva. Meras peças para alguns, a negrada sentiu a hora do arranque, da retomada de si, sem dó. Décadas antes do 13 de maio que

cuspiu uma liberdade requenguela, cagona e manca, vogueu um tornado em SP, uma tormenta de legítima defesa e de vingança nem sempre comida fria, que fazia fornalhas das hortas e espetava zagaiais em quem tava acostumado a levantar o chicote, a pena ou a xicrinha de porcelana.

Eram só um pedaço do mapa de sangue pisado e de dignidade remendada, as campanhas abolicionistas e as rinhadas de tribunal onde reinava o amado e odiado Luiz Gama, proibido de entrar em muitas cidades e com a morte comprada uma penca de vezes mas que permanecia pilar na missão. As disputas em colunas de jornais liberais, monarquistas ou republicanos, os processos nos fóruns da hipocrisia que referendava com seu amém o direito à propriedade vampira... isso tudo era só um bocado da guerra que apavorou os abonados de São Paulo pelas estradas de vacaria, pelos chafarizes da capital e principalmente pelos campos de plantio, de tronco e de revide negro.

A paúra arrepiava duques do café, azedava o jantar, trincava os lustres e ilustres. Milhares de pretos já tinham devolvido com fogo um pouco da fuleiragem, já tinham debandado pra outras paisagens paulistas com ou sem os tais papéis que lhes garantiam ser gente, gente encurvada por uma liberdade ganha ou comprada - e dessas tais cartas de alforria, que podiam valer só depois de muitas primaveras ou apenas na cidade onde foi carimbada, sempre havia o risco da má-fé que engrupia o dinheiro juntado gota a gota. Carta nula.

Nossos avós seguiam varando rumo com os pés sempre descalços, mas agora levando nos ombros os sapatos que só gente livre podia ter, já que o pé não aceitava mais correias e apertados depois de uma vida pisando a sola direto no chão. Nos ranchos de meio de caminho, nas hortas novas, nas curvetas e nos becos urbanos onde se vendiam doces, se barbeava ou se carregava baldes e bacanas marcando o ritmo no lombo, rodavam as histórias dos acertos de contas com os fazendeiros. Histórias sem dó.

Era nesse clima que, numa tarde em Capivari ou em Campinas, dois homens subidos de Santos já marcados com a queima na pele alertando sua rebeldia, depois da carga levantada desde a manhã, sentaram na sombra de uma mangueira. Mal a bunda assentou, súbita paranoia apontou o dedo lá da janela do casarão e o senhor gritou a acusação de levante. A madame que desfilava nos seus vestidos de cambraia e casimira, com suas joias cintilantes veio até à janela ver a penitência nas costas dos seus escravos, a paga da insolência de tramar a morte de seus amos e a queima da fazenda.

Negar não adiantou. Logo eles que ainda não tinham aceitado participar do que se armava pra dali uma semana com a malta de todas as fazendas vizinhas.

Tomado de ira, o sinhôzinho veio empunhando o chicote. Mandou amarrar um, mas começou por sovar quem estava ainda sentado num tamborete. E descendo as chibatadas despejava uma ladainha sobre a ingratidão e o peso de administrar o mundo. Mas a cada lambada desferida nas costas do negro mais velho, ele ouvia um canto sussurrado em vez de gritos de dor. E despejava o rabo de tatu com mais força, xingando, tremendo, mas a lábia do mais velho continuava soltando um chiado ameno e ritmado.

Ninguém diz se era curvado ou não que o angola recebia o arreo, mas a cada levada nas costas ele murmurava e se ouvia um grito, agudo, que vinha de dentro do casarão...

Depois das tantas trinta vergastadas que o barão achou já ser lição, justiça pra ensinar sua propriedade a não desejar morte nem derrocada de quem lhe salvou de ser órfão, de ser mais um morrido de fome ou um demônio sem rumo; depois que acabaram as lanhadadas que o barão, empapado de suor, derrubou na espinha do seu escravo, ele respirou, esfriou e viu que as costas do negro que cantava sussurrado estavam intactas, o pano arregaçado da camisa de napão não tinha um pingo de sangue. Por tanta raiva, o barão se preparou pra açoitar mais uma vez, com toda a força e medo que tinha e não tinha, mas atinou prum berro que vinha distante. Correu pra dentro da casa grande e ali ouviu

uma longa agonia de último respiro. Viu, debaixo do vestido intacto de cambraia e casimira branca que desabotoava trêmulo, as costas lanhadadas e arregaçadas da senhora dona que tombou gemendo no chão empoçado de vermelho.

[PUBLICADO EM *REZA DE MÃE E OUTROS CONTOS*. SÃO PAULO: EDITORA NÓS, 2016, P. 31-33]

a nascente da língua

Nascido estrangeiro. Não sabia falar a língua da gente do lugar. Passou primaveras e aprendeu rudimentos, assim garantia alimento e passagem. Até bailar em toda conversa. Mergulhar e ser nascente. Mestre. Tradutor procurado nas vielas e salões.

Num crepúsculo, o moço atentou a um antigo que chegava, falava com todos e não era nada compreendido. Um ancião sempre comendo frutas mas com cheiro de sopa.

Aquele senhor era senhora e era senhor e era muito mais, era pomba bicando sujeirinhas e era vento colorido, seu espirro de arco-íris vazando pelo nariz miúdo. Era borbulha de água fervendo e era calma de garoa. Aquele senhor era senhora e era sobremesa e era feijão. E aquela senhora dizia língua que o moço ainda não traduzia. Moço que tentou silêncio pleno e tentou leitura labial, que tentou falar, falar, falar junto e papagaiar ao mesmo tempo que ela, num bate boca amoroso de agulhas tomando o oco daquela conversa de balbúrdia. Que tentou também sumir pra sentir a saudade e com ela perceber algo que fosse óbvio, um elemento principal que de tão próximo talvez não conseguisse enxergar, detalhe de essência. E que tentou aprender aquela língua olhando os pés de quem falava, observando o respirado do peito, o piscar dos cílios, admirando a garganta e seu flauteio. Mas o moço ali não compreendia história nem recado, nem capítulo nem cochicho.

Depois de tanto, a iluminação: como não percebeu isso antes? A realza daquela língua e também sua mendicância estavam no timbre e no tom. Ali a comunicação morava perfeita, o ruído e a textura eram a veia da expressão. A língua universal, a que trançava todas as prosas e alinhava horizontes, a que organizava mocós e gandaias e carroças e cozinhas com qualquer um, com pessoa de qualquer país, com ser de qualquer planeta, com movimento de qualquer estrela... aquela língua universal era a música.

Precisou ouvir a música na fala daquela senhora. Seu compasso. A harmonia entre a memória e o que ela fazia com as mãos e o que escorregava pela boca. A orquestra entre os pés que pisavam sua gloriosa rotina e as mentiras que martelavam carinhosas no céu da boca. As notas e os acordes deslizando entre os dentes e o mau hálito da fome. Seus agudos conversando com ex-vizinhos sumidos enquanto torcia e pregava as roupas no varal. Seus graves comemorando gol. O dó-ré-mi que derramava enquanto comia o dia. Falava sempre de boca cheia.

Com aquela senhora o último encontro do moço foi coroamento. Foi colheita de pétalas soltas... plantou caco e cresceu cuia. E foi de mão na mão que a íris véia falou: minha língua é a língua da água, Criança. Saliva é mãe da palavra, pariu a lágrima e é aprendiz do suor.

...

Depois daquela manhã, quando a senhora fingiu que morreu pra morrer sem tristeza e evaporar pensamento; depois daquela manhã que já era noite mas que tinha a clareza de um dia cedinho; depois daquela manhã que a orelha percebeu que era rainha que sabia se ajoelhar e pedir bença, o rapaz que nasceu estrangeiro compreendeu a Língua. Sem gancho de significado, com calor de sentido. E então talvez pudesse ensinar.

Ouviu a fala da chuva, seu silêncio, seu grito e sorriu com o repente e o versado jongueiro do temporal. Ouviu o gaguejado que corria pelos bueiros. A urgência e o prazer no

deságue do xixi. O fluido, dentro do peito, com os goles descendo levando as boas novas pelas costelas, num pequeno som íntimo, cachoeirinha de dentro. E cheiro de choro? O que ficava de partitura nas bochechas, na lábia... Reparou no alfabeto dentro do copo com água, cada letra ali nadando, umas de bóia, outras peladonas em piruetas e outras espelhos de espelhos. Leu o abecê nas poças sujas. Brillou na palavra nascendo vagarosa nas gotas de orvalho, nas pontas das folhas. Leu cada sílaba gemida e respirada fundo: ali o banzo das praias de rio, ali os pés molhados até as canelas em paz de quilombos, ali o namoro possesso das beiras de mar madrugueiro.

O rapaz mergulhou. Bebeu de golada. Cuspiu gostoso.

Veio safanão no pé d'ouvido por vadiagem. CEP suspeito. Eles tinham cheirado muita farinha impura. O moço da água foi assassinado por armas de fogo.

No camburão, Camboja até à desova, sua língua secou e endureceu. Ficou lasca de cimento.

A poesia de suas gírias natimorta.

...Há quem diga que hoje xinga, mina maldições, num mofo de estuque.

[PUBLICADO EM *REZA DE MÃE E OUTROS CONTOS*. SÃO PAULO: EDITORA NÓS, 2016, P. 97-99]

Cidinha da Silva

Escritora e dramaturga. Autora de *#Parem de nos matar!* (2016), *Baú de miudezas, sol e chuva* (2013), entre outros. Organizou também *Africanidades e relações raciais: Insumos para políticas públicas na área do livro, leitura, literatura e bibliotecas no Brasil* (2014). Doutoranda em Difusão do Conhecimento na Universidade Federal da Bahia.

lcu e o menino que furtava livros

Em *A menina que roubava livros*, a mãe de Liesel Meinger, personagem principal, era comunista e sofria perseguição nazista. Seus filhos, como ela, várias vezes escaparam da morte no período de 1939 a 1943.

A violência se alastrava como erva daninha por todos os cantos da Alemanha e a morte, perplexa diante da degradação humana, resolveu narrar a história de Liesel. A menina driblava seu cheiro exalado das valas comuns, dos corpos de homossexuais, descapacitados, comunistas, judeus e todos os adversários do nazismo, incinerados nas câmaras de gás.

A morte, então, acompanha a trajetória dos livros que escapam das grandes fogueiras públicas promovidas pelo Estado e a forma como Liesel os resgata, assim como rouba outros de bibliotecas e passa a alimentar-se do perfume de vida difundido pelas mentiras deliriosas e encantadoras contadas nas obras literárias.

No Brasil, 71 anos depois da Segunda Guerra Mundial, Alex Santana, não teve a mesma sorte de Liesel e foi preso ao furtar três livros em uma livraria de shopping soteropolitano. Segundo declarações prestadas na delegacia, foram três livros naquele momento, mas o menino

já havia furtado outros sete. Todos para estudos. O texto da notícia enfatizava o gênero das obras furtadas, ficção.

Icu, pesarosa, testemunha do desfalecimento do desejo de voar do menino, perguntava: quem decretou que só se estuda em manual ou livro didático? Se alguém rouba um pão francês é porque tem fome, mas se rouba um chocolate ou sorvete é porque tem febre de riqueza e luxo? E Icu mesma respondia: é que no furto praticado pelos pequenos, o sonho e a delícia não são permitidos.

Icu, testemunha da luta de Alex pela sobrevivência, resolve defendê-lo na justiça, pois que, sem recursos para pagar fiança, mandaram o menino para o presídio da Mata Escura, onde os dias não amanhecem e as noites de lua desconhecem a ternura.

Disse Icu na peça de defesa do menino-leitor: todos os videntes um dia serão meus, é a lei da vida. Mas a alguns, como Alex, a vida, minha antagonista, me aproxima pelas iniquidades impostas ao caminho. Essa gente integra coletivos de pessoas expostas à precariedade, ao racismo, aos abusos, à violência. Gente que sobrevive por teimosia.

A vida tentou me convencer a levar Alex há muito tempo. Tantos meninos iguais a ele fui obrigada a levar, quando as mães não conseguiram fazer pré-natal, quando nasceram e não foram pesados e cuidados nos postos de saúde como todas as crianças deveriam ser. Quando a família não pôde alimentá-los como mereciam. Quando as doenças típicas da miséria os acometeram. Quando escaparam das chacinhas, pela graça de minha irmã, a sorte, que em fração de segundo desviou-os por uma rua lateral quando o morticínio estava prestes a ocorrer.

A vida, como veem, insiste em entregá-los a mim, na bandeja, como prato frio e amargo. Eu me recuso a comer, mas a vida insiste. Eles me driblam como grandes jogadores que aprendem a ser e conseguem adiar minha chegada. De tanta insistência da vida, sou convencida e os levo. Cedo demais, admito.

Meu cliente, senhoras e senhores jurados, ao furtar três livros de ficção, em ato extremo de resistência ativa ao nada que lhe é destinado pela vida, afirma que, de todas as mentiras empurradas pela garganta (sobre a inexistência do racismo ou a existência da igualdade, da justiça, do equilíbrio no julgamento do delito, de tratamento humano para seres humanos), a literatura é a mentira menos danosa. Por isso, peço sua absolvição.

[PUBLICADO NO BLOG DA CIDINHA EM 12/02/2014. DISPONÍVEL EM: [HTTP://CIDINHADASILVA.BLOGSPOT.COM.BR/2014/02/ICU-E-O-MENINO-QUE-FURTAVA-LIVROS.HTML](http://CIDINHADASILVA.BLOGSPOT.COM.BR/2014/02/ICU-E-O-MENINO-QUE-FURTAVA-LIVROS.HTML).

PUBLICADO TAMBÉM NO SITE GELEDÉS NA MESMA DATA. DISPONÍVEL EM: [HTTP://WWW.GELEDES.ORG.BR/ICU-E-O-MENINO-QUE-FURTAVA-LIVROS-POR-CIDINHA-DA-SILVA/#GS.T6HKE7Q](http://WWW.GELEDES.ORG.BR/ICU-E-O-MENINO-QUE-FURTAVA-LIVROS-POR-CIDINHA-DA-SILVA/#GS.T6HKE7Q)]

o homem da mudança

Era a segunda vez em oito meses que Seu Nelson era carregador daquela mudança. Na primeira fora contratado pela empresa do filho, na segunda pela empresa do pai.

O conjunto de calça bege e camisa cinza, cinto escuro que apertava a roupa em suas carnes magras era o mesmo da primeira mudança. Aqueles músculos deviam ser muito fortes para aguentar tanto peso, ou a necessidade gerava a força? Era a pergunta que me fazia. Interessante era que ele trabalhava de sapato, o primeiro, preto, o de agora, marrom. Em comum, ambos pareciam ser um pouco maiores do que os pés dele. Eu pensava como aqueles sapatos deveriam ser desconfortáveis e me perguntava por que ele não usava tênis, de preferência com amortecimento para impacto.

Quando ofereci bananas ele aceitou de pronto. Disse que quando saía de casa para carregar caminhão sempre comia uma banana porque tinha muita proteína. Falei sobre o potássio, o efeito preventivo às câimbras. Então, conversamos sobre

câimbras e ele contou dois casos de gente conhecida que morrera afogada por conta de câimbras que as impediu de nadar.

Diante das centenas de livros carregados ele já havia brincado: quem disse que o conhecimento não pesa é porque nunca carregou uma caixa de livros da senhora. E riu seu riso de poucos dentes bons.

A mudança já estava na fase das caixas mais leves que não chegavam a ser propriamente frágeis, essas já haviam seguido para lugar específico do caminhão, e seu Nelson me perguntou o que havia em determinada caixa. Olhei e não me lembrei só de olhar. Pedi a ele que lesse o que estava escrito no papel pregado na parte de cima. Ele, intimidado, disse, onde, aqui, enquanto firmava a caixa no Joelho com uma mão e passava a outra no papel que não estava amassado. Eu, displicente, disse, sim, seu Nelson, leia aí.

Ele não leu. Passaram-se uns segundos eternos de silêncio até que me desloquei para identificar a caixa da impressora. É uma lembrança que não me larga todas as vezes que alguém menciona o peso do conhecimento.

[PUBLICADO NA REVISTA FÓRUM N.205, EM 16/07/2015. DISPONÍVEL EM: [HTTP://WWW.REVISTAFORUM.COM.BR/SEMANTAL/O-HOMEM-DA-MUDANCA/](http://WWW.REVISTAFORUM.COM.BR/SEMANTAL/O-HOMEM-DA-MUDANCA/)]

o homem azul do deserto

Bodô, meu irmão, descobri sua origem. Você é Tuareg! Tuareg do Vale do Jequitinhonha.

Como descobri? Por acaso estelar. Pera que te conto. Escrevi o livro do Manu, um menino que pescava estrelas no céu do Mali, do Burkina Faso, do Níger, de algum lugar por ali. Coisa que para nós, de Minas, gente que não tinha mar antes da lama em Mariana, era a invenção mais natural do mundo.

Pois bem, o desejo de Manu pescar estrelas foi inspirado por lenda do povo Tuareg, que diz que os Homens Azuis do Deserto, como são conhecidos, quando se perdem nas areias profundas do Norte da África, espetam uma estrela com a lança e ela os guia no caminho de volta.

Tá! Você não entendeu ainda por que você é um Tuareg e ainda menos por que eles são azuis. Calma, moço! Pescaria exige paciência. Já explico. É o seguinte, os Tuareg são um povo nômade que vive na região onde se passa a história do Manu. Eles usam aquela túnica comprida de mil e uma utilidades que protege do calor escaldante do dia e do frio cortante das madrugadas no deserto. A túnica é azul e quando o usuário transpira, umedece a tinta, uma espécie de anil. A cor impregna a pele, deixando-a com tom azulado. Por isso, há séculos, eles são conhecidos como os Homens Azuis do Deserto.

Agora, você é um Tuareg porque encontrei outro Tuareg que é idêntico a você. A mesma pele acobreada, os mesmos lábios de café, os cílios grandes e espessos que dão um charme especialíssimo ao olhar. Sério, mano! Vocês parecem gêmeos.

Quer saber como conheci um Tuareg se nunca estive pelo Norte da África, não é? Foi numa das Áfricas brasileiras. Viajávamos de Salvador para a Boa Morte, em Cachoeira, e nos cruzamos na rodoviária. Do deserto para o Paraguaçu, brinquei.

Uma amiga comum nos apresentou. A princípio rolou uma tensão. Eu e minha velha mania de tentar identificar de onde as pessoas são pelo sotaque. O dele tinha uma coisa rascante em algumas sílabas que lembrou Bernd, amigo alemão. Vixe! O homem virou bicho. Alemão, eu? Não deixei por menos. E os alemães negros? Não sabia da existência deles? Antes que começássemos a brigar, a Silvane jogou água e disse que ele era Tuareg. Rapaz, foi uma emoção enorme e de imediato me lembrei de você.

Baixamos as armas, conversamos um pouco. Eu falei do Manu e disse que só havia visto homens Tuareg em cima de camelos imensos na televisão e talvez por isso imaginasse que eles fossem muito altos. Mas até na altura se parecem contigo, Bodô. São pequenos, do nosso top, os Banto.

Por fim, perguntei de que país ele era e veio a resposta que só poderia vir de um africano de pensamento descolonizado. Eu sou Tuareg! Meu passaporte é do Máli.

De quebra compreendi o imponderável. Do que falo? De você, meu amigo. De suas escolhas futebolísticas. Homem preto, mineiro, sertanejo, tamborzeiro, de esquerda e não é atleticano. E por mal de todos os pecados é cruzeirense. Só pode ser reminiscência da origem Tuareg. Saudações alvinegras, querido.

[PUBLICADO NA REVISTA FÓRUM, N.223, EM 26/11/2015. DISPONÍVEL EM: [HTTP://WWW.REVISTAFORUM.COM.BR/SEMANAL/O-HOMEM-AZUL-DESERTO/](http://www.revistaforum.com.br/semanal/o-homem-azul-deserto/)]

a janela e o passarinho

Dentro da sala tinha um daqueles jardins suspensos de prédio chic que o motoboy admirava sempre que ia entregar documentos. Pessoal maneiro trabalhava ali, arquitetos e urbanistas descolados.

Absorto, ele mirava o jardim quando ouviu um barulho seco vindo do janelão de vidro, mas não conseguiu perceber o acontecido. Ao finalizar a coleta de assinaturas, já na saída do prédio viu um passarinho estatelado na calçada.

Compreendeu tudo. Inconformado foi até lá e moveu o bichinho para os lados, mexeu no bico, ameaçou uma massagem cardíaca com o fura-bolo e o pai-de-todos, mas o coitado não respirava mais.

Maldisse a necessidade de ostentação de riqueza que enganava os passarinhos, ainda mais com aquele verde e aquelas flores coloridas na parte de dentro da rica parede de vidro.

O motoboy estava desnorteado. Ia embora e deixava o corpo ali ou o levava para enterrar no caminho de casa, à noite? Precisava resolver rápido porque já era hora de voltar ao corre, ainda tinha cinco tarefas a cumprir antes do almoço.

Decide levá-lo para um enterro digno. Quando o toca pela segunda vez, enquanto estuda a melhor forma para acomodar o corpo na mochila recebe uma bicada leve na mão. O motoboy sorri e se lembra da crônica de Drummond lida na escola, quando o passarinho ressuscitava.

Qual nada. A bicada partira de um pássaro tristonho que velava o corpo e ele não tinha percebido. A bichinha, ele já achava que era uma passarinha, não era sozinha na vida. Isso por um lado era bom, mas, e se tivesse uma ninhada e o companheiro estivesse ali pensativo, sentindo a dor da perda, mas também ruminando o futuro dos filhotes desamparados? É muita dor imaginada. O rapaz abraça o capacete e desaba no meio-fio. Despeja muitas lágrimas, quase tantas quanto o número de colegas perdidos em acidentes de trânsito.

Acorda das lembranças quando pingos grossos de chuva espetam-lhe o rosto. E quem continuava ali, de guarda? O passarinho, aparente viúvo. Decide que não seria justo levar o corpo do local. Também não podia deixá-lo na calçada porque seria chutado ou esmagado por pés desatentos, ou mesmo varrido pela limpeza urbana e triturado junto com o lixo.

Não, a passarinha merecia um final digno. O jeito era explicar a situação ao viúvo e fazer uma proposta. Explica. O viúvo aquiesce, grato, pois ele mesmo não sabia o que fazer. O motoboy olha para os lados, certifica-se de que ninguém o observa, arranca uma planta da jardineira mais próxima, faz um buraco, deposita o corpo e coloca a terra em cima, com o máximo cuidado que a pressa permite.

Já perdeu muito tempo de trabalho, limpa a mão na calça, despede-se do viúvo, acelera a moto e vai embora. O passarinho fica por ali bicando a terra, ensaiando outro buraco.

[PUBLICADO NA REVISTA FÓRUM, N. 210, EM 20/08/2015. DISPONÍVEL EM: [HTTP://WWW.REVISTAFORUM.COM.BR/SEMANAL/JANELA-E-O-PASSARINHO/](http://www.revistaforum.com.br/semanal/janela-e-o-passarinho/)]

one people, one love!

A voz forte e afinada brotava não se sabe de onde. Era um grito, um uivo. Um lamento. O registro de uma existência.

Na levada do *Reggae* ecoavam confusos pedaços da letra filiada à tradição *Bobvariana*. Parado na sinaleira / rico observa o mundo / limpador de vidro vira mundo / pra sobreviver no caos.

Eu desacelero e olho à volta para descobrir quem canta na manhã ensolarada de domingo. O monturo de lixo se mexe. Emerge de lá, pulando numa perna, ora noutra, uma mulher de *dreads* grossos, pele negra curtida de sol e gordura das sobras dos restaurantes, roupa de sacos de lixo pretos, customizada.

Um luxo!

Tiro os óculos escuros e penso ver Estamira, mas, que nada, é Arthur Bispo e seu rosário desfiando (en)canto para não enlouquecer.

[PUBLICADO NA REVISTA FÓRUM, N.209, EM 13/08/2015. DISPONÍVEL EM: [HTTP://WWW.REVISTAFORUM.COM.BR/SEMANAL/ONE-PEOPLE-ONE-LOVE/](http://www.revistaforum.com.br/semanal/one-people-one-love/)]

retrato do brasil pós-racial!

Estranho país era aquele! Havia um rei eleito pelo esporte mais popular do reino que não defendia seu povo. Ao contrário, quando um membro do povo era atacado, alheio à dor, o rei argumentava com olhos marejados, que ataques deveriam ser ignorados. Falar dos problemas e exigir justiça não traria nada de bom, apenas os amplificaria e os tornaria mais insuportáveis. Bom mesmo era silenciar e seguir como burro, de cabeça baixa e olhos vendados.

Naquele país, técnico de futebol chamava a não-aceitação do racismo institucional nas arquibancadas dos jogos de “esparrela” e “armação” do jogador agredido. Denunciante virava algoz e era perseguido pela imprensa. Denunciada tornava-se celebridade com direito a participação em programas de auditório com cabelo repaginado, acolhimento dos profissionais do entretenimento televisivo e bastante tempo para explicar e justificar seu crime, além de conquistar simpatia e cumplicidade do público ávido para inocentá-la e para deixar as coisas como sempre foram. Estudava-se um convite para que a jovem denunciada por atos racistas colaborasse no roteiro de novos episódios da série televisiva “As negras como as vemos.”

Naquelas terras de pretos, durante o passado escravista, uns poucos brancos protegiam os negros rebelados, algumas vezes por compromisso com o humano, noutras por interesses econômicos. Agora os tempos eram outros. Os negros herdeiros dos negreiros, posicionados em universidades e outros lugares sociais de destaque miravam os fatos midiáticos com o objetivo de projetar seus negócios, de enraizá-los no seio da elite, de fazer reverberar a marca da comercialização do ensino em corações e mentes.

Assim, na contramão da história escrita pelos vencidos, os herdeiros do imaginário negreiro aliavam-se aos herdeiros dos vencedores do passado, cuidando da

retaguarda enquanto os generais se recompunham e se armavam. Triste país, aquele.

[PUBLICADO NO SITE GELEDÉS EM 22/09/2014. DISPONÍVEL EM: [HTTP://WWW.GELEDÉS.ORG.BR/RETRATO-BRASIL-POS-RACIAL/#GS.3CRTQUY](http://www.geledes.org.br/retrato-brasil-pos-racial/#GS.3CRTQUY)]

o homem comum brasileiro e o bumbum do hulk!

O mundo masculino em suas versões machista e masculinista está em cólicas. Por motivo muito previsível, a exposição na vitrine consumista dos corpos de um belo espécime do gênero, publicamente desejado por milhares de fãs que destacam uma das partes de seu corpo atlético, as nádegas avantajadas, desenhadas e bonitas, incomuns aos homens ordinários.

Mas, sejamos sinceras, a bunda é apenas uma parte, a mulherada quer degustar centímetro por centímetro do corpo do boleiro Hulk e também as características outras que contribuem para aumentar o fetiche despertado pelo guapo, a saber: a tranquilidade para falar; a sagacidade para responder a questiúnculas de repórteres que pretendem fazer chacota dos nordestinos; certa timidez quando seu *sex appeal* é abordado nas coletivas de imprensa; certa economia nos gestos em contraste com o corpo enorme; a lealdade na hora do jogo, ao escolher não pisotear o adversário com o porte físico descomunal. Como é sabido, quando se trata de opção sexo-afetiva, a maioria das mulheres quer saborear o todo, mesmo que enfatize parte.

Os machistas fincaram pé na pré-adolescência, quando perscrutavam o pênis do vizinho no mictório para medir o tamanho. Eles se rasgam de ciúme, inveja e ressentimento porque outro homem que não eles, é desejado.

Eles (em delírio machista) conseguem achar que “têm tudo” o que Hulk tem e as mulheres que endeusam seu corpo e o admiram “sofrem de falta de homem.” Falta que, no ápice do delírio, eles acham que poderiam suprir, já que, para eles, lepolepo é sempre a mesma coisa.

Por sua vez, os masculinistas, machos com algum verniz intelectual, em resposta, sacaram um papo de que as mulheres não poderão mais reclamar da objetificação do corpo da mulher, porque estas estariam objetificando os homens ao enaltecer a bunda do Hulk. Raciocíniozinho tosco: como é possível opor uma ação isolada ou pequena, ínfima (mesmo que certo número de mulheres transforme homens de clubes de mulheres e festas privê em peças de carne para admirar, fantasiar, morder e beliscar) quando comparada a décadas de reificação do corpo da mulher em revistas e cines pornôs, na publicidade de produtos consumidos por homens, nos campos de futebol e outros esportes, nos quais os homens predominam? Décadas de esquarteramento em pedaços para consumo in natura? Outra vez se manifestam o recalque, o ciúme e a inveja, acrescidos da presunção de que para satisfazer uma mulher (independentemente de sua orientação sexual, inclusive), qualquer corpo de homem serve, desde que tenha um pênis, ainda que em precário estado de funcionamento e conservação.

Entretanto, para salvação das mulheres heterossexuais, nem todos os homens são tolos alocados nesses dois grupos. Existem os homens transversalizados pelo feminismo que não se sentem intimidados pela corporeidade fulgurante de outro homem, não estão nem aí para ela. Homens que não estão em disputa com o Hulk, porque o boleiro-guapo tem seus dotes e cada homem seguro tem os próprios. Homens que não se importam que as mulheres, mesmo as que estão a seu lado, desejem outros homens, porque, afinal, eles também desejam outras mulheres e isso é uma questão íntima de cada pessoa. Homens que compreendem que as mulheres têm o direito de tornar públicas suas fantasias, predileções, de explicitar seus desejos, de dar nome ao que gostam e como gostam.

Homens que riem dos machos que, ao ler essa crônica, vão chamá-los de “veados” e afirmarão que homem-macho que se preza continua querendo a mulher no chinelo. Só restará o riso de escárnio, porque, homem de valor gosta de mulheres, gosta mesmo, de preferência, felizes, plenas e satisfeitas.

[PUBLICADO NO BLOG DA CIDINHA EM 19/06/2014. DISPONÍVEL EM: [HTTP://CIDINHADASILVA.BLOGSPOT.COM.BR/2014/06/O-HOMEM-COMUM-BRASILEIRO-E-O-BUMBUM-DO.HTML](http://CIDINHADASILVA.BLOGSPOT.COM.BR/2014/06/O-HOMEM-COMUM-BRASILEIRO-E-O-BUMBUM-DO.HTML). PUBLICADO TAMBÉM NO SITE GELEDÉS EM 22/06/2014. DISPONÍVEL EM: [HTTP://WWW.GELEDES.ORG.BR/O-BRASILEIRO-COMUM-E-O-BUMBUM-HULK/#GS.D86FQAS](http://WWW.GELEDES.ORG.BR/O-BRASILEIRO-COMUM-E-O-BUMBUM-HULK/#GS.D86FQAS)]

Você não vale nada, mas eu gosto de você

A casa vivia uma movimentação nova. O marido resolvera atender aos pedidos dela, mesmo achando a obra desnecessária. A filha, arquiteta, dera forma aos desejos da mãe. Cozinha americana, balcão para tomar vinho com o marido e para fazer refeições rápidas na parte de baixo do sobrado. Pintura nova na casa toda, incluindo os quartos na parte superior.

Dirce estava animada com a obra. Sacos de cimento, areia lavada, latas de tinta, a risaiada dos rapazes que falavam alto sobre mulheres e aventuras sexuais e deixavam o riso frouxo nos momentos mais picantes da conversa.

Os rapazes, aliás, um monte de músculos tesos camuflados pelos farrapos que vestiam, causavam-lhe picos de calor, como não sentia desde a menopausa. Eram negros e dos negros dizem tantas coisas. Ela juntava o que via e o que ouvia e suave como a cinquentona que deixara de ser, já fazia vinte anos.

Os rapazes nem notavam a existência daquela mulher, mas o mestre da obra, um sergipano mestiço, longe de se achar negro, observava tudo. Ao longo do dia, enquanto o marido trabalhava na banca de revistas frequentada pelas moscas do centro velho, o mestre puxava conversa com Dirce.

Deixou o dona de lado e passou a chama-la de vovó. Perguntava: A senhora sabe a diferença entre areia-areia e areia lavada, vovó? E explicava com ares de professor. Interessava-se pelas coisas do mundo doméstico; estou vendo a senhora picar um monte de verduras, vovó, que comida gostosa vai cozinhar hoje? E fazia também mil perguntas sobre detalhes da obra e satisfação da cliente. Sempre solícito, atencioso.

Numa manhã qualquer, quando o mestre teve certeza de que Dirce ansiava pelas atenções dele, mesmo que ainda tivesse os olhos vidrados no corpo dos ajudantes, fingindo-se distraído, chamou-a de você. Deu certo. Ela gostou. Sentiu-se rejuvenescida.

Daí em diante ele não mais a chamou de senhora. Começou também a fazer perguntas mais pessoais, coisas sobre a mocidade, sobre a vida antes do casamento, antes dos filhos.

Dirce cantava. Era afinada, porém excessivamente dramática. O repertório eram as músicas do Cd *Per amore*, da Zizi. Parecia que se imaginava nas gôndolas de Veneza, conhecidas apenas por fotografia.

Renovada, numa noite quente, cantou um *rit* do rádio. Forró com letra de duplo sentido que aconselhava à mulher da canção, “chupa que é de uva” e logo depois “chupa que é de menta”. O marido achou que naquela fumaça de mudança de repertório havia fogo de mulher escondido. Agarrou-a pelas costas naquele encaixe tosco de furadeira empenada. Ela respondeu no susto com um pisão no pé do homem, bem naquele calo que não lhe permitia mais usar sapatos, só sandálias franciscanas. Para completar, Dirce derrubou o copo do liquidificador em que reunia os ingredientes do molho *pesto*.

Na noite seguinte, Dirce cantou o mesmo forró enquanto preparava o jantar. O marido, vingativo e infeliz cantou de volta: Você não vale nada, mas eu gosto de você /Você não vale nada, mas eu gosto de você /Tudo o que eu queria era saber por que...

O outro dia começou como sempre começavam os dias. Ela colocou a mesa. Ele tomou o café forte. Despediu-se dela com um beijo melado na testa. Dirce que sempre disfarçava para secar a testa babujada, dessa vez o fez na frente do marido.

Às 6:45 ele saiu de casa. Foi caminhando seu passinho pesado até a banca. Aos poucos venceria os dez quarteirões.

Às 7:00 a dona da casa ouviu um assovio. Era o mestre de obras. Ele entra, dá bom dia. Ela se frustra um pouco, esperava um afago qualquer. Ele avisa que liberou os meninos para chegarem às 8:00. Mentira, combinou com eles de darem as caras às 9:00, mas era bom a velha achar que o tempo era curto.

Conversaram assuntos diversos regados a risos nervosos e ansiosos da parte dela, gargalhadas dele. Ela nota uma cicatriz na coxa peluda. O mestre coloca a mão da vovó sobre o queleide. Isso foi um coice de jumenta, explica. Conta que foi enrabá-la e a bichinha se assustou. Com o quê? Ela pergunta. Espera aí que já lhe mostro, vovó.

Os dois já eram um corpo só, ela na frente e ele atrás, desajeitados sobre a pia da cozinha. Alguém abre a porta da sala. Os meninos não eram. É tudo o que ele consegue pensar. Falta o ar, o chão. Falta tempo para raciocinar.

Quando o marido vê a cena, grita sem surpresa: Francamente, Dirzinha, pensei que você já tivesse sossegado esse fogo no rabo! Mas, com um paraíba? E pam! Pam! Bate a porta.

[TEXTO INÉDITO]



Cuti

Cuti é pseudônimo de Luiz Silva. É escritor, mestre em teoria da literatura e doutor em literatura brasileira pela Unicamp. Foi um dos criadores dos *Cadernos Negros* e um dos fundadores e membro do grupo Quilombhoje. É autor de diversos livros de contos, poesia, dramaturgia e ensaios, como *Contos escolhidos*, *Negrhúmus líricos*, *Tenho medo de monólogo & Uma farsa de dois gumes*, *Literatura negro-brasileira*, *Lima Barreto*, *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Sousa e na de Lima Barreto*, dentre outros.

conluio das perdas

Gotas de chuva unidas serpenteiam brilhantes na vidraça. O frio da tarde começa a manipular suas agulhas de arrepio. É um frio fora de hora. É só a noite enxugar as lágrimas, o calor volta com toda a sua energia. Mais que nunca, preciso do tempo aberto, de perspectiva espacial, de horizonte, de estrelas ao longe. Fico aqui curtindo saudade, saudade de quem retorna às minhas próprias raízes e, ao mesmo tempo, me abandona nesta São Paulo de tantos sonhos e decepções.

Não fosse aquela história de “hora errada em lugar errado”, talvez eu tivesse a sua companhia, ainda por muitos anos, a meu lado.

Feito o exame de corpo de delito e tomadas as providências médicas, quando retornávamos para casa, eu disse, entre outras coisas: *Vamos vencer isso. Não desanima. Eu já passei por isso também.*

Falei, mas era mentira. Havia, sim, vivido alguns vexames do tipo: pai da namorada, ao me conhecer, impede o namoro; ser barrado em porta de prédio ou me indicarem o elevador de serviço quando eu era visita; não ser servido em restaurante ou tomar chá-de-cadeira; ser preso por vadiagem, mesmo com a carteira de trabalho assinada...

Enfim, eram fatos que me haviam feito sofrer, mas nada daquilo se igualava ao que acontecera.

Depois de desabafar comigo, imensa muralha ergueu-se entre nós. Em minhas investidas de aproximação, ele apenas sorria como quem diz: “Preciso ficar em paz.” Até que, um dia:

Vou embora – disse, com o olhar perdido.

Uma incisão profunda em meu ser. Desde Helena eu não perdia ninguém. Haviam se passado treze anos daquele adeus que ainda está aqui, como uma cicatriz em minha memória.

Ela perdera a cor. O brilho dos olhos havia sumido sob uma névoa de desencanto. Sete anos de um casamento cheio de alegria e realizações iam chegando ao fim. O futuro vinha como densa neblina cobrindo o rio por onde eu deslizava lentamente para grandes interrogações de minha vida. A maior dúvida era como explicar tudo aquilo a uma criança que estava ali sem entender o meu cismar e o definhar de Helena. Foram inúmeros malabarismos verbais e gestuais para impedir que ele sofresse e eu perdesse por completo uma miséria qualquer de possibilidade de reverter o quadro. Em um daqueles dias ele me assustou ao fazer a pergunta envolvendo a zona que eu ainda recusava encarar: *Papai, o que é morrer?* Minha memória bloqueou, durante esses anos, a resposta que eu dei. A ideia do fim me aterrorizava. A única lembrança que me ficou daquele momento foi que eu o abracei muito, como se alguém o ameaçasse sequestrar e eu tivesse de reunir todas as forças para protegê-lo.

Depois, tudo veio como se fosse uma enxurrada de pesadelos. Naquele dia em que, ao chegar do trabalho para render a enfermeira contratada, ao dar banho no meu filho e colocá-lo diante da televisão, sentar na cama e perceber que o grande amor de minha vida punha sangue pelo canto da boca, não me contive. Assim que o médico – que fora chamado às pressas – se foi, meu filho e Helena adormeceram, esvaziei meia garra de uísque, chorei muito e decidi que seria melhor lançar a realidade nua e crua sobre a inocência de Malcolm, no dia seguinte, antes de irmos para a escola. Foi então que me surpreendi. Ao me ouvir falar sobre a futura morte (eu usara a palavra exata) de sua mãe, retirou do bolso da calça do uniforme escolar um papel muito enrolado que dizia assim: “Querido filho, não posso mais falar, por isso escrevi este bilhete. Guarde-o com muito carinho. Adoro você, mas a doença ficou muito forte e logo eu tenho de ir embora igual o seu gato Leleco foi. Vou deixar você e não vou voltar mais. Todo mundo é assim, um dia vai embora sem poder retornar. Agora, você e seu pai vão viver sem mim. Estude e trabalhe muito para ser feliz. Eu te amo para sempre. Sua mãe.” Depois do fêretro, ele, sentado no meu colo, tirou do bolso novamente aquele papel e me deu, dizendo: *Guarda ele pra mim, papai.* Guardo até hoje.

Com o fato que o fez ir embora, aquelas palavras de Helena voltaram-me com novos sentidos, como se endereçadas a mim e não a meu filho. A sensação de perda veio como uma sombra que estava apenas escondida. Aos dezoito anos, prestando vestibular para engenharia, entusiasmado com o seu sonho profissional, era um filho que muito me auxiliava desde que passamos a viver juntos só os dois. As dificuldades raciais – tema recorrente em nossas conversas, sobretudo quando ele sofria alguma discriminação, arranjava uma namoradinha branca ou queria discutir as tranças eu ele usava – jamais impediram nossos passos. Eu aprendera a enfrentá-las. Sabia que se tivesse dinheiro tudo ficaria mais fácil. Assim, sempre busquei superar dificuldades para alcançá-lo e ensinei isso a ele. Depois da morte de

Helena, Malcolm tornou-se a minha mais importante motivação de viver. E como ele correspondia aos meus incentivos, nossos laços se estreitaram muito. Meu filho tornara-se meu companheiro. Bastava haver qualquer coisa que me aborrecia em alguma de suas atitudes, ou vice-versa, ele me dava alguns leves socos, como quem chama para a briga, e ia me dizendo suas desculpas ou permitia que eu desse as minhas. Eu ensinava aquela luta com ele e, assim, íamos conversando até, por fim, nos abraçarmos e todo aborrecimento se afastar completamente. Foi dessa forma que ele conseguiu me livrar do álcool.

Contudo, às vezes, nós, seres humanos, perdemos a noção de que debaixo de nossos pés existe areia movediça.

Helena, próximo ao ocorrido com nosso filho, do fundo de minha memória parecia reivindicar seu antigo posto de mãe. Esse meu drama íntimo ocorria em sonhos. Sua imagem surgia muito nítida e, repetidamente, para me repreender quanto à educação de Malcolm, coisa que, em vida, raras vezes ela fizera. Após um desses entrechoques oníricos, acordei sobressaltado, com o pressentimento de que algo aconteceria. No sonho, ela, vestida de policial – algo estranho para alguém que fora modista –, brandia um cassetete em minha direção e gritava. Aflitivamente, eu não podia ouvir uma palavra sequer. A cena da noite foi, como de costume, sobreposta pelas atividades diárias, até que, no final de meu expediente de trabalho, o celular tocasse e uma voz autoritária anunciasse a prisão de meu filho ocorrida horas atrás.

Pagar nossas contas era uma tarefa de Malcolm. Durante o intervalo do cursinho, ele foi ao banco. Como de outras tantas vezes, a porta automática travou seguidamente, mesmo quando nenhuma moeda havia em seu bolso. Certa vez, conversando sobre um desses incidentes, meu filho me dissera ser, o “automático” da porta giratória, um controle remoto nas mãos do segurança que ficava em uma guarita interna da agência e,

dali, escolhia as pessoas para realizar uma maior investigação sobre metais. Naquela ocasião, como nas outras, por fim, Malcolm conseguiu entrar. Entretanto, antes que ele pegasse a senha e sentasse para aguardar o atendimento, dois indivíduos muito bem trajados adentraram o banco sem que a porta travasse, renderam o segurança e atingiram com um tiro o colega deste, que estava ao fundo e tentara reagir. Um dos invasores deu o grito, depois de ambos se encapuzarem: *Isso é um assalto! Todo mundo deitado no chão com a mão na cabeça!* Cerca de dez pessoas, incluindo funcionários, ouviram, durante cinco minutos, ameaças de morte de outros dois ladrões que já haviam invadido o local, também com os rostos cobertos e portando cada qual uma metralhadora, enquanto os dois primeiros, com pistolas em punho, faziam a coleta nos três caixas. Um bandido fora da agência, trajando uniforme de segurança, afastava os clientes alegando estar o sistema em manutenção e haver falta de energia. Alguém desconfiou e logo a viatura em serviço na região foi acionada.

Quando a quadrilha encetava a sua fuga, foi surpreendida, na saída. Houve tiroteio, os assaltantes retornaram para o interior do banco, ficando um deles de bruços após ter sido baleado.

Pai – me contou Malcolm – eu vi tudo. Eles me pularam três vezes. Uma, quando entraram. Outra, quando tentaram sair e, depois, quando retornaram. Eu estava com a cabeça debaixo de uma cadeira, o rosto voltado para a porta e o resto do corpo para fora. Um deles, quando estavam tentando fugir, pisou nas minhas costas. Quando tiveram de voltar, um outro caiu em cima das minhas pernas e a arma dele – uma metralhadora pequena – veio parar próxima do meu cotovelo, depois de bater no meu ombro esquerdo. O cara agonizava. Foram muitos tiros, vidros estilhaçados e uma gritaria geral. Os policiais nem consideraram que havia reféns dentro do banco. Tentei me encolher, mas o peso do homem em cima das minhas pernas travou meus movimentos. De repente a artilharia parou. O que se ouviu naquele instante foi o som de muitas sirenes,

choros e gritos histéricos. Eu tremia e suava frio. Aí, houve mais dois tiros. Acho que devem ter sido esses que mataram o segurança, aquele que tinha me barrado. Ele tentou reagir mesmo tendo sido algemado pelos ladrões. Então, eu consegui, num impulso, me encolher e fiquei na posição fetal. Só que, quando eu fiz isso, a arma caída ficou mais perto de mim. Fechei os olhos. Foi então que me deu uma crise de choro e a minha tremeadeira aumentou. Houve, a partir daí, muitos outros tiros. Depois parou tudo, só ficando gemidos. Demorou um tempo assim. Aí, os policiais entraram falando alto, até que senti passos perto e escutei: “Esse daí não mata não! Esse a gente leva.” Recebi um forte chute na coxa e agarram minhas mãos que cobriam a cabeça e me algemaram.

Quando Malcolm me contou, chorei abundante e silenciosamente, arquitetando cruéis vinganças. Ele havia sido preso como sendo o único bandido que restara vivo e, por isso, fora maltratado por um dos policiais, até que se pudesse explicar e um funcionário da agência, que fora depor, o reconhecesse como cliente. Depois de, com a ajuda de amigos, eu conseguir a punição do PM, só me restava continuar insistindo para meu filho se recuperar. Eu o queria de volta aos estudos e junto a mim. Ele ficou vários meses sem sair, curou seus ferimentos, mas se recusou a fazer tratamento psicológico e não pegou mais em livros ou apostilas. Por fim, se foi para Salvador, onde eu nasci, mas não tinha parente algum, nem amigos.

O e-mail que ele me enviou no dia de hoje alivia bastante a sua ausência, que deixou imenso o apartamento em que moramos desde o seu nascimento.

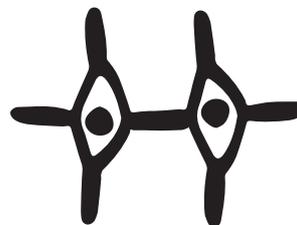
“Pai, hoje eu coleí lá no Curuzu. Fui para a saída do Ilê Ayê! Rolou um axé, senti maior energia. Mesmo com a miséria que tem aqui, os caras representam mesmo o nosso pessoal. Levantam a moral da galera. Trombei uma mina firmeza que você vai gostar. É daqui. Elinalva. Meu coração tá bombando. Ela tem uns esquemas com umas pessoas do bloco e vai rolar um lance de eu

desfilar. Se der, vai ser massa. Com essa gata no meu caminho, acho que começo a desencanar daquela treta do banco, do vestibular e todo aquele estresse. Vou pedir mais uma vez para você me desculpar pelo jeito como eu saí de casa. Foi mal. Você sabe. Você sabe... O importante é que eu estou ficando de boa. Você tá ligado que é o melhor pai do mundo. Quando puder, cola aqui em casa. Um beijo do teu filhão. Malcolm.”

Agora eu sei: apesar da areia movediça sob nossos pés, a determinação é que não nos deixa afundar. Quando terminei a leitura do *e-mail*, com uma preocupação a respeito das decepções amorosas, saltou à minha mente algo que há anos eu havia perdido em mim mesmo. À pergunta de Malcolm, ainda menino, sobre a morte, eu havia respondido: *Morrer é ir morar somente dentro dos outros*. Na última noite, minha hóspede maior sorriu-me no sonho e eu senti em meus dedos as delícias do toque em seu cabelo crespo.

A chuva passou. Estrelas lantejoulam o céu. O calor vai voltar.

[CONTO PUBLICADO EM *CONTOS CRESPOS*. BELO HORIZONTE: MAZZA EDIÇÕES, 2008; E EM *CONTOS ESCOLHIDOS*. RIO DE JANEIRO: MALÊ, 2016]



Fábio Mandingo

Ogã de Xangô, Capoeira, professor de história, escritor, pai de família, nascido em Santo Amaro-BA, criado na Ribeira, mestre em Educação e torcedor do Vitória. Publicou pela Ciclo Contínuo Editorial: *Salvador negro rancor* (2011); *Morte e vida virgulina* (2012); *Muito como um rei* (2015) e participou da coletânea *Pelas periferias do Brasil* (Org. Alessandro Buzo).

entre os casarões coloniais

Assim me chamaram dizendo que era ele morto entre as ferragens. Havia o som, as meninas dançando. Minha mente ainda não tava no flash e conseguia apreciar o desenrolar da noite e mesmo sentir o cheiro das meninas balançando os cabelos. Do reggae sempre me fixei na linha do baixo e do contraste com o bumbo marcado. Balancei um pouco também numa música que já usava de trilha desde muito e rolou mesmo uma troca de sorrisos e o vento noturno batendo suave na pele naquele quintal decorado com fileiras de lâmpadas amarradas nos galhos mais baixos das árvores e ganja manchando um pouco a superfície. Acho que eram mangueiras.

Cortou minha onda.

Subi sem querer as escadas desviando dos casais que se beijavam sentados. Cortaram minha onda e eu agora cortava a onda dos outros na sucessão de licença preciso passar. Tentando recuperar o foco pra lidar

com a merda que me esperasse lá em cima. Disseram que era ele, devia ser, difícil branco circular por ali. Ele entrou nessa paranoia de droga sociológica de querer estar à vontade nos espaços, onda da porra. Paguei as roskas, ainda tive que deixar uma pelo meio na mesa lá embaixo, era o cara mesmo. Curva aberta da porra o cara foi direto no poste, loucura de droga com certeza. Uma barcona hyunday. Nunca fui de aprender nome de carro, mas a porra era grande mesmo, cor grafite claro, falava sozinha e as porra. O poste quase abriu o carro no meio, a rua enorme, uma curva enorme, que desgraça esse cara tava na cabeça pra buscar o poste assim no canto das duas ruas que se encontravam naquela curva. Tudo deserto pra os dois lados, os casarões enormes eram puro silêncio, acho que ninguém mais morava ali fazia um tempo onde os manos montaram o barzinho massa que só tocava reggae de quarta a domingo e segunda e terça era escritório no porto da barra.

Onze e meia eu peguei o fone pra confirmar a hora e treze chamadas desse figura sem atender. Nenhum gosto por cenário de sangue não. Olhei só pra confirmar. Já tinha uns cinco ao redor olhando, mas polícia e agente de trânsito nenhum ainda. Tocando Sun is shining lá em baixo, as moças deviam estar moving the dancing feets. Nem abordo nunca, mas já tinha rolado uma troca de sorrisos e a aplicação de um rebolado de samba praquela música tranqüilinha de rocksteady, sei lá, sempre tem espaço pra ilusão.

O cinto segurou pra não voar pra fora. Morreu. Eu acho que já tava morto ali. Morreu com a cara esmigalhada no volante. Boca aberta. Estiquei a mão por dentro do vidro, apalpei os bolsos buscando o celular. Treze mensagens não respondidas, o cara espatifado naquela porra de rua deserta. Chamassem o CSIMiami pra encontrar digital minha naquela bagaceira. Coloquei no meu bolso. *Lamentável, vamo aí, vai chover de polícia...*

II

Se foi após uma palestra na uneb, a porra desse cara desceu com os universitários eu fui ver minha prima dando palestra ela é inteligente paporra, eles desceram pra jogar sinuca na Baixinha, laranjada da porra, a gente conversando, o jogo era de birro, sobre quilombismo o cara ainda tava de paletó e gravata e sapato preto de propaganda antiga e dando um bocado de ideia errada de somos todos iguais e essas ladainha ele se sentindo todo incluído e a gente não incluía ele nem na conversa, eu acho que droga ele já tinha descido ali pra buscar e falava sem parar.

A conversa só direta de mim pra minha prima e as amigas delas inteligentes e o mano que subiu comigo pra ver ela falando todo empolgado fazendo várias perguntas massa e eu matei duas bolas minhas ainda tirei de tabela a nove do parceiro que tava na boca pra cair. O coroa do bar botou logo aquele das melhores de Edson Gomes, ando sobre a terra e vivo sob o sol, o peça sabia e cantava as porra das músicas todas. Entre o conhaque e a cerveja a discordância era sobre a aplicação na atualidade, que foi bem o que ela falou no auditório. Matei minhas bolas, ainda tinha o parceiro e a amiga inteligente. Minha prima matou logo as dela. O cara fumava uma pacaia fedorenta da porra que já vinha enrolada na palha de milho. De paletó e gravata e sapato preto, com uma pacaia de palha de milho na boca.

Tentava sobreviver no seguro desemprego quartinho com banheiro na mouraria sem janela por enquanto. A graduação me levou de volta pro mesmo lugar de onde eu parti. Quartinho sem janela na mouraria. Mas era centro da cidade e dava pra andar de a pé largando currículo nos escritórios que ainda resistiam ali. O cara pegou meu telefone com a minha prima e grudou. A onda dele era que eu era um cara que ele gostava de debater porque eu tinha coragem de discordar dele que era consultor de engenharia e ganhava quinze mil por mês mas não podia ser quem era de verdade na

frente da família filha e esposa e os pais que eram ricos mas ele era uma pessoa legal que se identificava com o povo e eu era uma pessoa inteligente que ele gostava de debater porque tinha uma visão de mundo.

Passou a frequentar todo dia, ou melhor, todas as noites entre o horário que saía da empresa e horário em que a mulher dele tava acostumada a ele voltar pra casa, eu tava meio que sem namorada e meio interessado em observar aquela situação ali como alguém que surpreende um carrapato preso na axila e o observa sugando seu sangue antes de arrancar e esmagar. Era um à vontade. Me chamava pelo nome na frente da casa as meninas que faziam ponto na Palma depois vinham me perguntar qual era daquele playboy que ficava gritando meu nome na frente da rua. Ele já subia sempre com um Buchanan e cocaína e a caixinha pra adaptar o iphone eu sentado na frente do ventiladorzinho o conversar e debater dele era um monólogo de se fuder que não terminava nunca sobre ele mesmo os conflitos sem parar de falar nem enquanto encarcava o nariz na nota de cem. Dólares. Que essa música foi gravada em uma sessão de 27 horas seguidas e o guitarrista tava quase em coma alcoólico e tinha putas e traficantes circulando durante a gravação.

Sobre os livros, os filmes, os discos, os artistas, as teorias, os aplicativos, o debater dele era dizer que sabia que eu concordava com ele mesmo quando a minha opinião era totalmente contrária ele dava a volta na retórica pra dizer que eu tava falando a mesma coisa que ele porque eu era o cara que ele gostava de debater, era um calor da porra no quarto sem janela eu nunca aceitava quando ele me oferecia o prato, acho que vi ele detonar dois G numa sentada só e falava sem parar até a hora de sair eu já tinha umas dezessete garrafas de meiotá de Buchanan, chivas e dunhill. Ele botava pra dentro de droga, porque também amassava uns comprimidos de dualid e fenobarbital e despejava pra cima de mim informação sobre todo o entretenimento

que o mundo já produziu e que ele achava que eu tinha interesse em saber e conhecer.

Aí começou a colar nas festinhas que eu ia sabia que eram as festinhas que eu gostava por minha prima que sempre ia com as amigas dela lá e começou com essa vacilação de abraçar as pessoas na hora de pular no bate-cabeça e falar pegando nas pessoas um polvo cheio de tentáculos pegajosos eu não conseguia mais relaxar porque a cara das pessoas era de que só suportavam aquela porra ali porque o cara tava comigo e continuava falando sem parar mesmo quando tava tocando música. No rap tava lá, no samba colava e atravessava na mesa o pandeiro querendo explicar pro coroa a diferença entre Riachão e Batatinha, no dub tava lá, não descobriu o terreiro que eu frequentava, no reggae trazia hash marroquino e babava a seda falando sobre estufas e lâmpadas.

Quando se arranca do sovaco um carrapato dá uma coceira engraçada eu coloquei o fone no ouvido parliament consegui ainda gritar correndo pra o ônibus pernoitão que parou a noite ia realmente muito agradável com aquele rocksteady tocando e aquela moça balançando as tranças e me sorrindo rebolando como se fosse um samba de Martinho me livrar daquele telefone flagoroso acho que semana que vem conseguia subir pro quarto de cima com a janela que dá pra ver o fundo do quartel e o sino da igreja e convido a amiga inteligente pra tomar whisky.

Morte feia da porra.

Mandingo XII.VIII.MMXVI

[TEXTO INÉDITO]

entre os arranha-céus da província

Entre os prédios imensos, as amplas avenidas. Na noite, essas luzes dos carros, dos reflexos nos vidros, dos postes altos iluminando bem o asfalto perfeito, sempre agradaram minha emoção provinciana. Mas estranhei aquela Salvador meio paulistana.

Entrei no saguão junto com um casal que caminhava de mãos dadas, pensando em demonstrar confiança, estar familiarizado ao ambiente. Creio que o porteiro está já acostumado aos moradores andarem com um ou dois elementos exóticos, eu de moletom surrado e blusa da lavagem de Itapuã. Assim que passamos a área comum, peguei o elevador da torre oposta.

A festa já ia bem adiantada. Não sei ao certo se era mesmo a cobertura ou somente um apartamento com área externa ampla. Os homens de ternos esportivos pretos, as mulheres com vestidos elegantes. Conversavam fumando, bebendo em copos apropriados para as bebidas que os garçons faziam circular. Elas arrumavam pra trás os cabelos deixando ver os pescoços pálidos. Gesticulavam sensualmente as mãos com os cigarros, encostados em pilares desse neoclássico ridículo de Salvador.

Lembrei da cena do primeiro episódio do Boondocks, o pequeno Huey no quintal dos vizinhos...

Afundi em um sofá que estava vazio. Bebi três taças de um vinho branco frio. Um jazz sofrível de música ambiente, plástico puro. Precisava ficar chapado como eu queria. Sentindo o sangue fluir, os olhos da-rem algum brilho.

Nenhum olhar me acompanhou no caminho do banheiro e me agachei anônimo atrás do vaso sanitário onde armei a bomba. Coisa simples de circuitos conectados a um timer de relógio.

Atravessei de volta a sala, trazendo comigo a taça pro elevador.

Nem cheguei à esquina quando explodiu. Duas bolas de fogo e um festival de vidros estilhaçados. Sem gritos. Bebi o último gole do vinho e joguei a taça em um monte de sacos azuis de lixo de condomínio. A rua ainda deserta, embora algumas luzes dos prédios vizinhos começassem a ser ligadas. Os brilhos corriam em meus olhos como os braços de Bruce Lee ou um vidro de benflogin.

Andei assim por um pedaço de hora na direção do mar, até uma casa térrea onde parecia estar acontecendo uma festa de universitários. A roupa me serviu também pra essa ocasião e ninguém estranhou a minha presença. Em uma mesinha de canto haviam garrafas, ao lado de uma poltrona onde um casal se beijava, emaranhados em cabelos lisos. Agarrei uma de conhaque e busquei a saída dos fundos da casa, algum lugar pra sentar. Tocava alguma porra com uma guitarra baiana renitente.

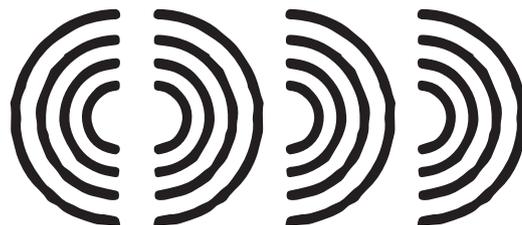
Os jovens vinham ali próximo à porta de saída, vomitavam e retornavam cambaleando pra a festa. Às vezes me fitavam, sentado em um degrau da escada observando. Já quando a escuridão cedia lugar, uma pirralha loira sentou sobre o próprio vômito e dormiu. Usava um calção vermelho de boxe e uma blusa do *rageagainstthemachine*.

Precisei passar por cima das pernas dela quando vi que o sol já tinha nascido. A porta dava pro Moinho da Bahia.

Já começava a suar cachaça no sol da manhã quando vi o ônibus do Beiru vindo do Comércio. Corri meio torto balançando a mão, a tempo de fazer o motorista parar e abrir a porta pra que eu subisse.

Mandingo XXV.III.MMXVII

[TEXTO INÉDITO]



Jeferson Tenório

Nasceu no Rio de Janeiro, em 1977. Radicado em Porto Alegre é mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Premiado no concurso Paulo Leminski em 2009, com o conto "Cavalos não choram". Outro conto, "A beleza e a tristeza", foi adaptado para o teatro em 2007 e 2008. É autor do romance *O beijo na parede*, premiado como livro do ano de 2014 pela AGES (Associação Gaúcha de Escritores). Em 2017, teve textos traduzidos para o espanhol pela Revista uruguaia *Pontis*. Atualmente trabalha na finalização do próximo romance *Estela sem Deus*.

treinamento

A avó de Estela costumava dizer que cada um já nasce com algum problema pra resolver, um problema que dura a vida toda. Estela tinha um: não sabia lidar com a perda. Há pessoas que já nascem perdendo na vida, ela pensou um dia. Foi o caso do pai, que resolveu ser cantor e não sabia nada de finanças e por isso sempre reclamava da falta de dinheiro. No entanto, a mãe de Estela achava que a solução era ignorar que eles faziam parte do grupo dos vencidos. Assim, era mais fácil suportar a vida que levavam. Foi nesse tempo que Estela passou a treinar o abandono. O treino era um modo de suportar a tristeza. Tudo começou com um casal de peixinhos que ela tinha no quarto. O Ari e a Elizete. Os dois eram da raça "gup", pequenos e todo colorido. Não ficavam num aquário porque era caro. Ficavam num pote comum de maionese. Um dia a Elizete apareceu boiando e aquela morte inesperada despertou a fragilidade em Estela. A partir dali, a menina entendeu que a morte

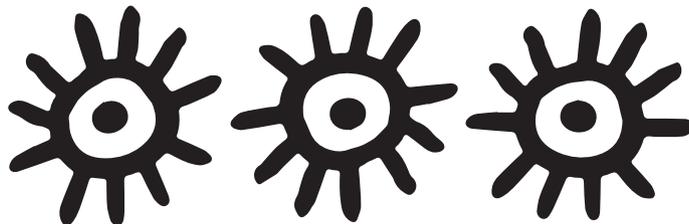
dos peixes era igual a morte das pessoas. E, assim, teria de aceitar o desaparecimento brutal dos seres. Primeiro, ficou observando por algum tempo a Elizete boiando e o irmão mais velho disse que ela tinha de tirá-lo dali e enterrá-lo. Mas Estela não teve coragem de enterrar a Elizete. Pediu para o irmão Augusto fazê-lo. Não soube se ele fez. Mas desconfiava que o irmão tenha cumprido o pedido. Talvez tenha pensando na tristeza que era aquilo: um peixe que poderia ter o mar como casa e no fim acabaria a vida num pote de maionese. No quarto, ao perceber a solidão do outro peixe, Estela achou que ele morreria em breve. E como num estalo, Estela pensou: preciso me proteger disso. Desde aquele momento, o desaparecimento tornou-se um perigo constante. Passou algumas noites dormindo pouco, estava preocupada com a morte. No meio da madrugada, levantava para ver se o peixe estava vivo. Deixava a luz acesa como se escuridão pudesse acelerar o fim. Mas um dia, ao acordar, pensou outra vez: a morte não vai mais me pegar de surpresa. Logo encontrou uma solução; era preciso treinar o abandono. Exercitar a despedida. Inverteria a lógica da dor. E a primeira coisa que fez foi retirar o peixe do quarto. Ari passou a dormir em cima da mesa da cozinha. À noite, na cama, olhando para o teto, Estela fingia que o peixe já havia morrido. E era isso que a confortava: antecipar a morte. Sem saber, a menina invertia o futuro. Desarrumava os fatos dentro de si. Às vezes, doía saber que ele estava lá, ao seu alcance, mas não ia buscá-lo. Brincava de doer. Acostumou-se com desaparecimento. Estela se agarrava ao precário e, desse modo, aceitava com serenidade o fim das coisas.

No entanto, o peixe morreu dias depois. E para decepção de Estela a dor foi a mesma, senão mais intensa. Depois sentiu raiva de si mesma. Não se controla o fim, ela pensou. Dessa vez, o irmão disse que não ia se meter nisso, além de achar aquilo uma grande bobagem e que o pai me disse que temos de gastar lágrimas é com gente, e não com os peixes. Estela

quis retrucar, mas apenas pensou: os peixes às vezes parecem melhores que as pessoas.

Estela foi enterrar o peixe. Cuidou da morte sozinha. Cavou uma pequena cova. Colocou o Ari ali dentro. Rezou um Pai Nosso. Preferiu pensar que agora a terra seria o mar daquele peixe. A nova morada. Olhou ao redor e percebeu que o quintal não era tão ruim. Imaginou que assim que virasse as costas o Ari começaria a nadar por debaixo da terra. E depois, quando se levantou, Estela chorou. Após o enterro, rezou para Deus pedindo que o peixinho virasse um santo, porque os santos são seres que já conheceram a morte, mas que gostaram tanto da vida que ainda permaneciam entre os vivos, ela pensou. Voltou para dentro de casa. Chorou mais um pouco. Passou dias com aquela tristeza. Estela tinha pouca idade e ainda não sabia que aquela a dor no peito, no futuro, ela aprenderia a chamar de luto.

[TEXTO INÉDITO]



Lia Vieira

Escritora, economista e doutoranda em Educação pela Universidade de Havana (CUBA). Publicou *Eu, mulher: mural de poesias* (Edição da autora, 1990), *Chica da Silva: a mulher que inventou o mar* (Produtor Editorial Independente, 2001), *Só as mulheres sangram* (Editora Nandyala, 2011 e 2017), *Olhos de azeviche* (Editora Malê, 2017), e outras publicações em antologias.

por que nicinha não veio?

A sirene tocou marcando o início das visitas.
O calor sufocante de mais uma tarde sem chuvas.
A indolência do corpo e do pensar.
Um dia atravessava o outro.
Cumpria pena no Talavera Bruce.
O artigo 157.

Só um alívio entre tantas outras iguais a fazia sobrevivente: a visita de Nicinha, sua mãe. Nicinha jamais fizera julgamento do seu gesto, nunca censurara ou se referira ao acontecido.
Trazia sempre palavras confortadoras, revistas, novidades que ali não tinham eco...

Mas fazia bem o jeito bom de querer que a mãe lhe passava. Única amiga, cumpriam juntas a pena, uma dentro outra fora das grades. Não faltava nunca. Tinha sempre uma “coisinha especial”. O mundo exterior entrava ali por seus olhos meigos e a serenidade de sua presença. Perguntou as horas. Alguém lhe soprou um número. Recostou-se inquieta, nervosa, amedrontada. Acendeu um cigarro. Tudo se aquietou à sua volta. Melancolia. Presságios.

O tempo se excede. Terminado o horário de visitas. Todas recolhidas. Em seu armário um bilhete pregado:

Nicinha não virá mais. Foi atropelada no percurso até aqui. Mais informações na Administração.

Uma imensa força, como que vinda de fora, estremece o corpo torturado, ela leva uma das mãos diante do rosto, como se fosse para livrar-se de uma teia de aranha. Os olhos estão semicerrados e ela fala em delírio. Agita os braços ao redor, boca e olhos abertos.
Não atendeu quando alguém chamou seu nome.

Apodrecera o fio a que estava atada e despencou nas profundezas.

Ficaria por lá a espera. Contaria carneirinhos, que por lá não passariam, pois lá não era o caminho, mas ela não sabe, ausente, nunca saberia.

[PUBLICADO EM *SÓ AS MULHERES SANGRAM*. BELO HORIZONTE: NANDAYA, 2017, P. 10]

foram sete...

Coral piou no mato alto. O dia terminara mal.

Não tinha cheirado cola. Não sabia como dar conta à Flor de Liz do paradeiro de Aruanda. Procurara o morro inteiro pela pestinha, mas que nada.

Teimava em não entrar no barraco. Ali cheirava mofo, suor e resina de vela que Flor acendia para seu Sete proteger a todas.

No varal as roupas balançavam parecendo gente ... Que fossem! Mesmo assim não iria me apartar dali. Será que ia ter desova naquela noite? Escutei então o cantarolar

e o barulho da água em enxurrada. Devia ser a Maria do Balaio deitando fora a água do banho.

Não tardava e ela vinha pedir alguma coisa. Era sempre assim, e eu sem vontade de prostrar, de ouvir vantagens e chororô da amiga de minha mãe. Estranho a palavra amiga. As duas quase não se viam. O que uma sabia da outra era o que eu ou Aruanda, minha irmã, contávamos nas vezes em que Flor de Liz não tinha freguês e podia conversar, ensinar ou limpar o cubículo em que vivíamos. Uma coisa por vez. As três nunca dava tempo, senão embolava o meio de campo.

Quando Flor de Liz resolvia conversar, partia sempre do mesmo ponto, de como começara a sua vida, de como seu patrão lhe fizera as prendas, de como se devia manter limpa, linda e jovem para sobreviver na cidade grande, principalmente no morro. E encerrava sempre a lição dizendo que me guardava para um bom partido, de preferência PM para cuidar de nós todas. E Aruanda seria para um enfermeiro dali, bem perto, do Souza Aguiar, que consulta era difícil e remédio nem se fala, e do jeito que havia doença neste mundo, somente uma peixadinha dessa para aliviar. O assunto dava-se por encerrado quando Flor de Liz se dirigia para o canto do quarto e balbuciava cantigas para seu Sete e a faxina

começava num ritmo louco, como se o PM ou o enfermeiro fossem entrar a qualquer momento.

Agarrara-me a cabeça. Taparam-me os olhos.

Não durou muito o suspense. Pelo cheiro de manga e as mãos sujas de terra, só podia ser a maldita. Desvencilhei-me com raiva e vi a seus pés um saco cheio de mangas e a cara torta e desganhada de minha irmã, Aruanda.

– Luanda – foi me dizendo – nem demorei muito, viu. Escureceu faz pouco e Flor de Liz nem chegou. Tem janta? Demorei mais porque de novo aquele velho enxerido, seu Safa-Onça, buliu comigo, dizendo gracinhas. Dei-lhe uma mangada na cabeça e acabei com a prosa dele. A molecada ficou num riso só.

Ela metralhava cem palavras por minuto, tinha fôlego de gato.

A história do seu Safa-Onça ainda ia acabar mal. Eu mesma ia ter que falar com seu Sete. Flor andava ocupada demais.

Entramos, levadas pela fala de Aruanda, que contava histórias e vantagens de mais um dia no morro.

Um banho, o jantar, mais histórias-tiros-palavrões, corria morro acima (ou abaixo?) e mais um dia se encerrava.

Já outro clareava, com seu Safa-Onça em minha cabeça. Branco, macho e rico, seu passatempo era descaçar meninhas, assim falavam todos, assim sabiam todos, assim calavam todos.

Ao ver Aruanda dormindo, eu desejava-lhe melhor sorte. Tinha doze anos. Estava no ponto. Que não fossem o PM ou o enfermeiro, mas seu Safa-Onça, não!

Acertei um pouco o cabelo e a roupa quase limpa. Nem bem, nem mal. Eu iria para o Santo Antônio. Era dia da bolsa de alimentação. Ficaria por lá todo o dia e seria recompensada por ter que aturar gestos de piedade, sorrisos de desprezo, olhares de culpa. Mas, contribuiria com minha parte para a sobrevivência da família.

Eram oito horas quando voltei e lá estava... notei que a sala virara um tapete escuro. Pude então distinguir Aruanda aninhada no chão. A bichinha nem se mexia. Tive receio de me aproximar. A vela de seu Sete estava apagada. Me arrepiei. Fiquei ali. Achei-me perdida. Amaldiçoei baixinho: – Filho da puta! Foi quando o raio cortou os céus e dividiu meus pensamentos que foram

indo, indo e só voltaram quando os vizinhos começaram a gritar que eu acabara com seu Safa-Onça.

O trem do esquecimento já fez o passado e no meu trilho de lembranças só restam o facão e o rosto envelhecido, mas sem lágrimas, o rosto de Flor de Liz que estava sendo amparada pela vizinha amiga, como as duas previram que seria um dia. E muita gente aguçada pela curiosidade e que, por falta de detalhes, apenas zumbiam em meus ouvidos:

– Foram sete ... foram sete.

[PUBLICADO EM *SÓ AS MULHERES SANGRAM*. BELO HORIZONTE: NANDAYA, 2017, P. 25]

Carolina em HQ
[2016], Editora Veneta
João Pinheiro





dramaturgia



Le Tícia Conde

Poeta, dramaturga e performer, estudante da Escola Livre de Teatro e da SP Escola de Teatro. Autora dos livros artesanais de poema *toda Vulva diz Cus são* e do romance poético *Sonhos Irreais em um Mar de Verdades*. Para divulgação, contato e venda do trabalho mantém o blog www.le-ticiaconde.blogspot.com

tsunami

(Dramaturgia pensada para 1 voz – rubricas em parêntesis e em itálico)

Fui engolida por 7 tsunamis e não sobrou 1 gota para contar história
o que sai é veneno e sangue
porque, se não se morre pela taça, morre-se pela espada fálica que nossa garganta corta.
É assim que aborto palavras, foi assim que calaram nosso povo
eu irei narrar nossa desgraça na felicidade de se ver num mundo novo!!!
Abram as cortinas, que soem as trombetas, quero ver sorrisos,
nada de lágrimas para essa historieta,
aqui água é dilúvio, e Deus é único no céu pronto para nos fulminar
pecadores que somos, principalmente as mulheres negras e indígenas.
Pois que se o dia é claro e másculo como a pele alva
não se vê que é também o sol que nos queima em carne-viva.
Mas desde cedo aviso, tudo isso é para que SINTAM
metamorfoseei-me, transmutar-me-ei sem que percebam, talvez não vejam lógica nem senso porque aqui: racio-
nalidade não presta serviço - à louca
à histérica que terminará em risos, porque rir é a única ação que ainda nos liberta.
E se vocês duvidam, que comece essa festa! (*Música*)
Eu era de uma terra farta cheia de colo,
o solo nos abraçava e a natureza saía do nosso útero.
As árvores sempre foram e ainda são ovários. Vê os frutos?
Eles caem como a menstruação que não se completa em feto
ou será já o parir? Somente as mulheres grávidas dão vida?
Não, lá na distância da aridez poética
tudo significa no fundo. Daí qualquer ser pode dar vida a algo
tem os que chegaram com a violência de berço resignificando nosso espaço
e até viraram lenda, porque não mais se acredita acontecer no hoje
dessas hipocrisias que arrebentam o peito
fazem sangrar, mas como não se cai de imediato,

como apenas apertam o afônico grito nos joelhos
 e de quatro se veem os homens a estuprar
 então, tudo bem! Estamos ricas com os que chegam!
 Vamos festejar!!! Bendito é aquele que nos traz a impotência!
 Que faz nosso fruto amargar, como um café mal passado da manhã seguinte
 enfia goela abaixo e não reclama,
 ao menos o marrom da chama permanece brasa de vivo. (*dá risadas*)
 Aquela mulher era louca, sabe? Histérica porque não queria que lhe cortassem as folhas
 vejam só, um ser humano que não se permite ser podado!
 Em quais lavouras produtivas isso se deixa? Eu vos digo: nenhuma!
 A obediência vem de saber que o outro é o sol que nos queima a face
 é ele que se torna estrela, maior que qualquer natureza terrestre que rasteja
 a fome de desejar ser visto, ouvido, ser potência.
 Mas quem saberá das potências dos corpos?
 Os órgãos servem para separar em pedaços os que não querem se misturar
 porque veja lá, se a bosta diarreica sai pelos poros
 quem se farta de terra só pode ser: lixo,
 não dá pra cometer erros tolos, é necessário ser preciso
 cirúrgico porque bonito é ser médico de panos brancos e dentes limpos.
 Vamos, mostrem seus sorrisos!!!
 Naquele fatídico dia chegaram, chegaram arrastando o arado pra cima da gente
 nos puxaram pelos cabelos aqueles bárbaros, que historicamente seriam tidos como heróis afinal, eles fizeram do
 nosso povoado uma cidade cheia de leds e wi-fi.
 (*silêncio*) alô, alô? Escuta o que digo?
 Caiu a linha, conexão não é possível mais senão pelas fibras óticas do destino
 aqueles supetões de estar na praça e encontrar o caos
 mas até a praça destruíram pra que nosso povo não virasse mendigo.
 Dizem que os gregos antigos se reuniam nesses locais
 para discutir a polis e a filosofia, ah! O encontro dos que são mortais
 entre o bem e o mal há sempre um resquício...
 Migalhas do racionalismo, sejamos RACIONAIS, POR FAVOR,
 sentimentos são o que nos levam às catástrofes, não é?
 ENTÃO VAMOS PENSAR, PENSAR, PENSAR (*risadas*).
 Se nos deixamos levar pelas paixões soltamos bombas
 BOMBAS para defender o quê? Um país?
 Mas eu falo de sentimentos, de afetos libertários
 vocês sabem o que é isso? Isso é Deus em seu primor primitivo
 porque nós defendíamos nossa terra com Louvor
 porque antes a própria poesia era canto e se dançava só com o instrumento
 da voz de quem clama, chama pelo Deus da Natureza.
 Mas o que sobra agora? A Razão das Coisas. Sobram essas roupas maltrapilhas.

Aí você se apaixonou pela dó, aí que dózinha, coitadinha...
E eu me aproveito: alguém tem um trocado pra me dar?
Vocês não sabem o que é Amor com Conhecimento
com pura empatia, e não compaixão-paixão-paixão
esses desejos violentos de serem melhor do que os outros.
Eu não tenho amigos, não desses humanos, minha amizade é com o ritmo, com a harmonia, com a natureza que
ainda mesmo tão morta, me toma pela mão e me sonha.
Aposto que vocês também gostam de dormir ouvindo a chuva!
Ah, a água é detentora de nossos ouvidos, de nossos sonhos,
é ela que nos faz prenhos do onírico! Vejam, estou grávida de gotas!!!
E que chuva caia! Mesmo sem teto eu não me importo de dançar sob suas nuvens
tão cheias de cansaço. Eu sinto, eu sinto quando me tocam a pele as que desceram
somente por esgotamento da vaporização, porque sublimar ao infinito é IMPOSSÍVEL.
IMPOSSÍVEL, tão me ouvindo?
Ah, ninguém me ouviu, porque eu – não sou chuva, eu sou tsunami
e tsunami alaga tudo, é um perigo!
BARRAGENS, QUE SE FAÇAM BARRAGENS.
Estou mesmo a vomitar, conseguem ver?
Porque agora Sentir significa Ser: o próprio apocalipse
o escatológico que é fim e termina com tudo. *(Risadas)*
A louca, aquela histérica, como eu ia dizendo, não se permitia uma poda sequer
era dia e noite ela gritando em desatino.
Todos a consideravam o inimigo, porque amigo é aquele que nos deixa no canto,
quietos, sem alarde sobre estarmos vivos.
E ela, aquela megera, gritava que estavam nos matando,
ela contava os mortos, dizia os números em alto e bom tom!
1 2 3 4 5... 1 2 3 4 5... 1 2 3 4 5... A matemática também tem sentimentos, sabia?!
As equações nos afetam, e quem não sente algo quando se diz: um mais um são dois?
E não merecia ela o que vinha vindo? Não merecia a espada bem na jugular?
Um canivete daria conta do serviço!
Ela não era amiga ao nos mostrar nossos erros, nem falar as verdades
como uma piscina sem água que mostra que HÁ FUNDURA NO MAR.
Não, ninguém quer ser abismo! *(Risadas)*.
Então o que fizeram? Chegaram rasgando tudo
rasgaram nossas roupas, rasgaram nossos livros, rasgaram nosso íntimo
abriram as pernas de todas e enfiaram sementes do que denominavam:
FUTURO PÓS-MODERNO CONTEMPORANEIDADE DO INVISÍVEL LÍQUIDO
e derramaram em nós seus líquidos abjetos cheios de instintos, porque o primitivo neles era cego e ninguém podia
falar a respeito. O jeito era: aceitar o fardo e respirar.
RESPIRA, MENINA, RESPIRA!

RESPIRA QUE NEM CACHORRINHO! O PARTO JÁ TEM SEU INÍCIO!

Daí ficávamos que nem cadelas, cadelas no cio querendo vida,
mas aquela amiga, a Philia como diziam os gregos...

Não, Platão não a consideraria amiga, não não não!

UMA OVA! Dou minha face à prova, Platão diria que ela, não sendo útil nem prazerosa
deveria fazer parte também do sacrifício.

Mas o interessante era que ninguém matava ela.

Ela só... Continuava lá, gritando aqueles gemidos.

Talvez eles sentissem algum prazer sim, vamos confessem, a dor dá prazer
e quem nunca sentiu um tesão como o pau subindo

quando a mulher grita Ai, Ui, Para! E você continua enfiando cada vez mais fundo
porque é na profundidade que se encontra o gozo

o devir da vida de quem é h-o-m-o-g-ê-n-e-o e l-í-m-p-i-d-o

como um cristal que não corta, apenas deixa cicatrizes pra saber que

É MINHA!!! É MINHA ESSA VADIA!!! E enfia, enfia, enfia fundo

que com dor ela contrai, fica ainda mais apertadinha...

A histérica servia pra isso - para testes de gozo masculino.

E era novinha a coitada, dessas de boceta pelada,

talvez fosse uma menina, talvez bem menina, com poucos anos de idade.

Criança grita, sabia?

Mas vamos deixar isso de lado. O importante é, todos a queríamos morta.

Porque quanto mais ela berrava, mais os que chegaram nos maltratavam.

Ao invés de baterem nela, era em nós que descontavam!

E isso é justo? Me digam!

É justo descontar no outro a raiva e tesão que se tem daquela... menina?

Descontar a frustração que se tem dentro só pode com gatos e cachorros

e todos aqueles seres que não fazem parte desse nosso racional íntimo,
porque assim não podem entender o que lhes fazemos.

Ou descontar em quem merece, ela merecia, nós não, nós-povo-nação

não merecíamos alguém como ela entre nós, deveríamos pelas próprias mãos

amarrá-la em pelourinho, poste de preto e chibata de extrema unção

fazer sangrar o vinho dos vivos.

E todos beberíamos, depois a faríamos santa, porque criança morta

só pode ser pro prazer de gozo humano.

Será que criança entende de prazer? Será que criança sente prazer? Disse Freud que sim.

Ah, querido senhor Freud, você fez um excelente trabalho fodendo com nossas cabeças!

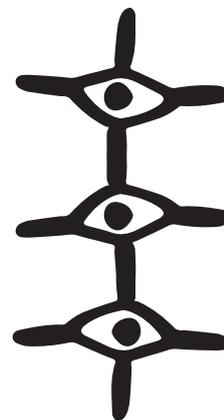
Deve-se acreditar que o homem é mau.

Os monstros já nascem monstros ou somos nós quem aos poucos os moldamos

e damos autorização corroborando pra tudo TUDO ISSO?

Os malvados também têm pais, e vocês, quantos filhos paridos?

E eram maus de nascimento ou de ensinamento



os que enfiavam seus paus em nós feito bandeiras na terra?
Conhecimento se deturpa com palavra
vira lida sistemática do que não se conserta
porque relógio quando quebra ainda aponta hora duas vezes ao dia
o binarismo da velha escola
a institucionalização de regras para se ter ensino
daí nos tornamos politizados e corajosos como aqueles povos
os outros, de lá vindos...
Os desbravadores do novo mundo, do outro lado do mundo
das bordas de um mundo torto, andando em margens chegaram em orlas vizinhas:
- por quererem ou por crerem em mando dos outros?
A ÍNDIA É AQUI, gritaram todos. (*Silêncio*)
Nosso povoado tinha muitas etnias, mas isso não servia de estatística alguma,
senão para matar cada vez mais os que se recusavam a ter a chibata
parte das costas em feridas carne-viva de sadias por nos educarem
pro que queriam: eles sabiam dos signos,
enquanto nós sabíamos nossa literatura apenas de cor
de cabeça e desenhado, com algumas ervas aromáticas e alguns taninos
como aqueles outros povos NÓS que chegávamos em navios
os tumbeiros, apelido bonito... Dado por conta de serem tumbas
dos que, ser escravizados... Nos permitíamos!... - Ainda permitimos?
Quando falamos os amigos brancos nos dizem como responder
eles são tão cordiais em suas falas, sussurram as palavras
pra gente saber o que... o que... o que... onde eu estava?
Ah, claro! O mundo bipartido! O chão se abre SIM debaixo de nossas patas.
Havia os loucos e os normais, as histéricas e os braçais,
os bons e os maus, os de sombra e os de sol,
as de peruca e as de turbante,
pera, turba, serão turbantes aqueles que contém a turba?
A juba revoltada que deveria ser pacificamente alisada... (*Risadas*).
Certa vez tentaram pôr camisa de força na nossa amiga,
- porque a essa altura da história já se tem intimidade -
ela mordeu as mãos dos que perto chegavam!
A mordida é o beijo irracional de quem deseja um pedaço.
Uma animalzinha! Só mais um dos apelidos,
além de macaca, selvagem/catuaba,
não, pera, o que álcool tem a ver com isso?
Estupro após bebedeira nunca foi nada, deixemos, deixemos
os conscientes não sabem o que fazem, deus perdoa de domingo.
Sabia que uma vez fui amiga de uma branca?
É, ela era racista, porque preconceito - é ensinado?,

mas quando os homens foram nos avistando na conversa
eu soube, eu sabia: eram eles os inimigos!
Tentaram estuprar até ela! Ela, que era filha de gente bonita,
estudada, sabida! Aquele povo não tinha regras
apenas o atual moralismo, mas a moral não nos salva
ao contrário, cria labirintos...
E perdidas fugimos, fugimos juntas
ali tivemos que dar as mãos uma à outra
e romper com as normas da cor do couro vestido.
Éramos sabiás a gotejar penas pelo suor do caminho
pássaros açougueiros cortando o vento todo ao meio
e a mata abria brechas para nossas entradas
em cavas de cascas de árvores arquitetas:
planejavam crescer uma vida inteira de pernas abertas
para no fim abrigar as duas mulheres
voltando ao ventre divino como musgo sob a pedra
na umidade de ser parida mais tarde
depois que passassem correndo os caçadores
hienas, que ao desmatarem *piiii* por cento se esconderam nas cavernas.
Nunca vou esquecer de quando as mãos daquela branca
dançaram em mim a chibata, mas coitada, eu nunca consegui ter raiva
salvei ela, depois nós duas rimos, rimos, rimos correndo na selva
nos segurando uma na outra pra não cair no mato
e ela me jurou nunca mais fazer maldade com alguém do meu povoado
e ela cumpriu, morreu pela garganta com o pai gritando que ela estava impura
por lutar do nosso lado, também, ela se apaixonou pelo meu irmão
que foi morto na frente dela pra fazer justiça e explicar as leis do novo mundo
É ASSIM QUE DEUS QUER, É ASSIM QUE VAI SER.
Aqueles botinas nunca tardaram em pisar
pisotearam a terra, acabaram com nosso chão, abriram estradas,
fizeram uma só plantação, mono... mono... mono
mono é denominação de macaco, sabia?
Vai ver os primatas fossem eles. (*Risadas*)
Aquilo parecia um zoológico mesmo, um parque freak de exposições.
(*Silêncio*) alô, oi, preciso de um ingresso... (*olha pra plateia*)
Ah! Aqui estão vocês, compraram a entrada e vieram! Fico feliz.
Que bom! Divirtam-se ao ouvir a história que É MINHA, E NÃO DE VOCÊS!
Porque sabe como é, depois que mataram quase todos do nosso povoado
depois que dizimaram nossa gente
depois da chacina que fazem ainda hoje em dia, sim, NESTE PRESENTE
quem fala sobre isso? Aqueles que nos bateram!



Não é irônico? A história ainda ser contada pelos que a fizeram!
 Claro, é condizente, eu concordo, mas eles nunca contam toda a verdade
 não falam da amizade de fato, não nos fazem sentir mais humanos, mais pessoas,
 não nos narram com Intensidade, não nos enchem de humanidade,
NÃO DEIXAM A POESIA PERMANECER EM NOSSO COLO
 assim como a terra que nos abraçava... Ela era tão quentinha e potencializada
 ela era parte de nossos corpos, nós erámos as árvores e os frutos, filhos aos nossos olhos
 mas deixemos, é preciso ter produtividade
 encher de palavras isso aqui que vocês não gastaram o dinheiro e tempo à toa
 nós já derrubamos a floresta pra construir esse lugar,
 vejam só, não podemos desperdiçar a obra boa!
 Má era a histérica que gritava, certa vez ela foi acorrentada
 passou 7 dias no tronco com fome e falta d'água
 também pra quem canaliza rios é fácil canalizar os sentidos e sentimentos da pele
 do ser sem órgãos que dança nas margens do cimento
 e ainda encontra vida em meio a tanto embrutecimento.
PERIFERIA parente do **PARAÍSO** grego
 é só ver na etimologia antes do – (*espirro*)
 ah, essa flor que brotou no asfalto me dá alergias
 ninguém sabe a que uso veio, surgiu da mistura de línguas, surgiu por último
 a flor derradeira - deveria ter morrido! Mas cá estamos nós: sofrendo, mas inteiros...
 Bem-me-quer, mal-me-quer, por que sempre só existem dois caminhos?
 Ah, querida, essa é a base do amado conflito.
 Mas será que só dois caminhos existem mesmo,
 ou será que nós é que não sabemos que não há um único jeito certo?
 Quando vamos ver que não existem categorias?
 Essa mania de classificação interminável de quem compete...
 Ou de quem busca percorrer o melhor caminho
 nem que seja o de cá, narrativo, contar a história da forma mais suspeita possível
 assim se cria suspense, não é? É... No fundo, não saber é que é uma delícia!
 É por não saber do estatelamento que a chuva se lança ao chão,
 não podemos dar avisos prévios,
 deixa todos acharem que sabem do principal, o bem contra o mal
 e aí depois a gente cai de paulada feito chuva de verão!
 Ninguém nem vê de onde veio, porque no fundo vem de todos os lados
O DISCURSO ESTÁ ENRAIZADO
 e o tsunami sempre surge em efeito de dilúvio pra reinicialização...
 Tal qual tempestade, será que ao liquefazer estamos tentando
 e de todas as formas há possibilidades de ir cobrindo a terra
 com fluxo de gente, de ser humano - que desengessando
 se descobre músculo, fibra, articulação, pele

e tenta tocar o mundo da única forma que aprendeu:
 se esvaziando para que Coisas entrem?
 Ideologia que nos mata, e quais crenças nos farão sair do ventre? (*silêncio*)
 É PRECISO LEMBRAR NO ENTANTO que folhas não são adjetiváveis
 nem flores se tornam menos pétalas por ter cheiro funesto ou doce
 são apenas a essência delas mesmas, é o aroma que exalam
 para os mortos isso não faz diferença
 - e por que a boca viva reclama quando é o nariz quem fareja?
 Se crê cão em perseguição: como quando caçaram aquela preta – pega pega!
 só por causa da sua cor, como se todas as rosas merecessem ser dizimadas
 exceto as vermelhas: PISEM NAS FLORES MAS NÃO NA GRAMA
 verde e amarelo chão que nos sustenta
 perigoso ver apenas duas cores num céu que na verdade é multicolor
 desde a hora em que nos levantamos até a hora em que se deita...
 (*deita no chão, dorme, sem tempo determinado, mas sentida a sonolência de fato*).
 (*Acorda*): Mas se Deus é ritmo, se o cosmos é puro movimento
 um dia tudo passa, porque átomos somos
 uma hora tudo se transforma, porque Ser significa fruir
 é no atrito das espadas que é gerado fogo
 o terceiro elemento - o alquímico que faz tudo Eu se tornar Outro
 vai se ganhando novo conteúdo
 quebrando com a antiga forma
 vai se tornando corpo, vai se reconhecendo no espelho
 e vai aprendendo que o que é do alheio me é alheio
 o importante é o que se leva no íntimo
 essa sensação peregrina no peito que pressente um novo momento
 e de repente se encontra Agora
 e águia de rapina se mira no Alto e se vê Presente
 no ninho, pronto pra ser rompido(!)
 como parto empelicado, ainda há a película da bolsa em volta
 - um ovo com o bebê dentro -
 nos tornamos semente, inseto, ave, felino, réptil
 ESTAMOS DO LADO DE FORA!
 Mas AINDA não nascemos...
 O parto quase chega logo, eu creio, porque de tudo
 EU ME SINTO DIFERENTE!
 Um dia, quando acordei tudo foi lentamente sumindo
 e fui aparecendo eu-mulher em meio a tantos
 ainda imaturos, sementes que se reproduzem
 sem trazerem fruto pra fome de quem é saliva.
 Depois, com o tempo, com os anos,

a cor, o corpo, o cabelo foi se tornando Hino
e o vinho que escorria do meu sangue
me tornou minha própria salvação num dionisíaco batismo.
Assumi a histeria colérica por um momento
bebi da minha fonte: menstruação antropofágica dum feto não vindo
lambi meu suor porque o sal do corpo
é o único que deveria ter valido desde o início!
E tudo vai diluindo
como a terra que aceita a água
e a árvore que mesmo envenenada continua subindo
continua o ciclo de se saber perfeita em sua derrocada
porque mesmo que devastem a natureza é sábia e vira deserto,
se torna outra face dum mesmo íntimo
que lírico traz a alegria do eterno regresso:
- eu não mudaria absolutamente NADA do que tenho vivido.
E vívido estado de intensidade,
eu choro e canto o meu Deus da Poesia
porque mesmo a maior das catástrofes
pode ser conhecimento, o Se conhecer e aprender
que nada é capaz de domar o espírito.
A histérica era eu, erámos nós, era mulher tudo desse povo
que ainda hoje acorda e se lamenta
mas eu, apesar de toda a História ainda acredito na Beleza.
A Beleza ESTÁ VIVA e pode se tornar cama macia onde se nina
mão de colo de quem supera o medo
porque de tsunami me fiz paz com tudo isso... Vocês sentem?
Aprendi com o suor a fazer meu mar
e meu sangue hoje corre bruto pelas sarjetas
e mata a sede de quem é estrada
e torna rio quem abismo voa e com o voo se deleita.
Aos poucos aprendi a me desgarrar, saí rumando daquele lugar
e encontrei meu lar onde menos se suspeita
criei uma poesia para narrar e fazer flor de possibilidades
com verdades que não são só minhas
mas que sendo minhas também me assujeitam
me tornam indivíduo humano que denuncia a violência
mas que também se torna alma viva ao viver a verdade que me condena
- na prisão do corpo encontrei meu pranto
e também o espanto de me saber verdadeira.
Hoje eu arvorizo, caidisiaca chuva que me orvalheja
toda manhã quando passarinho encontro ninho ATÉ em quem me esbraveja

a dor é do outro
 nada mais dói em mim porque o passado, ah, o passado a ninguém condena
 se olhamos para o presente e somos cientes
 de que a essência é um universo
 e não há universo capaz de me acorrentar
 mesmo que me prendam nas torres mais altas do pensamento
 porque agora o sentimento me toma a razão
 e **SABIAMENTE ME FAÇO SENTIR**
 e não será a liberdade através da sensação?
 E não será o verdadeiro sábio aquele que aprende a criar
 com tudo o que lhe oferecem, até mesmo de ruim?
DIONÍSIO DIONÍSIO, IREI ME DESFAZER NO COLO TEU
 porque somente através de teu mel é possível voltar
 ao primitivo da imaginação e do conhecimento
 e como Cassandra me ponho a cantar
 a recitar poemas que não serão acreditados em toda a minha existência
 mas não culparei ninguém por não entender
 porque entendimento é a prisão que nos faz bigatos da merda
 acorrentados na culpa cristã: hoje eu beijo os pés de Madalena.
 Hoje eu sou Madalena, Maria, Mãe, Filha, Irmã
 e eu crio, eu crio porque criação
É VONTADE DE POTÊNCIA!
 Neologização: arvorizo-me em folhescos caidumes
 porque podar-me já não podiam
 pinçam-me umas partes quantas
 mas frutando-se-las me renasciam
 e renascem de quando em quando
 mesmo quando desenraizar-me são tentativas
 sou histérica porque creio na poesia de contar a grama
 insetívora mania minha
 vou colhendo sementes com os folhescos pedrumes
 caiume outonil, a azulação do fenecer que revela vida,
 sou um corpo em ascensão e mesmenta saga mortisca
 moiol raiz, minhocas crescem ao meu redor
 amaciação de animal
 a casca dura sai em exoesqueleto
 - bato o empoeiramento
 e a caidentia chuva traz alimento
 para o que se julgava já ser
 profundeza em plurilidão
 na solidão de estar com todos



e com ninguém ao mesmo tempo.
Embotamento de nuvem
na copáz mente guardo tudo e nada
vapor que se materializa longe de mim
topolar em sua distância, água em seu fim,
floril abelhação, avotoam-se zumbidos
busqueiam pólen
e estou cheia, com dedos fartos
nascem pedaços de dentro
ramolesca extensão
ao lado, na frente, ao redor
me preencho, é a seiva que me sustenta
estado de ar em liquefação...
Perfume que exalaroma
faz-me chá de cura
das rizomáticas entrâncias, batatais de búzios
cuscunhando destinos conchis
em pedregulhos
- sobrevalência de conexões
porque mesmo num terreno hostil
ainda se afeta em potenciamento
imanente e inerente arvorizamento:
ao naturalmente conhecer, transmutar, sentir...
Tudo é possível quando se é livre e eu resolvi me livrar
e vocês, até quando sem dançar?
Até quando a se aprisionar?
Até quando a engolir a histeria que é ser Alegre
e sensivelmente só Ser e, apesar de tudo
das merdas e mazelas desse mundo, só estar Feliz?
Talvez utopismo de louca, de quem contando não se condiz
mas em um mundo de sistemática rigidez
não será liberdade só se permitir?
Eu histérica passei por estupro, por aborto, por amizades impossíveis
mas sempre entendi que mesmo numa terra em que todos te creem louco
louco é aquele que pensa poder podar o fogo, a terra, a água e o ar,
a Natureza INDOMÁVEL
- e me diga se não me resta mais nada senão olhar pra vocês e...
(tocar música, dançar e rir).



Carolina em HQ
[2016], Editora Veneta
João Pinheiro



poesia



Akins Kintê

Escritor e documentarista de São Paulo, Brasilândia Z/N, publicou *Punga*, co-autoria Elizandra Souza, (Edições Toró, 2007); *InCorPoros- Nuances de Libido*, co-autoria Nina Silva, (Ciclo Continuo Editorial, 2011); *Muzimba Na Humildade sem Maldade*, (Edição particular, 2016). Dirigiu os filmes: *Vaguei os Livros me sujei com a m... Toda*, 2007. *Várzea a Bola Rolada na Beira do Coração*, 2010. *Zeca o Poeta da Casa Verde*, 2012.

a rodante

Quando ela Erê
Gaiatice
Os olhos arco-íris
Meninice
Nos passos vitais
Peraltice

Caso algo eu perguntasse
Na elegância
Vinha na certeza
De criança
E no axé que nos abriga
O Erê desfolhasse
Minha intriga

Quando Padilha
Traz no passo encanto
E elegância
De quem compreende o pranto
Vem na dança
Desmoronando quebranto
Intolerância

Caso eu angustiado
Em minha ilha
A Padilha
No olhar cheio de brilho
Harmoniza, sopra a doce brisa
Limpano o rastilho
No caminho que a gente trilha

Quando ela Orixá
Num deixa um cochicho
Nem queixa ou buchicho

Quando eu home bicho
Escrevo minha historia em garrancho
Magoado esguicho
Ódio e me desmancho

As ilhas de teus olhos fogacho
No mais profundo me flecha
Meu mundo se abre no facho
E não há o que fecha

Num abandona remexe
Até o momento que me acho
Arco-íris em meu feixe
Moro nas águas do riacho
Do sensível Orixá

[POEMA INÉDITO]

pode pá que dá rap

O bumbo feito coração dá o compasso
Desse mesmo coração que de fristayles
Vadeia solto pelos bailes
Na cadencia do negro passo

E as caixas livres deliram
Faz sonhar
Põe um baixo nessa pré-liminar
Que os excitados até transpiram

Põe também piano
E um chimbal sem domo
Feito meu eu sem dono
Feito seu amor cigano

Esses seios seus da balanço e sei
Pelo jeito que musica
Pelo jeito que toca me suplica
Me pede o deus que samplei

Antes a alma em levante
Marca gostosamente sem dó
Como o djembe do nego Jó
Lembrando terras distantes

O que toca é o que não sei de mim
O que tá dentro de mim é o que toca
Galopeia incendeia e invoca
Lágrimas quente funciona como plug-ins

O efeito dá um grau e faz com que soe
A voz, nós pesquisa e explora
O reverb dá um tom em onda sonora
Faz com que o som ecoe

Delícia de som a perna treme
A velocidade da batida
Frenética feita à vida
Cada qual no seu BPM

No escuro do salão de lei
Swingando sua coxas a minha encaixa
Pega o bumbo e a caixa
E põe delei

Pra dançar e pra reflexão
No jeito das palavras
Os versos viram cravas
Tatuando o coração

Que compomos sob ventos bons e temporais
No jeito ser composto da canção
Sob som de primeira função
Sanga que sangra que sagra os musicais

[POEMA INÉDITO]

Seleção feita pelo poeta retirada de *Muzimba Na Humildade sem Maldade* (Edição particular, 2016)

preto no branco

É minha a garatuja
minha escola é o gueto
do meu eu, eu nunca fuja
mas sim, é "serviço de preto"

E agora vamos pôr
"os pingos nos is"
porque o meu ter dor
pro seu ser feliz?

Cêis quer me complicá
com sua loucura, seu tuim?
não vou me explicá
mas não é “cabelo duro nem ruim”

Sou o que sou
por si só já incomoda
vem força e não dor
e rotularão que “preto é moda”

E ninguém por favor
põe o “pano quente”
por que um é horror
pro outro ser gente?

É neguim... vem terror
te arrasta
pra bom entendedor
“meia palavra basta”?

Tem os negros que eu nego
humilhado até se encolher
“o pior cego
é aquele que não quer ver?”

Quem de nós colabora
com esse eu detento
“um bom negro por fora
é um branco por dentro?”

Eu não “cago na entrada nem na saída”
e tudo tá beleza
e vontade nenhuma nessa vida
de sentar-me à sua mesa

Fujam da triste regra
com olhos em centelhas
confio na mais “negra
das ovelhas”

É anúncio pode ver
primavera na gente venho
ridículo é você dizer
que “preto ri feio”

sem catástrofe
suave imperfeito
é assim minha estrofe
procêis dizer “tinha que ser preto”

sinestesia poética

Mesmo que as rádios recusem
e não vire um contágio
que os malandros não usem
em momento ágil
e que eles me acusem
de cópia, de plágio
Te fiz o poema
no meu momento mais frágil

Mesmo que a mente surte
o que Valeu foi, não é vulto
o meu passado não furta
minhas dúvidas, sepulto
minha poesia simples e curta
minha arma, meus males insulto
Te fiz o poema
teu coração eu consulto

Fiz antes de raiar o dia
se disserem pelas ruas:
isso não é poesia!
É namorando a lua
que a inspiração me irradia
Te fiz o poema
sem me preocupar com a academia

Que os poetas não declamem
e achem que falta lírio
que os militantes reclamem
enxerguem seco satírio
de amator que me chamem
façam do texto um martírio
Te fiz o poema
entre realidade e delírio

O que embala o desejo
eu escrevo no embalo
sensualidade do beijo
no meus versos espalho
o seu sussurro o solfejo
quando meu eu eu calo
Te fiz o poema
na cadência do falo

Mesmo que os brancos omitam
digam ser feia, mentem
que os da elite evitem
me calar tentem
que os livros não citem
com seu racismo que atentem
O poema é preto, como ela preta
lindo e eterno, sentem?

Mesmo que o verso não entre
seus orifícios, seus meios
não pouse brasa em teu ventre
não fagulhem teus seios
não dê tesão dentre
no enfiar venham freios
Te fiz o poema
pra bagunçar teus anseios

Mesmo que você amor
ao ler me negue
e os versos de dor
cada vez mais me pegue
nas conversas de horror
digam que sou piegas
Te fiz o poema
às escuras e às cegas

xará

A gente é oriundo
água da mesma maré
mundo do mesmo mundo
axé do mesmo axé

Arco-íris do mesmo sorrir
aripá do mesmo aripá
ori do mesmo ori
pod' xá, pod' xá

Há século, há século
tem que ter tem que ter
não é túmulo não é túmulo
de um Kintê pra uma Kintê

Look do mesmo look
sede do mesmo afã
couro do mesmo batuque
chuva da mesma manhã

Rima do mesmo abafo
sustância do mesmo angu
marafo do mesmo marafo
calundu e calundu

Me perguntam essa pergunta
 desassossego do desassossego
 marra pra sempre ser Kunta
 negro pra sempre ser negro

A gente é canto de coco
 os olhos da mesma ilha
 sotaque assim de caboclo
 um quê de Exu acolá de Padilha

Você jura mô, jura?
 Mesmo triste, o que nos rege?
 Um pele escura para uma escura
 eu quero a do Gêge, a Dofona do Gêge

Entrada da mesma porta
 passo da mesma ginga
 flor da mesma horta
 magia da mesma Mandinga

No escuro que no escuro
 essa poesia da pele escura
 sob o destino cruel e duro
 muita ternura, muita ternura

A gente é gente calunga
 diamba da mesma diamba
 malunga da mesma malunga
 o samba do mesmo samba

É o beijo em sol maiúsculo
 esse amor no cubículo
 crepúsculo do crepúsculo
 o vocábulo do mesmo vocábulo

Debate no mesmo sururu
 embarcados no mesmo lúzio
 lundu no mesmo lundu
 certeza do mesmo búzio

Semba do mesmo semba
 se dança na mesma rumba
 conto da mesma lenda
 filhos das mesma macumba

A gente é penumbra
 festa nessa quizomba
 o riso nesse quizumba
 sombra da mesma sombra

Pupila a mesma pupila
 alma negra que abusa
 trilha da mesma trilha
 encruza da mesma encruza

Ceia no mesmo cenáculo
 conto do mesmo enredo
 magia do mesmo oráculo
 segredo do mesmo segredo

juventude negra

E a gente rimando remando contra a maré, a sós
cavoucando vulcões, por debaixo de nossas lágrimas
há rebeldes erupções, guerrilhando ardentes em nossa voz

Desbravando situação braba, e nós viramos um
uma vivência
um sorriso vira um pé-de-cabra, arrombamos de nosso rosto
a máscara branca do silêncio
aqui ninguém se policia, se negricia em potência

De orgulho, de hobbies, encontrar num solapo
ancestrais, vira papo, tão brasa, tão rente
desenterramos fogueiras no eu da gente
parindo estrelas pelos olhos, entre os nossos, só sorrir
Em volta murmúrios e revolta
uma ideia sem volta de resistir, resistir, resistir

Autoestima vira enxada, cavamos sete palmos
adentro da alma, rostos negros calmos
renasce na face perseverança, e com essa enxada enchemos
de orgulho e arrogância um coração
afogado, não de todo, quase abatido pelo racismo-lodo

Inundamos de ginga os nossos, inspirados pelos griots
os sábios espalhados pelo mundo
nos bailes nos sambas os carnudos lábios
namoram os lábios carnudos, juventude marruda que posa

porque vergonha já não cabe, livro vira chave luminosa

A gente abre o baú do esquecimento, desejo de sonhar e viver
destrancando nosso eu detento, do mundo do não ser
e o princípio sem piada
é que racistas, não arrumam mais nada

Juventude negra de atitude
estudando, é ficar ligeiro com a rota
que nos quer faz uma cota
depois é ir pra briga, lutar pela liberdade
o que fizemos por Serra da Barriga
o dobro façamos por nossa comunidade

Se não rola, relaxa marcha e siga
façamos de nosso coração
um quilombo uma nação
uma Serra da Barriga



Cristiane Sobral

Carioca, vive em Brasília desde 1990. Escritora, atriz e professora de teatro. Mestre em Teatro pela Universidade de Brasília, com pesquisa sobre a estética nos teatros negros brasileiros. Dirigiu a Cia. de Arte Negra Cabeça Feita, (Teatro) por 17 anos. Imortal cadeira 34 da Academia de Letras do Brasil. Diretora de literatura afro-brasileira no Sindicato dos Escritores. Publicou *O tapete voador* (Editora Malê, 2016); *Não vou mais lavar os pratos* (Ed. Garcia, 2016); *Só por hoje vou deixar meu cabelo em paz* (Ed. Teixeira, 2014); *Espelhos, Miradouros, Dialéticas da Percepção* (Ed. Dulcina, 2011).

Publica em prosa e poesia desde 2000 na antologia *Cadernos Negros* (Ed. Quilombhoje) (SP), nos volumes 23-25, 29, 30, 32-38.

Escreve no blog:

www.cristianesobral.blogspot.com.br

e pelo perfil de Facebook: @CristianeSobralArtista

EU SOU

O racismo quase me mata outro dia
se não fosse Nelson Mandela
Maya Angelou, Lima Barreto, Oliveira Silveira
ai ai...

o racismo, esse perseguidor
mas estou bem com vocês
Nina Simone, Luiza Mahin, Dandara

o racismo não me deixa dormir
porque ele não dorme
fico desperta com Ray Charles, Marvin Gaye
James Brown me disse que posso mais além do cansaço

sim, o racismo me deprime
mas a endorfina de ler Carolina Maria de Jesus
de sentir na alma o bom samba de raiz
de Clementina e Jovelina Pérola Negra
vence tudo com a força da ancestralidade
o racismo ainda bate na minha porta
com seus mandados sem justiça
mas não estou
eu sou
negra e livre
negra e linda

o racismo não tem paz
não foi ele que inventou o jazz
nem o soul
o racismo não é ninguém
mas eu sou.

[POEMA INÉDITO]

Dinha

Maria Nilda de Carvalho Mota, Dinha, nasceu em Milagres no Ceará e, no ano seguinte, migrou com os pais para São Paulo. Poeta, autora dos livros *De passagem mas não a passeio* (2006/2008), *Onde escondemos o ouro* (2013/2017) e *Zero a zero: Quinze poemas contra o genocídio da população negra*. Atualmente é doutoranda na área de Estudos Comparados (FFLCH-USP).

paisaje aunque el tiempo

I

Prosseguia deprimida
como aqueles cristais que vingam
muito abaixo do nível
do mar
onde até mesmo as montanhas
que juntam as neves nos picos
derretem-se lânguidas
aos olhos das planícies.

Lá no fundo
fundo
mesmo
nascer era sempre um presente

de grego.

II

O rapaz nos olhos dele
era desafiador.
Que vida ele poderia
deixar de encontrar no caminho?
A que hora o coração
bateria de encontro ao espinho?

O antecadáver, nele
não se presentia
o morto ainda estava exposto
o vivo exalava sonhos
o gênero marcado no ombro
no choro, no malogro
da família.

III

Agora descansa sem tempo
Esperança que só dói
quando o pai
respira.

[POEMA INÉDITO]

Elizandra Souza

Poeta, jornalista, idealizadora do Coletivo Mjiba, ativista cultural com um trabalho consolidado de 16 anos na Cultura de Periferia e na Literatura Negra Feminina. Livros publicados *Punga*, co-autoria Akins Kintê, (Edições Toró, 2007) e *Águas da Cabaça* (Coletivo Mjiba, 2012).

redemoinhos

Quem pode prender essa ventania que mora em mim?
Essa fertilidade de espalhar boas sementes
De unir elementos contraditórios dentro de si
Tempo que se fecha sem chover, poeira do meu indizível.
Fogo que alastra indomável pelo caminho
Águas que recuam e voltam com intensidade
Nesta instabilidade de nascer tempestade e dissipar-se fogo
Fecha meu ponto fraco, nas espirais dos meus ventos
Movimento o meu corpo para que ele não morra

Quem pode acalmar esse redemoinho de ser mulher preta?
Este racismo que me desumaniza e me torna vazio
O invisível de todos os meus passos desfeitos
Sabe quando o mar desfaz as escritas nas areias?
Sabe quando o dia vai virando noite e tudo se torna mistério?
Tem dias que a loucura mescla com a solidão
E eu me vi várias vezes vagando sem destino certo...
Eu tenho medo de que não se lembrem,
nossos passos vêm de longe e precisamos prosseguir...

[POEMA INÉDITO]

Le Tícia Conde

Poeta, dramaturga e performer, estudante da Escola Livre de Teatro e da SP Escola de Teatro. Autora dos livros artesanais de poema toda Vulva diz Cus são e do romance poético Sonhos Irreais em um Mar de Verdades. Para divulgação, contato e venda do trabalho mantém o blog www.leticiaconde.blogspot.com

destelhar de uma paixão

Ela era dessas pessoas que sumiam. Ela evaporava em meio a uma chuva de chá. Era magra feito a morte, esguia feito a vida. Uma duplicidade incognitante. Liam seus olhos feito bacias d'água, o reflexo se vestia de narciso – e todos se apaixonavam, mas ela era sozinha, dessas que chora rios. Ela era o próprio sumiço, parecia fantasma em dia de celebração... Aquela menina era um mistério... E ela amava, amava como quem destelha flores para limpar com pétalas um canhão.

EM *TODA VULVA DIZ CUS SÃO*, P. 4, SEÇÃO MASTURBAÇÕES

o exorcismo de eros

Tira de mim essa aplasia de Eros
que me faz tremer os músculos e enrijecer os poros
suar frio e gozar os flancos
quando me beijas os seios e me deixas em prantos
na Afrodite que te pariu - em Ares que te deu asas
pega tua flecha e acerta o amor carnal que me penetra
tira o líquido que me inunda feito rio que deságua e abunda
nos mares de minhas pernas...

Óh Eros sem rosto,
descasa com minha psiquê para que não haja mais gozo
deixa em paz esta tua serva
que meus orgasmos múltiplos são de outros
e outras que meu caminho revela.

Que o Caos te tome por filho e que o Céu se una à Terra
mas sai de meu ventre, anjo vadio
de asas negras, senhor do belo
que em minhas entranhas não mais o quero!
A vulva rasgo e em retalhos grito:
Te exorcizo, óh Eros!!!

EM *TODA VULVA DIZ CUS SÃO*, P. 27, SEÇÃO GOZADAS

imagina-te

Imagina-te eu chupando a vulva
 como chuva de caramelos
 o gozo escorrendo no rosto
 luxurioso gosto
 chá de hortelã
 cor de canela
 jabuticaba estourando na boca
 espumante deslizando entre as coxas
 imagina-te eu
 delicadamente dedilhando caricias nela
 enquanto te como o lombo
 de costas, um olho profundo
 - poderia ser o centro do mundo
 mas é o fim que te completa...

EM *TODA VULVA DIZ CUS SÃO*, PG. 34, SEÇÃO GOZADAS

sem fim

Eu sou sem fim
 Porque dentro de mim
 Cabe muito recomeço...

EM *TODA VULVA DIZ CUS SÃO*, P. 39, SEÇÃO RAPIDINHAS

mulher I

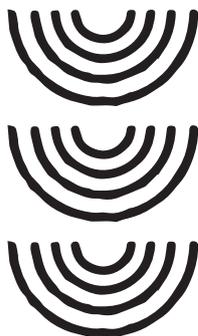
Mulher
 olhar úmido
 num mar
 - maré de vista
 ...marejamento...
 lacrimosidade
 subcutânea
 chora a essência
 chuva de entranha.

EM *TODA VULVA DIZ CUS SÃO*, P. 40, SEÇÃO RAPIDINHAS



Livia Natália

Poeta, doutora em Literatura e Professora Adjunta de Teoria da Literatura na Universidade Federal da Bahia. Autora dos livros *Água Negra* (Prêmio Banco Capital de Poesia/2010), *Correntezas e Outros Estudos Marinhos* (Ed. Ogum's Toques Negros, 2015) e *Água Negra e Outras Águas* (Caramurê, 2016). Única poeta baiana incluída na antologia *É agora como nunca* (Companhia das Letras, 2017), organizada por Adriana Calcanhoto. Seu próximo livro, *Dia bonito pra chover*, está no prelo.



a partida

Para José Carlos Limeira
Se Palmares não vive mais
Faremos Palmares de novo!

Do dorso do poeta nascem borboletas.
No seu peito, uma selva encantada.
Que serão de suas mãos leves
flutuando no nada?
E seus olhos fechados,
terrivelmente abertos para dentro
como uma porta que batesse sem vento,
como janelas silentes, mal-pintadas.

Que será de sua falta incrustada no vento,
no tempo, nas horas desencantadas?
E as musas vindouras, coitadas,
não terão o dom de lhe fazer nascer,
na língua,
palavras.

O poeta se foi e agora caminha numa nuvem macia.
Recita os poemas de boca calada,
no puro gesto de ser estrela.
O poeta se foi como o fogo, se queimando devorado.
Foi-se, e no ar se move sua ausência crua.
Foi-se, e as palavras permanecem vivas,
como Baobás plantados na nossa alma.

[POEMA INÉDITO]

SELEÇÃO DA AUTORA DE POEMAS PUBLICADOS EM *CORRENTEZAS E OUTROS ESTUDOS MARINHOS* (OGUM'S TOQUES, 2015)

freudiana

No mais fundo dos homens que amo
há meu pai, com sua carne de maresias.
Ele se desenha na pele dos meus homens
como o mar inscreve, no peixe, as escamas.

(Todo corpo em que derivo absorta
tem algo de sua voz pedregosa.)

Nas peles negras em que me banho
flutua sua existência de maré:
prenhe de naufrágios.

Aos pés destes timoneiros delicados
que pensam singrar minhas águas
sou a kianda-sereia,
um coral espelhado,
sou a ostra que se desmora em silêncio.

Sou a água eternamente translúcida.
Precipício denso de onde estes peixes bebem
- apenas -
um silêncio delicado

as mãos de minha mãe

As mãos de minha mãe são imensas
e seguram seu corpo minúsculo
como as chagas de cristo lhes se sustentam a santidade.

Nos dedos vincados de veias grossas,
na curva que se enruca no mais preto das dobras
as mãos de minha mãe perfazem os caminhos de meu
mundo.

Se os búzios cantam nas palmas singradas de rotas negras
é para predizer maresias e ondas dolentes em meu caminho.
As mãos de minha mãe, cada vez mais idosas,
guardam, em suas linhas, o segredo de nosso destino,
elas se cruzam no ventre da espera, e nasce
sempre feliz, sempre feminino.

orisa didê

Arranca as percatas de seu cavalo
e nele galopa com os pés no chão.
Solta um grito que se espeta no alto
e,
repetido,
saúda a terra com a majestade de sua presença.

Dança sem a calma das horas,
pois seus braços se erguem para fora do tempo.

Caminha com sua carne de mito
e, quando vai, não parte.
Apenas se banha em seu próprio mistério.

o caso do vestido

De tempo e traça meu vestido me guarda.

Adélia Prado

Meu corpo não respeita as estações.
Chove grosso em cada dobra da cidade
E eu trago comigo um vestido de verão intempestivo.

Meu corpo não cede e,
vivo,
arde no ligeiro das rendas,
nas maresias que lambem o ar.

Meu corpo não cede.

E o vestido que me desveste neste calor temporão
é todo bordado na minha pele:
por dentro.

meu caro amigo

Esta Nereide que te prende
nas tramas dos seus lençóis,
te devorou.

Ela te guarda no delgado
de suas entranhas,
e virastes navio submerso
no negrume imenso.
numa água violenta,
mas sem procelas,
só suas mãos dançando
Sobre o mar de fios grossos.
Onde estás tudo é bruto,
bichos ocultos bebem de sua sombra.

A vida me atravessa e não posso te contar:
que emagreci e cortei os cabelos,
(eles agora crescem dobrando-se em cachos,
como os teus, miúdos).
Que estou mais forte.
Que quase sei lutar.
Que esta semana me achei grávida
de um rebate falso.
Que tenho chorado.
E sou mesmo igual a ti: puro silêncio.

Enquanto esta Nereide penteia,
com as mãos,
os teus cabelos,
Vou desaprendendo a cantar,
achando o mundo menos belo,
e todos os naufrágios que fiz de mim,
pra te encontrar
lambem as franjas das ondas
por puro medo do profundo
que há no mar.

luz ribeiro

29 anos, nascida no verão de são paulo é coletiva: poetas ambulantes, slam do 13, legítima defesa e slam das minas-sp. autora dos livros *eterno contínuo* (2013), *espanca* (2017) e *estanca* (2017), possui textos autorais em diversas antologias. campeã do "slam br - 2016" (batalha nacional de poesia falada). luz gosta de escrever com letrinha minúscula. queria voar, mas é concreta demais pra planar e carrega ondas na caixa torácica, é a mar nas vielas, se vê poeta bruta, e pra não embrutecer, mais.

je ne parle pas bien

excuse moi, pardon
me ...

je ne parle pas bien français
je ne parle pas bien anglais non plus
je ne parle pas bien
je ne parle pas bien
je ne parle pas bien
je ne parle pas bien

.
eu tenho uma língua solta
que não me deixa esquecer
que cada palavra minha
é resquício da colonização

cada verbo que aprendi conjugar
foi ensinado com a missão
de me afastar de quem veio antes

nossas escolas não nos ensinam
a dar voos, subentendem que nós retintos
ainda temos grilhões nos pés

esse meu português truncado
faz soar em meus ouvidos
o lançar dos chicotes
em costas de couros pretos

nos terreiros de umbanda
evocam liberdade e entidade
com esse idioma que tentou nos prender

cada sílaba separada
me faz lembrar
de como fomos e somos segregados

nos encostaram nas margens
devido a uma falsa abolição
que nos transformou em bordas

me...
je ne parle pas bien
je ne parle pas bien

tiraram de nós o acesso
a ascensão

e eis que na beira da beira, ressurgimos
reinvenção

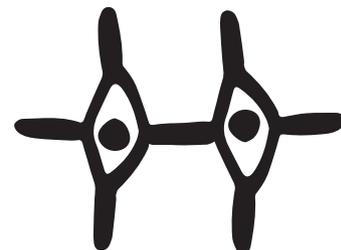
nossa revolução surge e urge
das nossas bocas
das falas aprendidas
que são ensinadas
e muitas não compreendidas
salve, a cada gíria

je ne parle pas bien
temos funk e blues
de baltimore a heliopólis
com todo respeito edith piaf
não é você quem toca no meu set list
eu tenho dançado ao som de "coller la petite"

je ne parle pas bien
o que era pra ser arma de colonizador
está virando revide de ex colonizado
estamos aprendendo as suas línguas
e descolonizando os pensamento
estamos reescrevendo o futuro da história

não me peçam pra falar bem
parce que je ne parle pas bien
je ne parle pas bien
je ne parle pas bien, rien
eu não falo bem de nada
que vocês me ensinaram

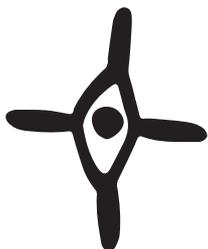
[POEMA INÉDITO]



Tula Pilar Ferreira

Desenvolve trabalhos com poesias, performances teatrais, músicas e danças (do ventre, negra). Há 14 anos, apresenta-se em diversos saraus e feiras literárias, em eventos que acontecem em São Paulo e interior, Paraty-RJ, Buenos Aires (BsAs), Salvador-BA, Minas Gerais entre outros.

Segue apresentando saraus mensais e participando de mesas e debates com foco nas mulheres menos favorecidas socialmente, da mulher negra e de artistas e escritoras da periferia. Atualmente encena a performance (monólogo) *Sou uma Carolina* em que faz um paralelo da própria história com a de Carolina Maria de Jesus. Tem poesias publicadas em algumas antologias de coletivos de saraus da periferia de São Paulo e em alguns exemplares da Revista *Ocas*.



quem é você?

Quem é você?

O homem que por mim se encantou
Se embreagou...

Me embreaguei, deitei, fiquei, gostei
Me fez bailar, rodopiar, sorrir, cantar
Até o amanhecer

Pegar um voo para a América Latina para te encontrar
Tocar as mãos, fazer amor, refestelar, ficar por lá, talvez...

Agora eu sei!

Que os corpos se encontraram para comemorar, sentir calor, beijar, espantar a dor de um grande amor...
Poder estar com quem se quer, se apaixonar com muito ardor

Quem é você?

Com os beijos tão molhados, que me despertou a libido
Me fez viver um romance colorido

Agora eu sei!

Que o fator cor da pele é para tornar proibido
Mudar a opinião em todos os sentidos...

Vou escrever uma história sobre esse acontecido,
[trocar de opinião
Mas, é para ficar, deitar, fazer amor com quem se quer...
Agora eu sei...

Quem é você!

Eu sei... Agora eu sei...

[POEMA INÉDITO]



Ponto de Equilíbrio
[2015], óleo e acrílica sobre tela
Caetano Imbo



resenha

memórias
do corpo



o devir
feminino
como possibilidade:
toda vulva diz cus são,
de le tícia conde

*Larissa da Silva Lisboa Souza**

É com muito entusiasmo que temos visto um florescimento da literatura em espaços coletivos e eventos diversos, a exemplo do Sarau das Pretas, grupo que propõe a visibilidade das produções artísticas de mulheres negras da cidade de São Paulo. Diante desse cenário, novas escritoras destacam-se, trazendo não apenas seus textos, como também a leitura dramática, a performance e a poesia declamada como um exercício artístico.

Nesse sentido, a literatura oral é instrumento de ação na divulgação dos textos, pela união da poesia com outras manifestações artísticas, a exemplo da expressão corporal que possibilita um contato mais direto com os participantes dos eventos. É interessante pontuar que muitos desses novos nomes, como as integrantes do Coletivo Feminista

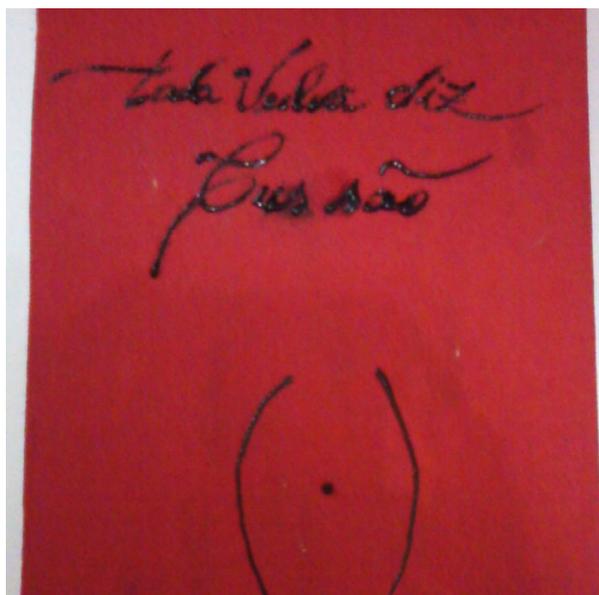
Maranhense Firminas, têm preferido a produção artesanal como um caminho potencial para a divulgação de seus trabalhos, hoje também aliado às redes sociais, pela facilidade com que as informações circulam ali.

Inúmeras são as mulheres que atualmente têm produzido e divulgado seus trabalhos longe do encarceramento editorial, confeccionando livros artesanais com pequenas tiragens e promovidos em espaços não convencionais, como bares, eventos literários, feiras etc. Os trabalhos artísticos da escritora cearense Jarid Arraes, sobre questões de gênero e raça, são exemplos dessas escolhas independentes, ao serem produzidos como cordéis com temas diversos.

É o que também acontece com a escritora e *performer* Le Tícia Conde e seu primeiro livro, *Toda Vulva Diz Cus São*, publicado de forma artesanal em 2014, em pequenas tiragens confeccionadas pela própria artista. Um trabalho cuidadoso, que resultou em um belo formato estético: uma capa de papelão coberta por um tecido vermelho, chamando a atenção do leitor para o título, escrito a mão com tinta preta, acompanhado de um símbolo que sintetiza a temática do livro: um ponto dentro de um parêntese, conforme elucidado com mais detalhamento adiante neste texto.

A produção do livro nos remete aos tempos da Geração Marginal, na década de 70 do século passado, em que muitos escritores divulgavam seus materiais em zines, como forma de burlar a censura instaurada pela Ditadura Militar. Se essa geração tinha motivos políticos claros para construir estratégias alternativas de divulgação, de modo que seus textos pudessem ser lidos, quais seriam as razões para que novos escritores do século XXI retomem o trabalho artesanal?

O conteúdo dos textos de Le Tícia Conde talvez seja uma possibilidade para pensarmos sobre a necessidade de ludibriar novas censuras, instauradas em um



TODA VULVA DIZ CUS SÃO | FOTO: LETÍCIA CONDE

contexto político-social marcado pela destituição ilegítima de uma mulher, a Presidenta da República Dilma Rousseff, através de um golpe antidemocrático, e refletirmos também a respeito do conservadorismo cada vez mais evidente na sociedade brasileira, que reverbera na perda de direitos conquistados, inclusive aqueles das mulheres, a exemplo dos retrocessos na descriminalização do aborto, uma discussão fundamental na obra da escritora aqui abordada.

Le Tícia Conde é natural de São José dos Campos, município do Estado de São Paulo. Formada em Administração e Linguística, atualmente dedica-se ao estudo da performance unida à literatura, em escolas de teatro na cidade de São Paulo. No livro *Toda Vulva Diz Cus, São* a temática do feminino atravessa toda a obra, sem receio de tocar em temas ainda tabus, como o aborto acima citado. A escolha dessas reflexões, tão caras para a discussão de gênero, é ainda pouco visível nas escritas de autoria feminina no Brasil que circulam no mercado editorial.

O texto de Le Tícia Conde é dividido em três partes: masturbações (com pequenas histórias), gozadas (poesia) e rapidinhas (aforismos). É curioso observar que a construção estrutural do livro remete ao exercício da sexualidade corpórea, de modo que o corpo feminino permeia a obra e todas as suas potencialidades, desde as descobertas do prazer, da dor e dos traumas que ele experimenta. Observa-se conjuntamente a elaboração de um eu lírico que discute a busca pelo prazer corpóreo e suas chagas, inseridos no cotidiano da mulher brasileira.

A denúncia à continuidade de uma visão patriarcal e machista, somada à constante violência contra a mulher, é recorrente em todo o texto. É notório demonstrar, entretanto, a dissonância encontrada no decorrer da obra, visto que, enquanto no primeiro poema que abre a segunda parte da obra (gozadas), as primeiras estrofes são: “As mulheres não trepam/as mulheres não gozam/ o gozo feminino incomoda” (CONDE, 2014, p.8), nos textos seguintes há uma mulher mais livre, que “corre

com os lobos” e que goza, “E ela dá com gosto/ e goza na nossa cara” (CONDE, 2014, p.10).

O patriarcado e o machismo se unem ao racismo na construção discursiva dos corpos ainda colonizados: “O Brasil teve colonização de estupramento... O sexo nos povoa” (CONDE, 2014, p.45) e nos exemplos paradigmáticos de mulheres negras sitiadas nos espaços domésticos, onde se “chora/pelo marido/ pela esposa/ pelo filho/ pela cebola que corta/ cozendo o leite/ que vai beber mais tarde (...)” (CONDE, 2014, p.8). Os poemas de Le Tícia Conde destacam o choro da mulher, vítima da sociedade, “Mulher/olhar úmido/num mar/-maré de vista/ marejamento (...)” (CONDE, 2014, p.41).

Outra característica interessante e muito particular nos textos da escritora é a temática do cu como possibilidade do desejo feminino. Enquanto o cu é recorrente na literatura de autoria masculina, ligado a um processo de resistência dos movimentos LGBTQs, Le Tícia Conde traz um eu lírico feminino que vivencia o gozo feminino não apenas através da vagina, e cria, inclusive, um cu personificado: “Cu que invade/Cu que alarde/ Cu que esperneia/ porque tem braços e vontades/ corpo, mente e espaço/ e me toma por inteira (...)” (CONDE, 2014, p.31).

Na direção das palavras da escritora, “esse não é um poema bonito/ não é sobre amor/ ou transar ou meter (...)” (CONDE, 2014, p. 16), sua escrita vai além da temática do erótico, porque traz o feminino para questionar as inúmeras violências sofridas, como o estupro ou mesmo o aborto: “Quando eu abortei/pari em mim/ uma eterna dor” (CONDE, 2014, p. 45).

Talvez, pela escolha dos temas trabalhados na obra, o título represente o corpo feminino que fala ou discute, tal qual a escritora propõe a partir da (re)construção das palavras (*Diz Cus São*), enquanto desconstrói o mito da vagina dentada, pois a mulher em Le Tícia Conde não se limita à dimensão uterina. Ademais, o símbolo na capa do livro, um ponto entre um parêntese, não

poderia representar, então, a vulva ou o cu, como possibilidades do devir feminino?

Por tudo isso, o livro de Le Tícia Conde é uma boa contribuição para as literaturas de autoria feminina, pois avança além dos lugares comuns sobre a mulher. Sua trajetória legítima essa afirmação, pois a jovem escritora já conta com participações relevantes em eventos literários, a exemplo do Primeiro Festival Gaveta Livre, realizado na cidade de São Carlos em 2015, ao lado de grandes nomes da literatura contemporânea, como Andréa Del Fuego, Marcelino Freire e Lourenço Mutarelli. Diálogos e experiências frutíferas, que certamente contribuirão para novas produções literárias de sua autoria.

Referências bibliográficas

CONDE, Le Tícia. *Toda Vulva Diz Cus São*. São Carlos, 2015.

Links disponíveis sobre as escritoras citadas no texto:

Sarau das Pretas:

Link disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2016/11/sarau-das-pretas-leva-a-consciencia-negra-as-periferias-6050.html> Acesso em: 14/03/2017.

Jarid Arraes:

Link disponível em: <http://www.afreaka.com.br/notas/escritora-negra-jarid-arraes-fala-sobre-sua-obra-e-influencia-nordestina/> Acesso em: 14/03/2017.

Coletivo Firminas:

Link disponível em: <https://coletivafirminas.wordpress.com/> Acesso em: 14/03/2017.



peso nas costas demora a passar

*Lígia Balista**

Negras Memórias¹
(Carlinhos Campos/Diogo Nazareth)

Falô que tava na hora de acordar
O dia levanta mais cedo
Senzala não sobra ninguém
O coro da raça que sofre ardendo no sol

O medo sorrindo no rosto é dente por dente
O peso de Ogum na corrente
Senzala não salva ninguém
Chibata estala no ar exige respeito

Rezô pra santo trocado pra não apanhar
Sabia que era pecado
Olhar nos olhos de sinhá

* Mestre em Teoria e História Literária pela Unicamp, atualmente é doutoranda em Literatura Brasileira na USP (com apoio da FAPESP, processo n. 2014/16619-2). E-mail: lgiabalista@gmail.com

Um povo com as costas marcadas
Pensou que podia amar

Sabia o destino danado é olho por olho
Cabia castigo no tronco
Senzala perdoa ninguém
Resiste, que o santo é quem manda você resistir,

Trocô a língua que fala só para agradar
Chicote é que arde no lombo
Madeira que pode matar
Na roda de cavalaria tambor vai gritar

O toque o viola dá
Educa sujeito teimoso
Senzala redimi ninguém
Segura Capitão-do-mato que sabe educar.

Negro é bela moeda,
A vida que pesa nas costas, demora a passar
O dia, o açoite, o engenho
De açúcar não pode adoçar
A vida destila aguardente pra gente aguentar.

Se o título da canção “Negras memórias” – uma das faixas do CD *Mergulho* (produção de 2013 do grupo Quinteto Coloquial) – já nos antecipa o tema de que trata a composição, é pelo contato com o objeto completo da canção que conseguimos preencher os sentidos do que nos apresenta esse belo arranjo entre letra e música. Inicia-se aos poucos, depois da introdução instrumental, a voz narrativa que, com intensidade, vai progressivamente descortinando as memórias de que fala a canção.

A cada verso, e no crescente (de volume e da variedade de instrumentos) do acompanhamento musical, vamos ouvindo as especificidades daqueles caracterizados na canção, ora pelo singular (“negro...”), ora pela marca do coletivo (“o povo de costas marcadas...”). Através dessa alternância de referências o ouvinte confirma que não se trata da reunião das memórias de alguém em particular,

mas da recriação de várias das marcas que acabaram por compor uma história coletiva, apresentada de maneira crítica na canção.

Uma das escolhas estéticas feitas para apresentar esse retrato foi criar nessa obra um recorte particular das imagens possíveis para a representação crítica da história/memória dos negros no Brasil. Pelo uso da metonímia, a narrativa da canção escolhe rememorar essa história sem apresentar toda narrativa da escravidão, mas colocando o foco nas violências de um dia de trabalho no engenho. Mais especificamente ainda: é com um determinado olhar para o espaço da senzala que a canção expõe o todo da condição do negro no Brasil. Imagens que vão se somando a compor aquele duro quadro de memória: o dia que “levanta mais cedo”, a senzala vazia, o sofrimento e o ardor sob o sol, os dentes, as correntes, a chibata que estala no ar, a reza pra santo trocado. À caracterização do dia (típico?) de trabalho escravo acrescenta-se um conflito quando o elemento da casa grande é mencionado: os olhos da sinhá. E, então: as costas marcadas. Afinal, “senzala perdoa ninguém”...

Verso, aliás, central na canção, já que traz a nomeação e caracterização do espaço daqueles que são o objeto das memórias cantadas, mas que é retomado com alterações significativas. Enquanto na primeira ocorrência a palavra “senzala” parece ter caráter mais objetivo de descrição do espaço (onde “não sobra ninguém” quando começa o dia de trabalho), adiante, a menção ao ambiente se dá pelo caráter de exclusão e opressão a todos que a ele pertencem. É pela variação dos verbos entre cada retomada desse referente que se caracteriza, por fim, aquele cenário, tão marcante na história da violência sobre a qual se construiu a história do Brasil e a riqueza de alguns. Senzala “não salva ninguém”, senzala “...perdoa ninguém”, senzala “...redime ninguém”.

A escolha cuidadosa dos termos que compõem a letra estabelece a criticidade da canção a cada passo

musicalmente dado na reconstrução dessas memórias: no “destino danado”, no “olho por olho”, daqueles que ousam não seguir as exigências da condição de escravo, daqueles que de alguma forma resistem (já que o “santo manda”!), cabe o “castigo no tronco”. O “chicote que arde no lombo” é para ensinar os tais sujeitos “teimosos”. O grito é o do tambor. O “educar” vem pelo capitão do mato. “Quem manda você resistir?” – uma dentre tantas formulações da canção que parecem ter sido retiradas do boca a boca do senso comum que naturaliza violências do tipo... Ainda hoje.

Formidável reouvir a canção observando a alternância² – procedimento, aliás, estrutural à economia da canção – entre momentos de canto mais acelerado na pronúncia das palavras da letra (em trechos mais narrativos) e outros em que vogais de algumas palavras se alongam, se demoram (como no trecho repetido ao final, espécie de refrão), que dão o tom dramático da cena de violência.

A canção recria, assim, por meio das imagens que evoca e das escolhas musicais feitas, as angústias das violências sofridas pelos mesmos personagens da história brasileira retratados visualmente em quadros que acabaram incorporando nossa história oficial, como os de viajantes estrangeiros³. Porém, é por outro caminho que a canção de Diogo Nazareth e Carlinhos Campos reaviva essa memória – na interpretação que aqui menciono, através de um atento arranjo feito pelo grupo, marcado por pesquisar o variado mosaico cultural brasileiro. Não há apenas o interesse em documentar ou retratar o passado de um grupo específico de nosso país. Trata-se, porém, de memória que tem lado definido, do qual se narra. Há, portanto, algo na canção que sintetiza uma importante parte da história nacional, feita aqui através da linguagem musical e das escolhas formais relevantes para apontar a crítica dessa história.

“A vida destila água ardente pra gente aguentar...” – um dos versos que talvez melhor exemplifica esse belo trabalho formal feito com a matéria histórica

representada. Assonâncias e aliterações delicada e afiadamente escolhidas, que arrastam pelo verso a vida que precisa ser aguentada. Se assim apresenta-se uma bela síntese da condição e da cultura brasileira (formulação que poderia ser usada para inúmeros exemplos da vida cotidiana de hoje⁴), ao olharmos para o contexto do objeto artístico em que ela aparece, para as particularidades do que se necessita “aguentar”, como bem aponta a canção, o referente no termo “pra gente” – que a princípio nos convida à identificação – não inclui na verdade de maneira tão abrangente todos os ouvintes, apesar de ser um trecho em que estes podem acompanhar o canto dos versos (que se repetem, em espécie de refrão). Grande parte dos ouvintes (e me incluo aqui) está de inúmeras formas muito distante das particularidades da história de tais costas sobre as quais pesa a vida... A água ardente que hoje talvez faça outros grupos aguentarem outras situações de opressão, no contexto da canção, refere-se nesse “a gente” à “raça que sofre ardendo no sol”. Nesse falso plural (que, ao mesmo tempo, é e não é universal), refere-se a esse “povo de costas marcadas” que precisa rezar a “santo trocado” para não sofrer na pele, literalmente, as repressões à sua cultura.

“Pensou que podia amar” – outro verso com bela formulação crítica à história oficial que acaba reproduzida no senso comum, ainda hoje, em ideias como a da “miscigenação harmônica das raças”. Sobre esse contato histórico forçado, que muitas vezes é ingenuamente apontado na história escrita aos olhos da casa grande como uma tranquila e frutífera miscigenação, a canção aponta novamente a memória narrada a partir de um lado específico: a esse povo (das “negras memórias”) era privado tudo, inclusive amar. Se nem sua língua era permitido manter (“trocou a língua fala”)... Se a tão mencionada relação entre raças para a construção do que passamos a chamar de Brasil nos evoca imediatamente aos estudos de Gilberto Freyre⁵, é muito mais a chave da crítica à história nacional como violência sistemática⁶ que essa canção toca. Se há referência ao

grande tema tratado por um dos intelectuais mais importantes a pensar a formação do Brasil, é exatamente afastando-se do mito da democracia racial e da centralidade da casa grande como referência do olhar que essa canção evoca as memórias negras.

Essa mesma crítica – construída como obra de arte popular, vale lembrar, com inúmeras tentativas de representar marcas da oralidade nos versos registrados, por exemplo (“falô”, “trocô”, “olho por olho / dente por dente”) – é reforçada nos minutos finais da canção: depois de um ritmo crescente marcado tanto no canto quanto no acompanhamento, há uma relevante mudança no arranjo musical, com ênfase dada aos tambores e ao coro (vozes masculinas) que se ouve ao lado da voz principal (feminina). Ao final da canção sabemos melhor qual memória se cantou, na caracterização da figura do negro, cantada e musicada: são as negras memórias da vida (pesada nas costas) daqueles que são vistos como “moeda”. É história que pesa e demora a passar.

A repetição dessa espécie de refrão encerra a canção ressoando em nossos ouvidos. Permanece como eco, que se repete e se repete... E “demora a passar”. Daí a importância de uma canção como essa – ser composta, gravada e ouvida hoje. Algumas memórias demoram a passar. E mais: talvez seja importante que não passem.

Referências bibliográficas

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. São Paulo: Global, 2006.

HARDMAN, Francisco Foot. *Morte e Progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.

NASCIMENTO, Luiz Gonzaga (GONZAGUINHA). “Um sorriso nos lábios”, 1972.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2002.

_____. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

Notas

1 Para ouvir a canção na interpretação do Quinteto Coloquial (CD “Mergulho”) no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=3TDTUT4okNo> ou, a mesma gravação, no Soundcloud:

<https://soundcloud.com/quinteto-coloquial/negras-memorias-c-campos-e-d>

2 Muito se estuda, nesse sentido, sobre as especificidades dos signos nas canções. Cf. TATIT, Luiz. *O cancionista*. (São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2002) e *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. (São Paulo: Publifolha, 2007).

3 Refiro-me a representações já clássicas como as de Debret e Rugendas, por exemplo, que tanto são utilizadas como documentação e criação visual sobre os negros e a escravidão no Brasil.

4 Penso, também (além de inúmeros exemplos cotidianos, encontrados na vida e nos jornais), na canção “Um sorriso nos lábios”, de Gonzaguinha, especialmente nos versos: “Mas sonha que passa / Ou toma cachaça...”, já falando de um trabalhador urbano, no século XX.

5 Especialmente com o livro *Casa-Grande & Senzala*, publicado em 1933.

6 Na linha do debate feito pelo professor Francisco Foot Hardman no livro *Morte e Progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros* (Ed. Unesp, 1998).



sinto.canto.ancestral
[2014], estêncil sobre madeira
Tuwile J. K. Braga
Fotografia do próprio autor

tradução
poética



olhar em curso langston hughes*

Tradução por Giovanna Gobbi Alves Araújo

* Poeta, dramaturgo e romancista negro norte-americano, James Mercer Langston Hughes (1902-1967) foi uma das figuras centrais do movimento cultural *Harlem Renaissance* iniciado na década de 1920 em Nova Iorque, tendo se dedicado, em sua produção literária, às expressões culturais e à experiência cotidiana diaspórica do afrodescendente norte-americano. Os originais de "I, too" e "The Negro Speaks of Rivers" foram extraídos da obra *The collected poems of Langston Hughes*. New York: Vintage Books, 1995.



I, too

I, too, sing America.
 I am the darker brother.
 They send me to eat in the kitchen
 When company comes,
 But I laugh,
 And eat well,
 And grow strong.

Tomorrow,
 I'll be at the table
 When company comes.
 Nobody'll dare
 Say to me,
 "Eat in the kitchen,"
 Then.

Besides,
 They'll see how beautiful I am
 And be ashamed –

I, too, am America.

Eu, também

Eu, também, canto a América.
 Sou o irmão mais preto.
 Eles me mandam comer na cozinha
 Quando tem visita,
 Mas eu rio,
 E como bem,
 E fico forte.

Amanhã,
 Sentarei à mesa
 Quando a visita chegar.
 Ninguém ousará
 Me dizer,
 "Vai comer na cozinha,"
 Então.

Além do mais,
 Verão como sou lindo
 E se envergonharão –

Eu, também, sou a América.



I look at the world

I look at the world
From awakening eyes in a black face –
And this is what I see:
This fenced-off narrow space
Assigned to me.

I look then at the silly walls
Through dark eyes in a dark face –
And this is what I know:
That all these walls oppression builds
Will have to go!

I look at my own body
With eyes no longer blind –
And I see that my own hands can make
The world that's in my mind.
Then let us hurry, comrades,
The road to find.

Avisto o mundo

Avisto o mundo
Com olhos amanhecendo num rosto negro –
E isto é o que vejo:
Este espaço estreito e cercado
A mim designado.

Então encaro os néscios murados
Com olhos pretos num rosto preto –
E isto é o que sei:
Que todos estes muros que a opressão erige
Terão de cair!

Observo a mim mesmo
Com olhos descobertos –
E vejo que minhas próprias mãos podem forjar
O mundo vivo em meu pensamento.
Apresemos-nos, camaradas,
O caminho a encontrar.

Poema de novembro de 1930 que estivera inédito até janeiro de 2009, quando foi publicado na revista *Poetry* (Chicago: Poetry Foundation, January 2009). "I look at the world" foi encontrado por Penny Welbourne - catalogadora da Beinecke Rare Book and Manuscript Library da Universidade de Yale, onde estão localizados os manuscritos de Langston Hughes - nas páginas finais da edição do poeta da obra *An Anthology of Revolutionary Poetry* (Active Press, 1929) e aparece aqui pela primeira vez em português.



The Negro Speaks of Rivers

I've known rivers:
I've known rivers ancient as the world and older than
the flow of human blood in human veins.

My soul has grown deep like the rivers.

I bathed in the Euphrates when dawns were young.
I built my hut near the Congo and it lulled me to sleep.
I looked upon the Nile and raised the pyramids above it.
I heard the singing of the Mississippi when Abe Lincoln
went down to New Orleans, and I've seen its
muddy bosom turn all golden in the sunset.

I've known rivers:
Ancient, dusky rivers.

My soul has grown deep like the rivers.

O Negro Fala dos Rios

Conheci rios:
Conheci rios tão antigos como o mundo e mais velhos
que o fluir do sangue nas humanas veias.

Minha alma se tornou profunda como os rios.

Me banhei no Eufrates nas jovens auroras.
Construí minha cabana junto ao Congo e ele me
embalou até dormir.
Contemplei o Nilo e ergui as pirâmides sobre ele.
Ouvi o canto do Mississippi quando Abe Lincoln foi a New
Orleans e vi seu leito enlameado dourar ao
entardecer.

Conheci rios:
Vetustos, obscuros rios.

Minha alma se tornou profunda como os rios.



Título	<i>Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira</i>
Ano	2017
Formato	21 x 21 cm
Fontes	Corbel (Jeremy Tankard) e opiniões (Cláudio Lima)
Número de páginas	199



Carolina Maria de Jesus enegrecendo os muros

[2017], estêncil sobre tela

Tuwile J. K. Braga

Fotografia do próprio autor