

PERSPECTIVAS
FEMININAS
AFRO-BRASILEIRAS
EM CADERNOS NEGROS (CONTOS):

Conceição Evaristo,
Esmeralda Ribeiro
e Mirian Alves



Rodrigo da Rosa Pereira


Editora da furg

**PERSPECTIVAS FEMININAS
AFRO-BRASILEIRAS
EM *CADERNOS NEGROS* (CONTOS):
CONCEIÇÃO EVARISTO,
ESMERALDA RIBEIRO
E MIRIAM ALVES**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE FURG

Reitor

DANILO GIROLDO

Vice-Reitor

RENATO DURO DIAS

Chefe de Gabinete do Reitor

JACIRA CRISTIANE PRADO DA SILVA

Pró-Reitor de Extensão e Cultura

DANIEL PORCIUNCULA PRADO

Pró-Reitor de Planejamento e Administração

DIEGO D'ÁVILA DA ROSA

Pró-Reitor de Infraestrutura

RAFAEL GONZALES ROCHA

Pró-Reitora de Graduação

SIBELE DA ROCHA MARTINS

Pró-Reitora de Assuntos Estudantis

DAIANE TEIXEIRA GAUTÉRIO

Pró-Reitora de Gestão e Desenvolvimento de Pessoas

LÚCIA DE FÁTIMA SOCOOWSKI DE ANELLO

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

EDUARDO RESENDE SECCHI

Pró-Reitora de Inovação e Tecnologia da Informação

DANÚBIA BUENO ESPÍNDOLA

EDITORA DA FURG

Coordenadora

CLEUSA MARIA LUCAS DE OLIVEIRA

COMITÊ EDITORIAL

Presidente

DANIEL PORCIUNCULA PRADO

Titulares

ANDERSON ORESTES CAVALCANTE LOBATO

ANGELICA CONCEIÇÃO DIAS MIRANDA

CARLA AMORIM NEVES GONÇALVES

CLEUSA MARIA LUCAS DE OLIVEIRA

EDUARDO RESENDE SECCHI

ELIANA BADIALE FURLONG

LEANDRO BUGONI

LUIZ EDUARDO MAIA NERY

MARCIA CARVALHO RODRIGUES

Editora da FURG

Câmpus Carreiros

CEP 96203 900 – Rio Grande – RS – Brasil

editora@furg.br

Integrante do PIDL

Editora Associada à



RODRIGO DA ROSA PEREIRA

**PERSPECTIVAS FEMININAS
AFRO-BRASILEIRAS**
EM *CADERNOS NEGROS* (CONTOS):
CONCEIÇÃO EVARISTO,
ESMERALDA RIBEIRO
E MIRIAM ALVES



RIO GRANDE
2022

© Rodrigo da Rosa Pereira

2022

Capa: Vinícius Cardoso Rodrigues

Formatação da capa: Murilo Borges

Formatação e diagramação: João Balansin

Ficha Catalográfica

P436p Pereira, Rodrigo da Rosa.
Perspectivas femininas afro-brasileiras em cadernos negros
(contos): Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro e Miriam Alves
[Recurso Eletrônico] / Rodrigo da Rosa Pereira. – Rio Grande, RS :
Ed. da FURG, 2022.
233 p.

Modo de acesso: <http://repositório.furg.br>
ISBN 978-65-5754-140-1 (eletrônico)

1. Literatura Afro-Brasileira 2. Literatura de Autoria Feminina
3. Representação da Mulher 4. Mulheres Negras I. Título.

CDU 821.112.6 (6:81)

Catálogo na Fonte: Bibliotecário José Paulo dos Santos –
CRB10/2344

A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para “ninar os da casa grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos.

Conceição Evaristo

SUMÁRIO

	APRESENTAÇÃO	8
1	POR UMA POÉTICA QUILOMBOLA	17
2	DA NEGRITUDE À LITERATURA AFRO-BRASILEIRA ..	30
2.1	MOVIMENTOS PRECURSORES	30
2.2	A POLÊMICA CONCEITUAL E TERMINOLÓGICA	35
2.3	O UNIVERSO LITERÁRIO AFRO-BRASILEIRO	53
3	CADERNOS NEGROS E AUTORIA FEMININA	62
3.1	OS <i>CADERNOS NEGROS</i> E O GRUPO QUILOMBOHOJE DE LITERATURA	62
3.2	QUESTÕES SOBRE AUTORIA E REPRESENTAÇÃO FEMININA AFRO-BRASILEIRA	78
3.2.1	A representação da mulher (negra) na tradição literária brasileira	78
3.2.2	Desestabilizando estereótipos: a literatura afro-brasileira de autoria feminina	83
3.3	PANORAMA DA AUTORIA FEMININA NOS <i>CADERNOS NEGROS</i>	90
4	CONCEIÇÃO EVARISTO	98
4.1	APRESENTAÇÃO	98
4.2	PERSPECTIVA FEMININA AFRO-BRASILEIRA	111
4.2.1	A constituição da subjetividade feminina	115
4.2.2	O retrato social	126
5	ESMERALDA RIBEIRO	134
5.1	APRESENTAÇÃO	134
5.2	PERSPECTIVA FEMININA AFRO-BRASILEIRA	145
5.2.1	A dimensão espiritual afrodescendente	151
5.2.2	O afastamento da tradição e a configuração de vulnerabilidades	162

6	MIRIAM ALVES	174
6.1	APRESENTAÇÃO	174
6.2	PERSPECTIVA FEMININA AFRO-BRASILEIRA	185
6.2.1	Mulheres (negras) em ascensão	190
6.2.2	A persistência das problemáticas de gênero	197
6.2.3	Zula Gibi e o homoerotismo feminino	205
7	A INSURGÊNCIA DA INTELLECTUALIDADE AFRO- BRASILEIRA FEMININA	210
	REFERÊNCIAS	221

APRESENTAÇÃO

PREENCHENDO “ESPAÇOS EM BRANCO” DA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRA: *PERSPECTIVAS FEMININAS AFRO-BRASILEIRAS EM CADERNOS NEGROS (CONTOS)*

Esta Apresentação toma emprestado, em seu título, uma expressão usada por Miriam Alves ao comentar como, apesar da recepção crítica à literatura negra contemporânea ter se iniciado, ainda que timidamente, já na década de 1980, há ainda a necessidade de “preencher espaços em branco do estudo da literatura brasileira, [...] [e] considerar a Literatura Negra/Afro-brasileira dentro de seu contexto de surgimento e existência” (2000, p. 57).

Contudo, já há cerca de meio século – a partir, sobretudo, das últimas décadas do século XX – um corpus literário informado pela vivência e visão autoral negra vem ganhando espaço dentro da literatura brasileira. Em pesquisa preliminar para a organização de sua antologia crítica *Literatura e afrodescendência no Brasil* (2011), Eduardo de Assis Duarte contabilizou a existência de mais de 250 autores cuja obra celebra o pertencimento étnico e cultural à herança africana, a maioria dos quais com publicações intermitentes e/ou em obras coletivas. O número é semelhante ao registrado por Miriam Alves (2010, p. 4), a qual constatou a existência, então, de 263 autores catalogados no *Dossiê da Literatura Afrobrasileira* do Portal Literafro, da UFMG, divididos em dois grandes grupos: os que apresentam regularidade em sua produção literária (155 autores), e os caracterizados por produção esporádica (108 nomes).

A existência de um corpus literário de tal magnitude poderia levar a supor correspondente reconhecimento crítico, acolhimento editorial e recepção pelo público leitor. Este não é o caso, porém. Conquanto crescente, a recepção crítica, sobretudo circunscrita ao meio acadêmico, permanece relativamente modesta; restrito é ainda o acolhimento de grandes editoras à obra de afrodescendentes, e o corpus literário afro-brasileiro permanece relativamente desconhecido do grande público leitor. Tudo ainda faz lembrar a

necessidade, pois, de preencher espaços ainda abertos na recepção e acolhida crítica a essa literatura, de forma a romper com parâmetros que ignoram a diversidade sociocultural brasileira.

Comentando a invisibilidade a que é relegada boa parte da produção afro-brasileira, ainda Miriam Alves (2010, p. 47) registra que esta, “apesar de desconhecida da mídia geral e canônica, sempre esteve presente nas entidades e manifestações negras”. A afirmação não só sugere a relação entre cânone e poder, a qual subjaz às exclusões e inclusões que norteiam o privilégio (ou não) atribuído a determinadas obras literárias, como põe em relevo a relação inseparável entre a persistente e contínua ação da militância negra e a afirmação crescente da literatura afro-brasileira.

Na verdade, como já registro em outro ensaio (SILVA, 2013, p. 283), um

[...] movimento negro se iniciava no Brasil já ao início da República, pouco depois da proclamação da Abolição, através do qual os negros buscavam a efetiva obtenção de seus direitos civis e o reconhecimento real de sua cidadania. A par dessa articulação, surge imprensa alternativa negra, bem como uma literatura que, representada inicialmente por vozes isoladas, como Luiz Gama, Cruz e Souza, Lima Barreto, Maria Firmina dos Reis, Domingos Caldas Barbosa e Lino Guedes, viria mais tarde a se consolidar através de um movimento coletivo tão persistente quanto consistente, sobretudo a partir da década de 70.

A década de 1930 tinha, já, testemunhado passos decisivos na articulação do movimento negro no Brasil. Criaram-se, então, mais de duas centenas de associações negras, sobretudo de caráter assistencial, recreativo e cultural, que cumprem a função de congregar os afrodescendentes. Por outro lado, o desenvolvimento da imprensa negra, que trazia notícias do interesse dessa etnia, não encontráveis em outros órgãos de comunicação, e, sobretudo, a fundação da Frente Negra Brasileira, organização pioneira na expressão de reivindicações políticas afrodescendentes, têm papel fundamental no direcionamento, de forma mais sistemática e unificada, das ações da comunidade negra. Nesse sentido, é fundamental, ainda, o papel aglutinador do TEN (Teatro Experimental do Negro), fundado por Abdias Nascimento em 1944 e que, apesar do nome, muito além de promover a atividade teatral, organiza exposições e congressos e atua politicamente, tanto na denúncia do racismo como na obtenção de direitos legais para a

comunidade negra. Conquanto, tanto durante o Estado Novo e durante a vigência da ditadura militar brasileira, tenha havido restrições à formação e atuação das organizações negras, fundam-se, em 1943, a União dos Homens de Cor (UHC), em 1954 a Associação Cultural do Negro e, a partir da década de 1970, vários coletivos, como o Grupo Palmares, de Porto Alegre (1971), o Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN, 1972), o Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN, 1976) e o Movimento Negro Unificado (MNU, 1978), este último assinalando o retorno e intensificação das atividades junto à comunidade política brasileira. Contudo, como se evidencia nesse breve retrospecto (DOMINGUES, 2007), para além da retomada do ativismo político, o movimento negro privilegiava, também, atividades de caráter cultural. Destas, destaco, aqui, especialmente, o impulso ao desenvolvimento da literatura afrodescendente, sobretudo através do papel desempenhado pelos *Cadernos Negros*, publicação de onde é retirado o corpus analisado no presente volume.

Segundo lembram os organizadores dos *Cadernos Negros* ao registrarem um retrospecto histórico da publicação (1985), o surgimento da antologia representou a culminância das atividades de uma década marcada por inúmeros encontros entre grupos negros de diversos lugares do Brasil, nos quais apresentações dramáticas ou declamações de poemas proporcionavam a aproximação de autores novos com alguns da geração anterior, como Solano Trindade e Carlos Assumpção. Na esteira desses encontros, surgiram várias coletâneas literárias, muitas delas mimeografadas ou artesanalmente produzidas, tais como a *Coletânea de Poesia Negra* (1976), publicada pelo Centro de Estudos Culturais Afro-Brasileiro Zumbi, de Santos e *Negrice: 1* (1977), publicada em São Paulo; em 1978 surgiam a *Revista Tição*, de Porto Alegre, e os jornais *Abertura* e *Capoeira*, ambos de São Paulo. Foi este mesmo intenso ano, ambivalentemente marcado pela repressão do regime militar e por eleições diretas para deputados e senadores, ainda que sob a regulamentação de nova lei de segurança nacional, que testemunhou o surgimento dos *Cadernos Negros*.

Funcionava, na época, à rua Maria José 450, no Bairro Bixiga, em São Paulo, o já mencionado CECAN, onde se reuniam os escritores que iniciaram a série a partir das discussões em torno de uma proposta conjunta entre poetas negros. Do grupo pioneiro faziam parte Cuti (Luiz Silva) e Hugo Ferreira, que sugeriu o nome *Cadernos Negros*; após um interlúdio, em que divergências sobre o

caráter do coletivo causaram o afastamento de proponentes iniciais, restaram os autores citados, aos quais se juntaram, dentre outros, Jamu Minka, Oswaldo de Camargo e o fotógrafo Oswaldo Aguiar Filho. Coube a Cuti a tarefa de encaminhar os originais para a gráfica e fazer a coleta com a contribuição financeira dos autores. Assim nasceu, em novembro daquele ano, uma brochura de bolso de 52 páginas, com uma tiragem de 1000 exemplares: o volume 1 da publicação, lançado no também primeiro FECONEZU (Festival Comunitário Negro Zumbi), na cidade Araraquara, São Paulo.

Cinco anos depois, já com novos atuantes, dos quais restava apenas um remanescente do grupo fundador, iniciou-se a relação entre o coletivo Quilombhoje e os *Cadernos Negros*. Nessa época, como ainda registrado na seção “Um pouco de história” dos *Cadernos Negros* v. 8 (2005), o grupo passa a assumir coletivamente todo o processo envolvido na produção anual da publicação. São componentes então: Cuti, Esmeralda Ribeiro, Jamu Minka, José Alberto (até julho de 1984), Márcio Barbosa, Miriam Alves, Oubi Inaê Kibuko, Sonia e Vera Lúcia Alves (até junho de 1985); José Abílio Ferreira passa a integrar o grupo em 1984.

Este é o momento, como Miriam Alves comenta, em seu *Brasil Afro autorrevelado* (2010), em que esforços isolados passam a assumir um caráter coletivo. Não só os escritores negros deixam de estar isolados no panorama da literatura brasileira como começam a surgir, na década de 1980, estudos críticos que ressaltavam o “fenômeno de negros se manifestarem como escritores, assumindo serem produtores de Literatura Negra.” (2010, p. 56). Miriam Alves dedica, nessa mesma obra, um longo parágrafo ao convite ao estudo da produção literária afro-brasileira. Citando Osmundo de Araujo Pinho, Alves insta à leitura, estudo e análise do registro sobre a história, organização e resistência dos afrodescendentes levado a cabo por atores sociais se apresentam como “[...] novos interlocutores que forcem a entrada no proscênio público, em um processo de redefinição dos debates pela definição de temas e de pautas comuns a toda sociedade, assim considerados como questões públicas” (2010, p. 57).

O volume ora produzido por Rodrigo da Rosa Pereira representa, com certeza, uma resposta a tal conclamação. Longe de ignorar o contexto a partir do qual surge a literatura afro-brasileira contemporânea e, em particular, a ficção de autoria feminina enfocada nesta obra, o autor preocupa-se em registrar, inicialmente, suas raízes conceituais, situando esse corpus literário no contexto de movimentos de luta pela consciência e afirmação da identidade

negra nas Américas. Transita, assim, do Renascimento Negro nos Estados Unidos conhecido como *Harlem Renaissance*, que situa no contexto histórico dos movimentos político-culturais que gestaram a Negritude, à análise desta última e seus reflexos no movimento negro no Brasil. Uma vez que ainda é válida a observação que faz Eduardo de Assis Duarte, em 2007, acerca da literatura afro-brasileira ser um conceito ainda em construção, Rodrigo Pereira preocupa-se em discutir o posicionamento político-ideológico que subjaz à terminologia díspar empregada para aludir a tal literatura, alternativamente denominada de literatura negra, literatura afro-brasileira ou literatura afrodescendente, bem como discute seus elementos constitutivos e características distintivas, retomando e avaliando posições contrastantes assumidas por estudiosos como Zilá Bernd, Domício Proença Filho, Eduardo de Assis Duarte e Maria Narazareh Soares Fonseca. A retomada de fontes e conceitos dispersos na obra individual de vários críticos e o lúcido diálogo que estabelece com o pensamento desses autores é uma das grandes contribuições de Pereira, que propicia aos novos leitores e estudiosos dessa literatura, em um só volume, introdução a posições historicamente assumidas frente à literatura afro-brasileira, bem como, mais especificamente, à produção de Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro e Miriam Alves, e à recepção crítica a sua obra.

Ao escolher enfocar a produção de autoria feminina afro-brasileira a partir de textos dessas três importantes escritoras brasileiras publicados em *Cadernos Negros, Perspectivas femininas afro-brasileiras em Cadernos Negros (contos)*: Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro e Miriam Alves salienta o papel fundamental da publicação no impulso da literatura afro-brasileira contemporânea, e, nesta, a relevância do olhar autoral informado pela vivência da mulher negra e da produção de um discurso baseado em ideologia de resistência à imposição de tradição historicamente discriminatória, tanto em termos étnico-raciais como genéricos.

“Aqui ocupamo-nos com a renovação da história literária a partir do movimento de visibilização de autoras situadas na periferia da instituição literária” (2016, p. 22), diz Rodrigo Pereira, consciente de sua proposta revisionista da historiografia literária brasileira. A proposta implica, necessariamente, o questionamento do cânone literário brasileiro, e Pereira não ignora as articulações que subjazem ao processo de inclusão e – mais especificamente, no caso da literatura de minorias, como a afro-brasileira de autoria feminina, examinada neste volume – exclusão de textos, mesmo

quando não carecem de qualidade estética. Na verdade, a emergência de narrativas afro-brasileiras de autoria feminina traz a lume nova visão autoral, baseada em vivências distintas, o que proporciona a inclusão de temas até então não privilegiados ou silenciados, os quais, ao instituir uma representação afirmativa da identidade e cultura afro-brasileira, constituem-se em contranarrativas à histórica representação da mulher afro-brasileira em nossas letras.

Com sensibilidade, Pereira destaca dois aspectos que considero fundamentais com respeito à recepção crítica que esse novo corpus literário está a merecer: a constatação de que esta é uma nova vertente da literatura brasileira que, apesar de sua riqueza e diversidade, não possui as mesmas pretensões da literatura canônica, e decorrente dessa constatação, a reivindicação da necessidade de novas formas de abordagem e referenciais teórico-críticos para sua avaliação. Como o autor resume: “Neste estudo, defendemos o fato de que, em perspectiva histórico-cultural, os textos das mulheres em questão sugerem possibilidades de leitura que ultrapassam os vetores da apreciação literária com base apenas nos valores estéticos do cânone instituído.” (2016, p. 22).

O reconhecimento do afastamento, por parte dessa nova literariedade, das normas já canonizadas leva a reflexões sobre seu caráter subversivo e função social e política. Retomando observação formulada por Conceição Evaristo, que reconhece a existência de uma “mística do quilombo” em produções da literatura afro-brasileira, Rodrigo Pereira ressalta a forma como, tal qual o quilombo histórico, os coletivos literários propiciam um lugar de resistência, através de contos, poemas e romances que buscam novos modos de enunciação do corpo e da cultura negra. Por outro lado, coletivos literários têm abrigado escritores em início de carreira, atuando como verdadeiros “quilombos da literatura” – a autora empresta a expressão usada por Aroldo Macedo (2008).

Mais incisivo ainda que a afirmação da estética quilombola em operação na literatura afro-brasileira é o registro da prática de uma literatura insurgente por parte das autoras estudadas, a qual é introduzida pelo autor do interior a partir de sua percepção de “uma operação de resgate e relativização da história e do cânone da literatura brasileira” (2016, p. 223).

Pereira retoma o conceito de intelectual insurgente negro, o qual, cunhado por Cornel West (1987), integrava discussão sobre o peculiar lugar ocupado pelo intelectual negro na América levada a cabo no ensaio “The dilemma of the black intellectual”, inicialmente

publicado na revista *Critical Quarterly*. Nesse ensaio, West lamenta o distanciamento do intelectual afro-americano da tradição cultural negra, ao mesmo tempo em que reconhece seu débito a matrizes culturais não originárias de sua cultura ancestral: os modelos burguês, marxista e foucaultiano. Apesar do convite à aprendizagem propiciada pelas virtudes e falhas desses modelos, West insta a que o intelectual negro não aceite a nenhum deles acriticamente, já que nenhum responde às particularidades de seu estar no mundo. Ressalta a produtividade do modelo de Michel Foucault e sua crítica a “regimes de verdade”, à relação “poder\saber” e a “práticas discursivas”. Ao invés de proclamar verdades, como o fazem os intelectuais humanistas e marxistas, o intelectual pós-moderno desafiado por West deveria centrar-se no *status* da “verdade” e dos mecanismos institucionais que a sustentam; é a partir do reconhecimento da necessidade de enraizamento na vivência negra que o crítico conchama a intelectualidade negra à insurgência, e à criação ou reativação de redes institucionais que a promovam. West (2003, p. 83) é taxativo:

A intelligentsia without institutionalized critical consciousness is blind, and critical consciousness severed from collective insurgency is empty. The central task of postmodern black intellectuals is to stimulate, hasten and enable alternative perceptions and practices by dislodging prevailing discourses and powers.¹

Uma vez que Pereira conduz o estudo da literatura afro-brasileira contemporânea a partir das perspectivas abertas pela produção contística publicada em *Cadernos Negros* por Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro e Miriam Alves, abre espaço para a análise de uma intelectualidade feminina afro-brasileira profundamente comprometida com a vivência e herança cultural afrodescendente e que, por isso mesmo, introduz o discurso feminino e o protagonismo afro-identificado em suas obras, em uma narrativa que rompe com modelos anteriores, questionando e ressignificando os regimes de verdade estabelecidos. Daí uma prática insurgente, efetuada a partir do ponto de vista racial e

¹ Uma intelligentsia sem consciência crítica institucionalizada é cega, e uma consciência crítica desvinculada da insurgência coletiva se esvazia. A tarefa central de intelectuais negros pós-modernos é estimular, acelerar e permitir percepções e práticas alternativas por meio do deslocamento de discursos e poderes predominantes. (tradução nossa)

genérico próprios, e que, ao introduzir as especificidades do ser feminino afro-brasileiro em nossa literatura, desloca discursos e poderes estabelecidos.

Ao início desta Apresentação comentava a desproporção entre a magnitude já alcançada pelo corpus literário afro-brasileiro e sua recepção crítica. Tal desproporção aumenta a responsabilidade da academia em sua missão de tornar conhecido a potenciais leitores o que ainda lhes é oculto, seja pela manutenção de um cânone fechado, por bloqueios editoriais, pela invisibilização da obra em currículos escolares ou outras práticas discriminantes. Este volume representa a contribuição de Rodrigo da Rosa Pereira a este debate, uma contribuição que vem preencher carências bibliográficas acerca do estudo da literatura (afro-)brasileira contemporânea e, especialmente, do que vem se configurando como um dos seus principais direcionamentos: a perspectiva feminina afro-brasileira.

Prof. Dr. Denise Almeida Silva
URI/Frederico Westphalen

Referências

- ALVES, Miriam. *Brasil Afro autorrevelado: literatura brasileira contemporânea*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- CADERNOS Negros 8 : Contos. (org. Quilombohoje). Um pouco de história. In: *Cadernos Negros 8*. São Paulo: Ed. dos autores, 1985. p. 105-106.
- DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo*, Niterói, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007.
- DUARTE, Eduardo de Assis. (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- _____. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. In AFOLABI, Niyi; BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Org.). *A mente afro-brasileira*. Trenton, NJ, EUA/ Asmara, Eritreia: África World Press, 2007, p. 103-112. Disponível em: https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3053/Literatura_Afro-brasileira_EDUARDO.pdf. Acesso em 11/07/2016.
- SILVA, Denise Almeida. Entre imposição e proposição: reflexões sobre a literatura marginal brasileira. In: FOSTER, David William; CALEGARI, Lizandro Carlos; MARTINS, Ricardo André Ferreira. (org.). *Excluídos e marginalizados na literatura: uma estética dos oprimidos*. Santa Maria: UFSM. 2013. p. 271-306.
- WEST, Cornel. The dilemma of the black intellectual. In: *Keeping faith: philosophy and race in America*. New York; London: Routledge, [1993] 2009. p. 61-77.

1 POR UMA POÉTICA QUILOMBOLA

O presente livro consiste em um estudo histórico-literário e crítico da produção ficcional de autoria feminina afro-brasileira veiculada na série literária *Cadernos negros*, com foco nas escritoras Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro e Miriam Alves. Voltamo-nos para as particularidades dessa escrita no contexto da história da literatura (afro-) brasileira e da identidade cultural afrodescendente em nosso país. As autoras em pauta são aqui consideradas as mais representativas da referida publicação não só devido à maior regularidade de participação na série, mas também por suas significativas obras individuais e contribuição em outras antologias. Embora suas produções para além dos *Cadernos negros* não se constituam em nosso objeto de análise, confirmam a posição de destaque das escritoras. Outro fato interessante acerca dessas autoras é que as três estrearam enquanto escritoras nos próprios *Cadernos negros*.

A série *Cadernos negros* apresenta-se na forma de antologias literárias de contos e poemas de escritores afro-brasileiros contemporâneos. Com periodicidade anual, é editada de forma cooperativa e independente pelo grupo literário Quilombhoje, de São Paulo. Publicada ininterruptamente desde o ano de 1978, mantém-se fiel à proposta de alternar entre poemas e contos a cada edição. Apesar da regularidade, da extensa produção e do valor inestimável para a veiculação das vozes negras em nossas letras, é preciso salientar que a sua circulação ainda é relativamente baixa, se comparada às publicações incorporadas pelo mercado editorial.

Diante disso, a dificuldade na obtenção de todos os números da série e a considerável fortuna crítica já existente voltada para a sua produção poética (mesmo a de autoria feminina) foram fatores decisivos para o recorte escolhido. Isto é, trabalhamos apenas com os números de contos da série e somente a partir do ano 2000. A fim de ter uma amostra da produção anterior, conseguimos a edição comemorativa aos 20 anos da série, *Cadernos negros: os melhores contos* (1998).

No corpo do livro, inicialmente, realizamos uma revisão crítico-conceitual da noção de literatura afro-brasileira, ou literatura negra, bem

como de negritude e afrodescendência, fornecendo um panorama do desenvolvimento desses conceitos, desde uma perspectiva histórica, crítica, teórica e literária. Em seguida, apresentamos e discutimos o universo literário afro-brasileiro propriamente dito. Mais adiante, dedicamo-nos aos *Cadernos negros* e à autoria feminina afro-brasileira: com base nas discussões de literatura, gênero e etnia, traçamos um panorama da representação da mulher negra na literatura brasileira e da produção de autoria feminina afro-brasileira como um discurso de resistência, especialmente palpável nos *Cadernos negros*. Nos capítulos seguintes, com a expectativa de aprofundar a discussão sobre a produção ficcional das escritoras afro-brasileiras, apresentamos as três autoras em foco e realizamos uma leitura analítica dos seus contos considerados mais significativos, de modo a explorá-los criticamente.

Em linhas gerais, além de destacar as particularidades das narrativas de autoria feminina nos *Cadernos negros*, buscamos contribuir para a valorização dos novos traços que essa escrita afro-brasileira vem inscrevendo em nossa literatura. Mais especificamente, a análise dos contos procura discutir a forma como as autoras constroem imagens que não apenas se contrapõem às representações instituídas pela literatura canônica², mas também as redesenham, conseqüentemente alterando o funcionamento das malhas do sistema de exclusão-inclusão ou visibilidade-invisibilidade dos afrodescendentes na cultura e literatura brasileiras.

Desse modo, acreditamos estar diante de um processo de produção de um discurso literário afirmativo de identidades culturais afro-brasileiras femininas que se coloca como uma espécie de contra narrativa da histórica representação negativa acerca das mulheres afro-brasileiras e conseqüentemente da ideia de afrodescendência na literatura brasileira. Uma das nossas ideias centrais é também compreender o papel das escritoras em questão enquanto sujeitos históricos, produtoras de cultura, rompendo com a ideia da mulher negra como simples objeto ou tema literário.

Com efeito, ao examinar o processo de invenção de um discurso de autorrepresentação no sentido de produção de identidades culturais afro-brasileiras, Florentina da Silva Souza (2006) constata que a produção literária veiculada nos *Cadernos negros*, de

² Sem maiores aprofundamentos a este respeito, o nosso entendimento de **cânone literário** toma por base a ideia de um conjunto de textos institucionalizado pela educação e pela crítica como clássicos, dentro de uma tradição, representando ainda uma espécie de paradigma do quê e do como se escreve e se lê.

modo geral, inova na proposição de imagens que desestabilizam estereótipos associados aos afrodescendentes e na explicitação do desejo de emancipá-los, por meio da concretização de mudanças na ordem das representações e dos lugares sociais, um tema quase ausente na produção literária brasileira instituída. A partir disso, torna-se interessante examinar o modo como tais questões se realizam especificamente nos contos de autoria feminina dos *Cadernos negros*, ou seja, quais são as especificidades marcadas pelo gênero nesse fazer literário afro-brasileiro.

Partimos do pressuposto de que não é por acaso que determinadas obras não fazem fortuna crítica, mesmo quando não carecem de qualidade estética. A história da literatura tem constatado que as formas, as técnicas, os temas, os autores, enfim, os textos indicados como melhores ou piores dependem das opções de gosto e critérios estabelecidos pela tradição estética, à qual se atribui a função de eleger incluídos e excluídos do cânone. Portanto, não podemos ignorar que o sucesso ou esquecimento de textos literários operam no interior de processos culturais cuja dinâmica resulta de determinados interesses.

De acordo com o filósofo francês Jacques Rancière (2005), o pensamento contemporâneo há não muito tempo vem assistindo a um processo histórico de dupla contaminação na relação entre estética e política. O pensador vê as próprias práticas artísticas como “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (p. 17). Assim, defende o poder de exemplaridade política que as práticas artísticas modernas têm tanto sobre as demais práticas quanto sobre os discursos históricos em geral.

Nesse sentido, interessa-nos refletir sobre a autoria feminina nos *Cadernos negros* enquanto portadora de uma ideologia de resistência à imposição de uma tradição literária historicamente discriminatória, tanto em termos étnico-raciais quanto de gênero – ou seja, o cânone vigente enquanto representante da elite, “branca” e masculinizada, pretensamente superior, associada a valores eurocêntricos. Acreditamos que essa atividade literária possa ser considerada um ato estético politicamente engajado, em grande medida associado aos ideais do Movimento Negro instituído no Brasil.

De fato, nas duas últimas décadas do século XX, insistentemente têm-se proposto alterações e “correções” ao sistema de representação e valor instituídos, sugerindo a participação da alteridade na construção desses valores e representações e recusando a concepção de um cânone único, supostamente

universal. Conforme demonstra Michel de Certeau (2002), em artigo intitulado “A operação historiográfica”, a história da literatura hoje tem levado em conta textos antes marginalizados pelo cânone. Dessa forma, a literatura não só pode como deve admitir mais de uma interpretação; ao historiador cumpre adotar uma postura aberta, vendo-a não como uma totalidade fechada, mas como possibilidades. É somente ao perceber a história da literatura como permanentemente inacabada que determinados autores ou movimentos literários podem transitar da invisibilidade à consagração.

No entanto, as sugestões reivindicatórias empreendidas pelos grupos minoritários³, a exemplo dos afrodescendentes, ainda encontram resistências por grande parte da crítica institucional. Conforme constata Omar Silva Lima (2009, p. 21):

A literatura feita por negros, principalmente por escritoras negras, não tem ainda, como se sabe, muita tradição dentro do cânone historiográfico brasileiro vigente e de críticos renomados que, até certo ponto, formam a mentalidade literária do nosso país, como se verifica em publicações mais recentes de historiografias revisadas, como *História concisa da literatura brasileira* (2001), de Alfredo Bosi; *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (2000), de Antonio Candido; *A literatura brasileira através dos textos* (1993), de Massaud Moisés, dentre outras.

Por outro lado, segundo Lima, a academia vem demonstrando interesse pela temática negra, oportunizando a leitura de autores e autoras negros e, conseqüentemente, o desenvolvimento de pesquisa e reflexões a respeito de suas produções literárias tanto em prosa quanto em verso, e essa mudança de atitude vem desconstruindo a visão preconceituosa que considera a prosa e a poesia da literatura afro-brasileira como algo inferior.

Ao que parece, a questão é que geralmente não se entende (ou não se quer entender) a pertinência das produções literárias enquanto portadoras de ideologias concomitantemente estéticas e políticas associadas às experiências sócio-históricas de determinados grupos marginalizados. Como resposta a isso, torna-se crucial trazer à tona a perspectiva defendida pela escritora

³ A expressão “grupo minoritário” é utilizada tendo em vista a participação nas relações de poder, não o aspecto quantitativo populacional. No caso deste estudo, o entendimento é de que as mulheres negras ocupam um espaço periférico, enquanto minoria autoral, no interior da instituição literária.

Conceição Evaristo, ao falar acerca da literatura afro-brasileira de autoria feminina, para quem a assunção de uma linguagem descomprometida com os “contratos de fala” dominantes por si só ganha sentido político:

Em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que se pode evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere as “normas cultas” da língua [...] como também pela escolha da matéria narrada. (EVARISTO, 2007, p. 21)

Igualmente, a seguinte passagem explicita a relação intrínseca entre estética e política enquanto caráter fundamental da literatura afro-brasileira:

A literatura negra brasileira não está desvinculada das pontuações ideológicas do Movimento Negro. E embora durante quase todo o processo de formação da literatura brasileira existissem vozes negras desejosas em falar por si e de si, a expressividade negra vai ganhar uma nova consciência política sob inspiração do Movimento Negro, que volta para a reafricanização, na década de 70. O Movimento de Negritude, no Brasil, tardiamente chegado, vem misturado aos discursos de Lumumba, Black Panther, Luther King, Malcon X, Angela Davis e das Guerras de Independência das colônias portuguesas. Esse discurso é orientado por uma postura ideológica que levará a uma produção literária marcada por uma fala enfática, denunciadora da condição do negro no Brasil, mas igualmente valorativa, afirmativa do mundo e das coisas negras, fugindo do discurso produzido nas décadas anteriores carregado de lamentos, mágoa e impotência. (EVARISTO, 2010, p. 139)

Tendo em vista que a historiografia literária, nas suas versões mais contemporâneas, de fato, tem aberto espaço para a inclusão dos pontos de vista dos grupos minoritários, para que participem efetivamente da vida e dos fatos sociais, o presente trabalho insere-se no âmbito da ordenação de uma história e de uma memória dos empreendimentos desenvolvidos por um grupo específico: as mulheres negras escritoras. Nesse sentido, a reflexão aqui empreendida aponta para a ocupação de espaços literários específicos no âmbito da literatura brasileira. Considerando que tal processo decorre de transformações socioculturais relativamente

recentes, cumpre alertar que a questão, muitas vezes, ainda é controversa e como tal tem se mantido nas reflexões e debates conduzidos nas últimas décadas.

Se os países americanos apresentam, na atualidade, um espaço literário em que minorias colonizadas revisam sua história e buscam uma nova representação, sendo este o caso também dos afrodescendentes, no Brasil a produção literária daí decorrente vem conquistando cada vez mais lugar nas últimas décadas. A esse respeito, Conceição Evaristo (2006d, p. 111) afirma que um olhar sobre a cultura e o corpo negro imprime aos textos de determinados autores afro-brasileiros um “discurso específico, que fratura o sistema literário nacional em seu conjunto”; assim cria-se “uma literatura em que o corpo negro deixa de ser o corpo do ‘outro’ como *objeto* a ser descrito, para se impor como *sujeito* que se descreve.” Portanto, trata-se de uma literatura em que a história do povo afro-brasileiro é vivida e interpretada a partir da ótica dos próprios “dominados”.

O fato de os afro-brasileiros não serem minoria em termos de quantidade populacional torna a problemática ainda mais interessante de ser abordada. Repetidas vezes, Evaristo (2006c, 2010 e 2011b) chama atenção para o fato de que os africanos, durante séculos, foram violados em sua integridade física, interditados em seu espaço individual e social pelo sistema colonial e escravocrata do passado. Ainda hoje, povos descendentes de africanos vivem em condições impeditivas de um exercício pleno de cidadania no Brasil. Desde os primórdios da invasão da África pelos colonizadores, coube ao africano e seus descendentes espalhados pelo mundo inventarem formas de resistência. Organizando-se no espaço da religião, da linguagem, da arte, do lazer, do trabalho, dentre outros, buscaram formas variadas de afirmação, de defesa, de ataque, de resistência em si.

Nesse sentido, os/as escritores/as de literatura afro-brasileira revelam o que a autora denomina “mística do quilombo” enquanto território político e cultural de resistência na sua escrita:

Nesses textos uma identidade negra surge afirmada em cantos de louvor e orgulho étnico. Procura-se desconstruir o olhar negativo, a estereotipia lançada ao mundo e às coisas negras, que aparecem em várias obras da literatura canônica brasileira. Esse modo positivo de afirmação étnica acaba por imprimir a determinados textos de autores afro-brasileiros um discurso literário específico. [...] Busca-se pela palavra poética alforriar o corpo negro. Não serão cantados, por exemplo, louvores à Princesa e nem ao 13 de

maio. E sim, à resistência negra, retomando a memória dos quilombos. Via essa opção temática são recuperados eventos históricos relativos à trajetória dos africanos e seus descendentes no Brasil. A mística do quilombo se presentifica em várias criações da literatura negra brasileira. O fato-símbolo da resistência negra, Quilombo dos Palmares, surge constantemente reverenciado. Zumbi é o herói e a vítima do cotidiano. (EVARISTO, 2006c)

Notadamente a partir da década de 1970, podemos pensar a literatura afro-brasileira como lugar de resistência para o povo negro, conforme mostram os vários textos literários emergentes. São contos, poemas e romances que buscam outros modos de enunciação do corpo e da cultura negra. Com base nisso, acreditamos que a literatura afro-brasileira constitua o que pode ser chamado de “poética quilombola”, e espaços como os *Cadernos negros* podem ser vistos enquanto “quilombos literários”. No artigo “Vozes quilombolas: literatura afro-brasileira”, Conceição Evaristo (2006d, p. 111, grifo nosso) defende essa perspectiva:

Atuações como a do Quilombhoje Literatura, de São Paulo, [...] responsável pela publicação de *Cadernos negros*, do Negrícia – Poesia e Arte de Crioulo, nas décadas de 1970-80, do Coletivo de Escritores Negros, nos finais dos 1980, ambos grupos do Rio de Janeiro, e ainda do GENS – Grupo de Escritores Negros de Salvador, na Bahia, se tornaram exemplares de **quilombos literários**.

[...]

E entre banzos e sambas, seguimos nós compondo os nossos poemas, os nossos contos, os nossos romances, enfim, a nossa **poética quilombola**.

De modo similar, Adélia Mathias (2014), em dissertação de mestrado intitulada “Vozes femininas no ‘quilombo da literatura’: a interface de gênero e raça nos *Cadernos negros*”, destaca como uma das características centrais da série o fato de ser

um importante veículo de suporte para escritoras/es afro-brasileiras/os em início de carreira, funcionando como um “quilombo da literatura” no qual se refugiam escritoras/es que não conseguem se projetar sozinhas/os no campo literário, mas que após as primeiras aparições conseguem e podem optar por seguir suas carreiras individuais. (MATHIAS, 2014b, p. 20)

A autora explica que toma emprestado o termo “quilombo da literatura” de Aroldo Macedo (BARBOSA e RIBEIRO, 2008) como metáfora para o espaço no qual escritores afro-brasileiros podem se refugiar para escrever literatura, tal qual escravizados faziam no período escravocrata brasileiro.

De acordo com Mathias, o funcionamento conservador do campo literário brasileiro faz com que a grande maioria da população negra não consiga produzir e publicar seus textos em iniciativas individuais. Diante disso, a criação dos *Cadernos negros* coloca-se como estratégia criada por um grupo de autoras/es de São Paulo, no final da década de 70, para criar um espaço de resistência através da literatura, no qual negras/os deixam de ser objetos e passam a ser sujeitos de narrativas. Assim, o mundo e as experiências afro-brasileiras passam a ser representados na literatura a partir de um novo lugar de fala. Esse espaço coletivo, que se constitui com a colaboração na escrita e nos custeios de cada escritor participante, apresenta um desenvolvimento similar ao que foi a formação e existência dos quilombos. Nesse sentido, Mathias (2014b, p. 58) defende:

Pensar nos *Cadernos* como um quilombo da literatura nos parece bem apropriado para a identificação de uma literatura produzida pelo povo afrodescendente no Brasil, pois assim como essa população resistiu à escravização com a criação de espaços de resistências – os quilombos, principais responsáveis pelas insurgências negras, ela resiste às tentativas de cooptação e assimilação culturais da população branca. No campo literário, escritoras e escritores resistem às diversas tentativas de silenciamento, produzindo seus textos literários de diferentes gêneros e formas para falarem sobre si e sobre o modo como enxergam o mundo, textos que têm papel relevante não só no universo literário, mas também político, um modo de combate artístico e político.

Portanto, enxergar nos *Cadernos* a metáfora de um “quilombo da literatura” consiste em uma ação coerente com a história de africanos e afrodescendentes no Brasil, pois “ao mesmo tempo em que se valoriza o passado histórico, se atualiza o conceito de quilombo” (MATHIAS, 2014b, p. 113).

No ensaio “Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira”, Conceição Evaristo (2010) apresenta o conceito de “quilombismo” proposto por Abdias Nascimento, em 1980. Com base no modelo de organização quilombola, Nascimento formula

uma espécie de “práxis afro-brasileira” que pode ser reconhecida nos vários tipos de organizações coletivas negras. Nascida nos quilombos, pontos de resistência ao sistema escravagista, tal práxis pode ser constatada ao longo da história do negro brasileiro, nos diferentes “focos de resistência física e cultural”, tais como nas irmandades religiosas, clubes, terreiros, escolas de samba etc., desempenhando “um papel relevante na sustentação da continuidade africana” (NASCIMENTO, 1980, p. 255).

Evaristo destaca que há uma mística quilombola latente ou patente, como forma defensiva e afirmativa do negro, na sociedade brasileira, a exemplo da retomada do nome Quilombo e/ou Palmares em várias organizações negras do passado e do presente, o que aponta para o significado da “ação quilombola como um paradigma de organização social entre os negros brasileiros” (EVARISTO, 2010, p. 138). Para Nascimento (1980, p. 255-56), “o quilombismo tem se revelado fator capaz de mobilizar disciplinarmente as massas negras por causa do profundo apelo psicossocial cujas raízes estão entranhadas na história, na cultura e na vivência dos afro-brasileiros.” Há uma “idéia-força” advinda do modelo quilombista que promove uma “reatualização” do quilombismo nas afirmações afro-brasileiras. Por outro lado, esse “ideal forte e denso [...] permanece reprimido pelas estruturas dominantes”, podendo também passar por um “processo de sublimação pelos mecanismos de defesa do inconsciente individual ou coletivo”, afirma ainda o estudioso e político afro-brasileiro.

Na mesma linha, Evaristo apresenta as contribuições da historiadora Beatriz Nascimento (s/d), a qual destaca a organização quilombola como paradigma organizativo de estratégias afirmativas dos negros que foram trazidos para as Américas. Após a Abolição, a mística quilombola interiorizou-se nos descendentes livres de africanos não mais como uma mística de guerra bélica declarada, mas como esforço de combate pela vida. Segundo a autora, a força vital experimentada pelo jovem que se iniciava no quilombo, componente do sistema filosófico bantu, está no modo de ser do brasileiro, e a aparente aceitação das dificuldades fundamenta-se nessa filosofia, mas é preciso fortalecer o corpo e a mente como instrumentos de luta.

Ao apropriar-se dos conceitos de “quilombismo” propostos por Abdias Nascimento e por Beatriz Nascimento, Evaristo acrescenta outro aspecto, talvez implícito nas considerações dos dois estudiosos, discutindo as diferenças entre quilombo, gueto e senzala. Para a distinção entre quilombo e gueto, a autora

aprofunda um pensamento de Mirian Alves, quando afirma:

Enquanto gueto supõe impotência, quilombo traz em si a ideia de resistência, de organização. Podemos pensar o quilombo como um espaço de vivência marcado pelo enfrentamento, pela audácia de contradizer, pelo risco de contraviver o sistema. O quilombo não garantia ao escravo a liberdade. Era escravo e escravo fugido, redobrando assim a sua exclusão social. O quilombola era o marginal, o fora-da-lei [...]. (EVARISTO, 2010, p.139)

Em seguida, ao distinguir quilombo de senzala, Evaristo alega que aquele é um lugar de escolha, enquanto esta, assim como o gueto, guarda um sentido de lugar vivido por imposição. Entretanto, de certa forma, a senzala também subverte a ordem, na medida em que é a oposição da casa-grande, constituindo-se num polo ameaçador.

Segundo Bhabha (1998, p. 321), nas sociedades pós-coloniais, como a nossa, a literatura serve não só para o colonizado encenar o “direito de significar”, mas também “questionar o direito de nomeação que é exercido pelo colonizador sobre o próprio colonizado e seu mundo”. Assim, para os afro-brasileiros, a literatura torna-se um dos lugares de criação, de manutenção e de difusão de memória e identidade; um lugar de **transgressão**, ao apresentar fatos e interpretações novas a uma história que antes só trazia o ponto de vista do colonizador.

Conceição Evaristo (2010) realiza também uma reflexão sobre a transposição e a continuidade das culturas africanas em solo brasileiro que julgamos imprescindível para qualquer estudioso disposto a estudar a literatura afro-brasileira. Retomando Edouard Glissant (1996), a autora considera que o primeiro exercício de sobrevivência efetuado pelos africanos deportados no Brasil, assim como em toda diáspora, foi talvez o de buscar recompor o tecido cultural africano que se desteceu pelos caminhos, recolher fragmentos, traços, vestígios, acompanhar pegadas na tentativa de reelaborar, de compor uma cultura de exílio, refazendo a sua identidade de “emigrante nu”. Para Glissant, ainda que despojado de tudo, principalmente de sua língua, o emigrante recompõe a sua cultura a partir de vestígios.

Para exemplificar tal recomposição, Evaristo traz a contribuição de Wilson Barbosa (1994), para quem a cultura negra brasileira guarda ainda viva grande parte dos instrumentos materiais

da cultura africana, embora simplificados, a exemplo dos sete tipos de berimbaus que existem na África, os quais se reduzem a um só no Brasil. Para Barbosa, a quantidade de instrumentos e a função diferencial de cada deixou de existir na América porque, ao juntarem-se as variadas culturas africanas, surge um novo significado, uma nova leitura para um conceito síntese. Desse modo,

[...] pode-se esquecer das formas sagradas do berimbau, mas não se perde o berimbau, e a sua função convocatória. Se a Cultura não pode se reproduzir pelo seu máximo, ela se reproduzirá pelo seu mínimo, mas ela ainda será produzida.

É interessante notar o aspecto provocativo de uma cultura que se reprime, ela se reduz, mas ao mesmo tempo, se concentra: ela caminha por uma centralidade, diminui os seus gestos expansivos, mas mantém-se por gestos essencializantes. (BARBOSA, 1994, p. 31 *apud* EVARISTO, 2010, p. 132)

Evaristo defende que, enquanto “emigrante nu”, utilizando-se da imagem construída por Glissant, o africano trazido como escravo, tendo perdido o seu território físico, ao chegar na diáspora, busca a reterritorialização no terreiro⁴. É nesse lugar não só mítico e religioso, mas igualmente político, que o patrimônio simbólico do africano e seus descendentes encontra o seu lugar de transmissão e preservação:

O espaço do terreiro vai ser o lugar de reterritorialização de uma cultura fragmentada, de uma cultura de exílio. É ali que o indivíduo vai reviver, vai tentar refazer a sua família, e o seu clã, que tal como na África, são formados independentemente de laços sanguíneos. No espaço do terreiro, o indivíduo buscará o sentido de pertencimento a uma coletividade e ritualisticamente vai reencontrar a sua nação.(EVARISTO, 2010, p. 133)

Nesse sentido, torna-se interessante ainda a relação entre terreiro e quilombo trazida por Evaristo (2010, p. 133) a partir de Marcos Antônio Guimarães (1990, p. 24):

Foram e ainda são quilombos as comunidades de terreiro que ao longo da história do negro no Brasil mostraram ter

⁴ Os terreiros consistem em espaços de realização dos cultos afro-brasileiros, tais como candomblé, umbanda, Xangô etc.

sido o lócus de engendramento por suas características especiais de útero mítico, que possibilitou a reaglutinação dos elementos fundamentais para a manutenção do negro enquanto grupo e cultura.

Partindo do pressuposto de que “a palavra poética é um modo de narração do mundo [...], de revelação do utópico desejo de construir um outro mundo”, Evaristo (2010, p. 133) defende que pela literatura inscreve-se o que o mundo poderia ser, e, ao almejar outro mundo, ela revela um descontentamento com uma ordem previamente estabelecida. Nesse sentido, ganha relevo a alegação de que a literatura afro-brasileira “toma como parte do *corpus* a História do povo negro vivida e interpretada do ponto de vista negro, propondo uma leitura transgressora da História oficial e escrevendo a história dos dominados” (EVARISTO, 2010, p. 138). E ainda: “[...] viver a literatura em tais circunstâncias, de certa forma, é assegurar o direito à fala, pois pela criação poética pode-se ocupar um lugar vazio, apresentando uma contra fala ao discurso oficial, ao discurso do poder” (EVARISTO, 2010, p. 134).

Nesse cenário, se a literatura proporciona um lugar de resistência para o povo negro, a escrita feminina pode ser vista enquanto lugar de resistência para as escritoras afro-brasileiras, as quais possuem especificidades marcadas não só pela etnia, mas também pelo gênero. Logo, o estudo sobre a produção literária das mulheres que publicam nos *Cadernos negros* torna-se relevante para o cenário literário atual da historiografia literária, pois, se a literatura dos *Cadernos negros*, como um todo, já apresenta um desafio para o cânone e a textualidade brasileira, a escrita feminina veiculada na série em questão traz desafios ainda maiores.

Como produções da margem e da diferença, com vistas a interferir na base de construção da memória, particularmente no que diz respeito ao desenho da autoimagem do sujeito afro-brasileiro, a escrita feminina negra tende a ser desvalorizada pelas leituras empreendidas a partir de uma tradição estética e erudita ocidental, por aqueles olhos e instrumentos de análise “forjados” no contexto político, estético e cultural da modernidade, que elegeu as formas e temas do “bom gosto” e do “bom tom”. Vale destacar que a formação intelectual e profissional dos membros do universo letrado por décadas pautou-se sob rigorosa seleção de autores, temas, experiências que privilegiam o componente elevado, sublime, atemporal e as grandes paixões e questões da humanidade. Em contrapartida, a vida cotidiana, seus problemas e dificuldades, o

sujeito marginal e a linguagem comum, popular, foram, nesse contexto, analisados como o componente inferior, o baixo – representantes do desprestigiado e carentes de qualidade estética.

No entanto, erra quem aposta na estabilidade acadêmica, imune às pressões do tempo e das circunstâncias. Conforme veremos, ainda que em um ritmo próprio, o universo acadêmico acompanha a irrupção de temas prementes na agenda social, normalmente carregados de alguma polêmica e que suscitam discussões metodológicas acaloradas, em paralelo aos debates midiáticos, políticos e sociais. Ainda que no campo da chamada literatura erudita permaneça uma discreta recusa a discutir assuntos ligados a questões étnico-raciais, nos discursos que circulam em espaços de proeminência da cultura popular, o tema tem gradativamente motivado estudiosos da literatura. Isso pode ser comprovado pelo fato de os *Cadernos negros* apresentarem uma fortuna crítica crescente e expressiva.

Defendemos que, em perspectiva histórico-cultural, os textos das mulheres em questão sugerem possibilidades de leitura que ultrapassam os vetores da apreciação literária com base apenas nos valores estéticos do cânone instituído. A partir de tensões entre o estético e o político, a apreciação dessa produção literária desvela questões políticas sem desmerecer a devida valorização estética. Enquanto produção textual de resistência, a literariedade desses textos, muitas vezes, apresenta-se de apelo e persuasão, uma vez que interessa mobilizar o leitor para reagir a situações de discriminação e racismo que continuam a acontecer, as quais se tornam ainda piores quando colocamos na mesa de debates as questões de gênero e classe social.

Portanto, podemos afirmar que aqui ocupamo-nos com a renovação da história literária a partir do movimento de visibilização e valorização de autoras situadas na periferia da instituição literária. Estudar a escrita dessas mulheres é reconhecer a contribuição pouco estimada que trazem para a produção literária (afro-) brasileira, visto que nos leva a discutir criticamente uma literatura contemporânea que está engajada com temas de emergência relacionados à sociedade e cultura brasileiras, contribuindo para a inclusão de novos discursos em nossa literatura nacional. Assim, acreditamos ser de extrema importância para os estudos críticos, teóricos e histórico-literários pensar a afrodescendência, bem como as trocas e os confrontos decorrentes da diáspora negra no Brasil, nas perspectivas da autoria feminina afro-brasileira.

2 DA NEGRITUDE À LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

2.1 MOVIMENTOS PRECURSORES

Em busca das raízes conceituais da literatura afro-brasileira, torna-se necessário recorrer às correntes sociopolíticas, culturais e literárias que, no início do século passado, agregaram intelectuais negros em torno de uma ideologia de valorização da cultura negra em países africanos ou com populações afrodescendentes expressivas que foram vítimas da opressão colonialista, como é o caso do Brasil. É consenso que algumas das tendências desenvolvidas pelos movimentos de luta pela consciência negra, ou pela afirmação da identidade negra, marcaram fortemente o conceito de literatura afro-brasileira, servindo de base para a definição de alguns de seus mais significativos traços. Zilá Bernd (1988), Eduardo de Assis Duarte (2011) e Maria Nazareth Soares Fonseca (2011) apontam para o que podemos chamar de “movimentos de negritude” como um dos principais fatores que impulsionaram o despertar da consciência negra no Brasil, sendo o primeiro passo em direção à formação da literatura afro-brasileira.

Ao longo do século passado, a literatura dos afrodescendentes ganha corpo em inúmeros países, intensificando-se já nas primeiras décadas o debate da questão racial nos Estados Unidos. Embora o termo “negritude” só viesse a ser cunhado muitos anos mais tarde (conforme veremos em seguida), o movimento pioneiro da tomada de consciência de **ser negro** nas Américas foi o Renascimento Negro nos Estados Unidos (1915-1920). Conforme destaca Bernd (1988b, p. 23), esse foi

[...] o embrião para a conquista de espaços mais importantes de afirmação surgidos nos anos 20 no bairro nova-iorquino do Harlem (bairro negro), onde uma população estimada em 300 mil negros não tinha deixado morrer formas artísticas herdadas de sua ancestralidade africana. Surge aí o *Negro Renaissance*, ou renascimento negro, que, como o nome indica, pretendia fazer reviver a autoconsciência do negro

americano, propondo não uma utópica volta à África, mas uma redefinição do papel no negro em solo norte-americano.

Na mesma direção, Duarte defende que o Renascimento Negro do Harlem marca a construção de **imagens afirmativas** dos afrodescendentes, aproximando artistas, músicos, escritores e poetas que se articulam em torno do projeto de combate ao racismo e de valorização da “gente negra”. Nesse período, começam a ser difundidas ideias como preocupação com a identidade negra e recusa ao colonialismo, que buscavam desestabilizar a alienação geral do povo.

É interessante observar que esse movimento afro-americano toma proporções ao coincidir com determinados acontecimentos históricos, dentre os quais se destaca a recolonização econômica do Haiti pelos Estados Unidos, cuja reação da população haitiana teve impacto significativo no restante das Américas. Notemos que, diferentemente da Martinica, Guadalupe e Guiana Francesa, que são departamentos franceses, o Haiti é um país independente, havendo sido o primeiro país da América a fazer sua independência por meio de uma revolta de escravos, a um só tempo independência da dominação francesa e abolição da escravatura. Assim, no momento em que sua independência é posta em xeque pelos norte-americanos, os intelectuais haitianos são obrigados a repensá-la.

No Haiti, surge o movimento “indigenista”, voltado para a valorização da cultura indígena no país, que de fato acabava remetendo à herança cultural africana, pois os povos que habitavam a região na era pré-colombiana foram totalmente dizimados pelo conquistador europeu. Segundo Bernd (1988b, p. 27):

O indigenismo prega o retorno à cultura autóctone e popular, valorizando os falares crioulos e o vodu, religião que, como o candomblé brasileiro, foi proscria durante muitos anos. É um período de *identificação com a problemática latino-americana*, cabendo ressaltar a coincidência, no Brasil, com o *Movimento Antropofágico* (1927).

Enquanto isso, em Cuba, [...] engendra-se o movimento chamado de *negrismo cubano* [...].

Nesse contexto, destaquemos ainda:

Não é difícil imaginar que se agudizaria a cada dia a tensão que se verificava principalmente entre as elites intelectuais negras, conscientes da situação dos negros 'em toda parte humilhados, vencidos e subjugados', mesmo após decorridos tantos anos da abolição, em cada país. (BERND, 1988b, p. 27)

Disso tudo resulta o que Bernd (1988b, p. 24) chama de “período de gestação” do movimento que mais tarde seria mundialmente reconhecido como Negritude, quando um grupo de intelectuais, oriundos das Antilhas e da África, que estudavam em Paris, começaram a se reunir e a produzir em nome da **crítica do sistema colonial** e da **defesa da personalidade negra**. O movimento, surgido por volta de 1934, foi definido pelo poeta antilhano Aimé Césaire, um de seus criadores, como “uma revolução na linguagem e na literatura que permitiria reverter o sentido pejorativo da palavra *negro* para dele extrair um sentido positivo” (*apud* BERND, 1988b, p. 17).

Nesse contexto, é crucial destacar que a palavra *négritude* em francês originalmente carregava uma conotação de agressividade que se perde em português, por se derivar do *négre*, termo pejorativo, usado para ofender o negro, uma vez que existe a palavra *noir*. “A ideia foi justamente assumir a denominação negativamente conotada para reverter-lhe o sentido, permitindo assim que a partir de então as comunidades negras passassem a ostentá-lo com orgulho” (BERND, 1988b, p. 17).

Cinquenta anos após seu surgimento, Césaire redefiniu Negritude como se referindo a “uma criação coletiva” que remetia a “uma tomada de consciência concreta” em forma de “resistência à política de assimilação” (*apud* BERND, 1988b, p. 18). Tal assimilação define-se como a tendência dos povos americanos, sobretudo dos negros, de assimilar a cultura europeia (processo de *aculturação*) e a consequente perda de memória das culturas de origem, indígena e africana (processo de *desculturação*).

Sobre o movimento da Negritude, Duarte (2011, p. 16) declara:

[...] na década de 1930, os poetas da diáspora negra de língua francesa se reúnem em Paris para liderarem o movimento da *Négritude*, que atravessa as décadas seguintes agregando nomes como o do haitiano René Depestre, entre outros, e faz história no contexto de luta pela emancipação

dos países caribenhos e africanos colonizados pela França. Os jovens escritores se apropriam da moda negrista – ou negrofilia – instituída na Europa desde os primeiros passos do cubismo. E passam a defender um sentido político e afirmativo para os signos da africanidade, muitas vezes diluídos sob o rótulo de “primitivismo” e folclorizados pela metrópole. Apesar das dissensões e polêmicas, a construção pela literatura de uma identidade em que o negro pudesse encontrar uma mirada de positividade e orgulho resulta em obras de relevo.

Cumprе salientar que, nos anos 1960, o movimento da Negritude alcança adeptos em países tais como o Brasil, ao passar por uma fase de militância, na qual o mais importante era o engajamento na missão de libertação das colônias africanas. Todavia, à medida que o movimento se expandiu, o próprio entendimento de “negritude” tornou-se plural. Atualmente, sua definição pode remeter ao fato de se pertencer à “raça” negra; à própria “raça” enquanto coletividade; à consciência e à reivindicação do homem negro civilizado; à característica de um estilo artístico ou literário, e ao conjunto de valores da civilização negra.

Diante disso, a fim de delimitar as diferentes ramificações do conceito, Bernd (1988b, p. 20) estabelece duas categorias importantes para nossa compreensão:

1) em um sentido lato, *negritude* – com *n* minúsculo (substantivo comum) – é utilizada para referir a tomada de consciência de uma situação de dominação e de discriminação, e a conseqüente reação pela busca de uma identidade negra [...].

2) em um sentido restrito, *Negritude* – com *n* maiúsculo (substantivo próprio) – refere-se a um momento pontual na trajetória da construção de uma identidade negra, dando-se a conhecer ao mundo como um movimento que pretendia reverter o sentido da palavra negro, dando-lhe um sentido positivo.

No caso brasileiro, desde a Frente Negra Brasileira (1937) à Associação de Negros Brasileiros (1945), muitos grupos se formaram e se desfizeram até o surgimento, em 1978, do Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial (MNU), visando basicamente a desfazer o mito de que o Brasil é uma democracia racial e a conduzir formas sistemáticas de luta contra

todos os tipos de discriminação racial. Para Bernd (1988b, p. 50), podemos concluir que “houve uma vertente brasileira da negritude, entendida evidentemente em seu sentido lato”, sendo hoje o discurso literário “o espaço privilegiado da restauração da identidade, da reapropriação de territórios culturais perdidos”. Nesse sentido, merece destaque a seguinte alegação:

O fio condutor dessa literatura parece ser o desejo de reviver, nos dias de hoje, o espírito quilombola. Sentindo-se como o guia, o poeta [assim como o ficcionista] busca recuperar a rebeldia e os ideais de liberdade que outrora guiaram seus antepassados para os quilombos. A poesia [assim como a prosa] nutrida dessa seiva transforma-se em um *território reencontrado*, onde os versos – como os atabaques, no tempo dos quilombos – soam como uma convocação à (re)união. (BERND, 1988b, p. 50-51)

O que verificamos hoje é a permanente busca de construção e de consolidação da identidade negra, entendida como um processo dinâmico. Através da postura autônoma dos intelectuais e da maturação de uma literatura, verificamos a tomada de consciência que propiciou a emergência de um discurso literário para expressar a consciência social dos afrodescendentes.

Ademais, com relação à negritude, considerada em seu sentido amplo, é possível afirmar que historicamente pode ser situada em solo americano quase que simultaneamente à chegada dos primeiros escravos oriundos da África. Podem ser considerados como manifestações da negritude inclusive os quilombos brasileiros, que representaram o primeiro sinal de resistência contra o dominador branco. De fato, a ação do herói do Quilombo dos Palmares – Zumbi – pode ser tomada, ao lado do herói da libertação haitiana – Toussaint Louverture –, como uma das expressões iniciais da negritude, na medida em que se associa ao comportamento revolucionário que levou os escravos a fugirem de seus senhores em busca de liberdade. Por isso, não seria sem razão a escolha no Brasil, por grupos negros organizados, da data da morte de Zumbi, dia 20 de novembro, como o Dia Nacional da Consciência Negra.

Portanto, é interessante perceber que a discussão em torno da N/negritude possui uma relação bastante estreita com os debates atuais em busca de definição da literatura afro-brasileira. Por essa razão, parece-me inegável a contribuição dos movimentos de negritude para a formação, ou ao menos consolidação, do que hoje procuramos estabelecer dentro dos limites da categoria teórica e

operacional de literatura afro-brasileira, embora no Brasil não tenha havido a tendência de nomear os vários momentos da tomada de consciência de ser negro com o termo “negritude”.

2.2 A POLÊMICA CONCEITUAL E TERMINOLÓGICA

A polêmica sobre a conceituação da literatura afro-brasileira parece existir há muito tempo, não havendo uniformidade nas posições defendidas no debate quanto à sua definição. Alguns teóricos e escritores defendem que tal literatura seria aquela resultante de uma experiência existencial de “ser negro” no Brasil. No entanto, tal ponto de vista é contestado por aqueles que acreditam que se pode falar de literatura afro-brasileira desde que o texto retrate os negros enquanto possuidores de determinada cultura e valores. Há ainda teóricos e escritores que contestam a pertinência de se pôr qualquer qualificativo à expressão literatura. Neste caso, existe a tendência a enxergar no uso de adjetivos o apagamento ou a desvalorização da literatura enquanto expressão artística “acima” de qualquer classificação. Não podemos desconsiderar também que, mesmo entre os escritores que se assumem negros, alguns muito sensíveis à exclusão dos afrodescendentes na sociedade brasileira, ainda existe resistência quanto ao uso de expressões como “escritor negro”, “literatura negra” ou mesmo “literatura afro-brasileira”.

No que se refere à terminologia ou nomenclatura associada ao conceito, ambas as expressões “literatura negra (no Brasil)” ou “literatura afro-brasileira” são recorrentes no meio acadêmico e literário, sendo o próprio conceito o maior alvo da discussão, na maioria das vezes. No entanto, as particularidades conceituais defendidas para cada expressão nem sempre são suficientes para responder a certas questões propostas pela crítica, teoria e história da literatura, e mesmo pelos escritores.

Por um lado, ainda que a expressão “literatura negra” figure em grande parte dos estudos sobre a produção literária de escritores negros ou em antologias que coletam a produção de escritores negros, muitas questões ainda não foram resolvidas no tocante aos significados dessa expressão. Por outro, simplesmente substituí-la por expressões como “literatura afro-brasileira” ou literatura “afrodescendente” não soluciona a polêmica, embora apresente novos argumentos.

A fim de discutir tal polêmica, a presente seção fundamenta-se em publicações de estudiosos como Bernd, Duarte e Fonseca, bem como possui em seu horizonte referencial as produções

literárias e ensaísticas de representantes do grupo Quilombhoje, de São Paulo, responsável pela publicação dos *Cadernos negros*⁵. De modo geral, os estudos de Bernd empenham-se em definir uma “literatura **negra**”, enquanto conceito transnacional, desenvolvendo-o especialmente no âmbito da América Latina. As manifestações dessa vertente literária no Brasil são sempre trazidas para o debate, mas a autora não se limita ao contexto nacional. Assim, suas publicações destacam-se por estabelecerem critérios objetivos para definir em que consiste a literatura negra, qual a sua importância e qual o seu lugar na literatura nacional, estabelecendo paralelo com a produção da literatura negra de outras áreas do mundo. Vale ressaltar que, para Duarte (2011, p. 9), “Bernd é detentora de posições polêmicas, muitas em confronto direto com as defendidas por intelectuais do Quilombhoje”.

Bernd defende a questão discursiva, da evidência textual, não apenas temática: a defesa de que essa literatura somente pode ser considerada como tal se houver marcas textuais de um “eu-enunciador que se quer negro”, o que de fato aplica-se melhor ao gênero da poesia, mas que no caso da prosa seria uma enunciação (não apenas um narrador) afirmativa de uma identidade negra ou que expresse a consciência de ser negro. Por sua vez, Duarte e Fonseca apontam para a questão autoral como um dos fatores determinantes dessa classificação, isto é, quem ocuparia o espaço denominado literatura afro-brasileira seriam somente os escritores negros, enquanto sujeitos produtores de sua própria cultura, de modo a contrapor o longo período em que o negro figurou apenas como temática na literatura brasileira, independente se positiva ou negativamente.

No livro *Negritude e literatura na América Latina* (1987), Bernd critica o estudo de David Brookshaw⁶ por dividir os autores em “brancos” e “negros” que utilizam temática negra. A fim de moldar sua perspectiva do conceito, a estudiosa repreende a possibilidade de definição dessa literatura associada à origem étnico-racial ou simplesmente à cor da pele do autor, considerando tal classificação – de tipo racial ou epidérmico – ideologicamente perigosa e cientificamente falsa. Para Bernd, essa literatura, saída

⁵ Posteriormente, trataremos do grupo Quilombhoje em seção específica.

⁶ De origem britânica, David Brookshaw é professor de Estudos Luso-Brasileiros na Universidade de Bristol, Reino Unido, com interesse de pesquisa em literaturas pós-coloniais de expressão em língua portuguesa, literatura comparada e tradução literária. O estudo ao qual Bernd se refere é *Raça e cor na literatura brasileira*, livro publicado em 1983, pela editora Mercado Aberto, de Porto Alegre.

da revolta, da rebelião contra a situação de marginalidade à qual foi geralmente condenada, aparece como uma “forma privilegiada de autoconhecimento e da reconstrução de uma imagem positiva do negro” (BERND, 1987, p. 95), sendo o seu principal componente a prática de um “recentramento estético e cultural” (BERND, 1987, p. 98), independentemente da língua através da qual se exprimem e do país de onde são originárias.

Em busca de justificativa para a nomenclatura “literatura negra” no Brasil, Bernd (1988a) observa que, ao contrário do que se passa no Caribe, onde os escritores protestam contra os asfixiantes prefixos tais como “negro-africano”, “afro-americano”, em nosso país, tal expressão corresponde a uma reivindicação por parte de bom número de escritores que concebem a prática da escritura literária como um espaço propício à enunciação da reconstrução identitária, em crise após a destruição brutal representada pelo longo período da escravidão. Concordamos com a autora, porém acreditamos que o qualitativo “afro-brasileira” apresente um significado ainda mais razoável do que “negra” no sentido de demarcar as especificidades dessa literatura.

De modo mais incisivo, em *Introdução à literatura negra* (1988), embora centre-se na poesia, a autora propõe as seguintes “leis fundamentais” para caracterizar seu conceito: a “reversão dos valores”, principal marca da negritude; o estabelecimento de uma “nova ordem simbólica” oposta aos sentidos hegemônicos e estereotipados; a “construção da epopeia negra”; e, sobretudo, a “emergência do eu-enunciador”. Em síntese, estas seriam as “constantes discursivas” que conectam os textos, permitindo que se fale em literatura **negra**, apesar de sua heterogeneidade e do fato de cada texto ser portador de estratégias específicas. De fato, tais características basilares aplicam-se ao que atualmente entendemos por literatura afro-brasileira, exceto pela questão da autoria, dispensável para esta autora.

Segundo Bernd (1988a, p. 56), “essa coincidência do eu-lírico com o eu-que-se-quer-negro marca o trânsito de uma consciência ingênua para uma consciência crítica da realidade”. Assim, a importância da emergência do eu-enunciador que se quer negro não está apenas no fato de assinalar uma ruptura com o discurso social que negava os negros, mas também por marcar, de maneira definitiva, a tentativa de compreender o que significa ser negro nas Américas. Desse modo, Bernd acredita que haveria frequentemente um sentimento de solidariedade ou irmandade para com os outros negros da América, um desejo de ultrapassar – em termos de identidade – as

fronteiras do nacional. Nesse sentido **transnacional**, entendemos a pertinência do termo defendido pela autora.

Portanto, na perspectiva de Bernd, o critério discursivo da emergência do **eu-enunciador que se quer negro** constitui-se no elemento-chave formal que singulariza as obras da literatura negra, independentemente da nacionalidade. No caso do Brasil, claramente, o surgimento desse sujeito da enunciação que assume sua condição de negro tornar-se-á uma espécie de divisor de águas entre um discurso sobre o negro, que sempre existiu na literatura brasileira, e um discurso do negro que corresponderia ao desejo de renovar a representação convencional construída ao longo dos séculos, quase sempre carregada de preconceitos e de estereótipos.

Em 1992, Bernd publica *Poesia negra brasileira*, antologia em que a expressão “literatura negra” convive com outras visões e conceitos. O prefácio, por exemplo, alude aos “elementos afro-brasileiros postos em evidência” em determinados textos (BERND, 1992b, p. 7). Em 2003, apresenta o ensaio “Literatura negra no Brasil”, no seu livro *Literatura e identidade nacional*. Inicialmente, vale considerar que, apesar de manter no título e no restante do texto a nomenclatura que ajudou a cunhar nos anos 80 – “literatura negra” – no contexto brasileiro, Bernd (2003, p. 113) não deixa de considerar os sinônimos correntes do conceito, quando afirma, ao delimitar os objetivos do ensaio, que busca chamar a atenção para o contraponto essencial que a “literatura negra brasileira, ou literatura afro-brasileira ou ainda afrodescendente” vem desempenhando no âmbito da literatura brasileira como instituição. Em seguida, como forma de justificar sua escolha terminológica, Bernd reitera a atualidade de sua definição de “literatura negra”, como sendo

[...] aquela onde emerge uma consciência negra, ou seja, onde um ‘eu’ enunciador assume uma identidade negra, buscando recuperar as raízes da cultura afro-brasileira e preocupando-se em protestar contra o racismo e o preconceito de que é vítima até hoje a comunidade negra brasileira. (BERND, 2003, p. 113-114)

Com efeito, não acreditamos que tal entendimento seja excludente em relação ao de literatura afro-brasileira, conforme veremos mais adiante.

Recentemente, em entrevista concedida a Eduardo de Assis Duarte, na seção de depoimentos da antologia crítica organizada por ele e Maria Narareth Soares Fonseca, Bernd (2011) fornece

dados significativos para esta discussão. Em primeiro lugar, vale ressaltar que a estudiosa admite que a questão que levantou em sua tese de doutorado, baseando a definição de literatura negra na evidência textual e não na cor da pele do escritor, “ainda é ponto controverso e até os dias de hoje é assunto que divide opiniões em colóquios de literatura negra ou em publicações da área” (BERND, 2011, p. 148), sendo que “ainda há muita indefinição teórica e muitos *parti pris* nessa área” (BERND, 2011, p. 149). Quanto à nomenclatura, seu depoimento também é bastante revelador, pois coloca os diferentes termos em sentido de equivalência, ao referir-se a essa literatura da seguinte maneira: “esse tipo de produção literária que passou a chamar-se inicialmente de literatura negra e que hoje se chama também de literatura afro-brasileira ou afrodescendente” (BERND, 2011, p. 149). No que diz respeito ao conceito por ela apresentado na década de 1980 e ainda hoje defendido, a estudiosa considera que sua proposta de que “é o eu-enunciador-que-se-quer-negro que vai caracterizar um poema como negro ainda hoje é válida”, sendo essa “uma tentativa de definição da literatura negra, que, aceita ou não, precisa necessariamente ser levada em conta por quem quiser empreender estudo sério sobre o tema” (BERND, 2011, p. 149).

A fim de problematizar essa noção do eu-enunciador que se declare negro como condição para a existência dessa literatura, Duarte interroga Bernd se isso restringiria a visão do crítico, ao levarmos em conta que há autores que demonstram seu pertencimento identitário de formas menos explícitas, sobretudo na prosa, onde intervém a instância do narrador. Bernd reforça que “esse critério é válido unicamente para a poesia”, sendo que “quando se trata da prosa [...] a vinculação à identidade negra pode ser muito mais sutil, estando frequentemente no não dito” (BERND, 2011, p. 151). Ao ser questionada sobre sua preferência pela expressão literatura negra em detrimento de literatura afro-brasileira, se o primeiro não estaria restrito a uma produção mais combativa e, mesmo, panfletária, Bernd argumenta o seguinte:

Para mim, literatura negra se entende bem no Brasil [...]. Afro-brasileira é apelação interessante e funciona talvez melhor por vincular a literatura à nação (Brasil) e à cultura afro que lhe dá o traço identitário. O que eu não gosto mesmo é da apelação afrodescendente, pois se trata da tradução de *afro-descendant*, do inglês, e dá a impressão de que os críticos que a empregam querem usar um termo da moda ou que é prestigioso nos Estados Unidos. (BERND, 2011, p. 152)

Portanto, é preciso sublinhar que Bernd simpatiza com a nomenclatura “literatura afro-brasileira”, ainda que em seus estudos tenha optado por utilizar “literatura negra” para marcar seu conceito como aquele que não se atrela nem à cor da pele nem apenas à temática por ele utilizada, mas emerge da própria evidência textual cuja consistência é dada pelo surgimento do “eu” enunciador que se quer negro. Cabe expor que o presente trabalho, sem desmerecer a importância das contribuições da autora, opta pelo uso do qualitativo “afro-brasileira” a fim de, entre outros aspectos, estabelecer a diferença em relação ao conceito disseminado pelos estudos de Bernd.

Outra perspectiva acerca do conceito e sua nomenclatura que merece destaque é a de Domício Proença Filho, professor da Universidade Federal Fluminense, conhecido teórico de literatura e autor de *Dionísio Esfacelado*, considerado um clássico da poesia negra. De modo bastante provocativo, ele defende que a expressão “literatura negra”, salientando que ela não se justifica, “corre o sério risco de fazer o jogo do preconceito velado” (FILHO, 2004, p. 185). O crítico discute o caráter não mimético da literatura, logo seu não compromisso com as questões sociais, que a expressão pode indicar. Embora discordando de seu uso, acredita que o sintagma admita duas acepções, as quais de certo modo partilham da mesma linha de entendimento de Bernd:

Em sentido restrito, considera-se *negra* uma literatura feita por negros ou por descendentes assumidos de negros e, como tal, reveladora de visões de mundo, de ideologias e de modos de realização que, por força de condições atávicas, sociais e históricas condicionadoras, caracteriza-se por uma certa especificidade, ligada a um intuito claro de singularidade cultural.

Lato sensu, será *negra* a arte literária feita por quem quer que seja, desde que centrada em dimensões particulares aos negros ou aos descendentes de negros. (PROENÇA FILHO, 2004, p. 185)

Assim, a fim de fugir da categorização, Proença Filho defende uma abordagem temática simplesmente, referindo-se à presença do negro na literatura (brasileira), seja como objeto ou como sujeito, no lugar de literatura negra ou afro-brasileira, considerando que o uso destas expressões pode ajudar a manter a discriminação. Segundo este ponto de vista, tais designações,

embora estejam vinculadas à reivindicação de uma identidade própria, fator decisivo na luta pelo fim das distinções raciais, podem acabar reproduzindo os estereótipos que costumam caracterizá-las. Compreendemos a relevância das colocações do autor, porém acreditamos que o uso do complemento “afro-brasileira” apresente caráter essencial para o processo afirmativo dessa vertente no interior de nossa literatura nacional, conforme demonstram Duarte e Fonseca.

O posicionamento crítico do presente estudo vai ao encontro das alegações de Duarte e Fonseca, ao discordarem da conceituação defendida por Bernd e Proença Filho, de que as marcas textuais por si só determinam o que podemos chamar de literatura negra ou afro-brasileira, excluindo-se por completo a questão da autoria. Com efeito, Duarte e Fonseca representam uma vertente da teoria e crítica que desacredita por completo da possibilidade de tal literatura ser escrita por autores não negros, assumindo a mesma posição do grupo Quilombhoje e, conseqüentemente, dos escritores vinculados aos *Cadernos negros*. A versão mais recente e completa de suas perspectivas encontra-se em *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (2011), publicação de grande porte, organizada por Duarte e Fonseca.

No artigo de abertura da antologia citada, “Entre Orfeu e Exu, a afrodescendência toma a palavra”, Duarte fornece apenas uma pequena pista do seu entendimento de literatura afro-brasileira, ou mesmo negra, alegando que a sua definição baseia-se na presença do que chama de “ponto de vista afro-identificado” (DUARTE, 2011a, p. 20). De modo mais categórico, será no ensaio crítico “Por um conceito de literatura afro-brasileira” que Duarte avaliará o “estado da arte” e as possíveis diferenças dos conceitos de “literatura negra” e de “literatura afro-brasileira”, a partir do entendimento de que “o momento é propício à construção de operadores teóricos com eficácia suficiente para ampliar a reflexão crítica e dotá-la de instrumentos mais precisos de atuação” (DUARTE, 2011c, p. 378).

Sobre o uso da expressão “literatura negra”, nosso entendimento é o mesmo de Duarte (2011c, p. 381), quando alega que “enfraquece e limita a eficácia do conceito enquanto operador teórico e crítico” porque abrange “da militância e celebração identitária ao negrismo descomprometido e tendente ao exótico, passando por escritos distantes tanto de uma postura como de outra”; por seu turno, o termo “afro-brasileiro”, por sua própria configuração semântica, remete ao “tenso processo de mescla

cultural em curso no Brasil desde a chegada dos primeiros africanos, processo de hibridização étnica e linguística, religiosa e cultural”. Desse modo, dado o caráter não essencialista do termo, o que o teórico demonstra é que, num universo cultural como o nosso, insistir num viés essencialista pode gerar mais polêmicas do que operadores teóricos e críticos eficientes para o trabalho pedagógico de formar leitores.

Na busca pela definição do conceito de “literatura afro-brasileira”, Duarte (2011c, p. 378) critica a tendência dos estudiosos da literatura para a “supremacia do critério temático” ou para um “reducionismo temático”, sem levar em conta o “pertencimento étnico” e a “perspectiva autoral”, o que resultaria da “força da herança modernista na cultura brasileira”. Assim, o autor marca a distinção entre a literatura praticada pelos escritores dos *Cadernos negros* e aquela do “negrismo modernista”⁷, de que são exemplo Jorge de Lima, Raul Bopp, Menotti Del Picchia, entre outros, afirmando que não há como compará-los com textos de Cuti, Miriam Alves e Conceição Evaristo.

Nessa linha, Duarte contra-argumenta a proposta de definição do conceito de literatura negra de Proença Filho, alegando ser problemático o duplo sentido conferido ao termo pela noção restrita de “negro como sujeito, numa atitude compromissada”, e a *lato sensu* de “negro como objeto, numa atitude distanciada”, dado que comportam perspectivas opostas: uma literatura “do negro” e outra “sobre o negro”. Isso comprometeria a operacionalidade do termo, uma vez que o faz abrigar “tanto o texto empenhado em resgatar a dignidade social e cultural dos afrodescendentes quanto o seu oposto” – a produção descompromissada, nos termos de Proença Filho, voltada muitas vezes para “o exotismo e a reprodução de estereótipos atrelados à semântica do preconceito” (DUARTE, 2011c, p. 379).

Duarte acredita mais no perfil do conceito elaborado por Luiza Lobo (2007), que define literatura afro-brasileira como “a produção literária de afrodescendentes que se assumem ideologicamente como tal, utilizando um sujeito de enunciação

⁷ Segundo Luiz Henrique Silva de Oliveira (2013), o negrismo é composto majoritariamente por autores brancos ou mulatos, cujos projetos literários se identificam com o universo cultural dos mais claros. Decorre daí uma literatura repleta de elementos afrodescendentes, os quais que convivem em constante tensão com elementos culturais hegemônicos. A instância da autoria, no âmbito do negrismo, não leva em consideração a relação entre escritura e experiência, que inúmeros autores negros fazem questão de destacar.

próprio”, a qual “se distinguiria, de imediato, da produção literária de autores brancos a respeito do negro, seja enquanto objeto, seja enquanto temas ou personagem estereotipado” (*apud* DUARTE, 2011c, p. 383). Essa definição articulava o sujeito de enunciação proposto por Bernd com a exigência do pertencimento étnico e compromisso ideológico: “Para arrancar a literatura negra do reduto reducionista da literatura em geral que a trata como tema folclórico, exótico, ou como estereótipo, é preciso que ela seja, necessariamente, uma literatura afro-brasileira” (*apud* DUARTE, 2011c, p. 383).

Nesse sentido, concordamos plenamente com Duarte (2011c, p. 384), na defesa de uma formulação “mais elástica (e mais produtiva)” do conceito de literatura afro-brasileira, “a abarcar tanto a assunção explícita de um sujeito étnico quanto o dissimulado lugar de enunciação” de modo que tenha “um operador mais capacitado a abarcar melhor, por sua amplitude necessariamente compósita, as várias tendências existentes na demarcação discursiva do campo identitário afrodescendente em sua expressão literária”. Como resultado de profunda reflexão teórica, Duarte (2011c, p. 385) destaca alguns identificadores que distinguem essa literatura, alertando sempre para o fato de que se trata de um conceito em construção:

- temas afro-brasileiros;
- uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso;
- um *ponto de vista* ou um *lugar de enunciação* política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo, ou ainda uma *perspectiva afro-identificada*;
- construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; e
- um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional.

Entretanto, a existência da literatura afro-brasileira em sua plenitude somente seria constatável pela interação dinâmica desses elementos – **temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público** – que atuam como constantes discursivas nos textos de épocas distintas, mas que isoladamente tornam-se insuficientes para propiciar um pertencimento a tal literatura.

Segundo o teórico, a **temática** é um dos fatores que ajudam a configurar o pertencimento de um texto à literatura afro-brasileira. Pode contemplar o resgate da história do povo negro na diáspora

brasileira, passando pela denúncia da escravidão e de suas consequências ou ir até à glorificação de heróis; as tradições culturais ou religiosas transplantadas para o Novo Mundo, destacando a riqueza dos mitos, lendas e de todo um imaginário circunscrito muitas vezes à oralidade; a celebração de vínculos com a ancestralidade africana; além de história contemporânea que busca trazer ao leitor os dramas vividos na modernidade brasileira, com suas ilhas de prosperidade cercadas de miséria e exclusão, incluindo aí os poetas e ficcionistas reunidos na série *Cadernos negros*. Porém, de acordo com Duarte, a temática “afro” não pode ser considerada obrigatória, nem se transforma numa camisa de força para o autor afrodescendente, o que redundaria em visível empobrecimento, bem como não deve ser considerada isoladamente e, sim, em sua interação com outros fatores como autoria e o ponto de vista.

No que se refere à **autoria**, o teórico destaca que esta instância é das mais controversas, pois implica a consideração de fatores biográficos ou fenotípicos, com todas as dificuldades daí decorrentes e, ainda, a negação da defesa feita por alguns estudiosos de uma literatura afro-brasileira de autoria branca. No entanto, há necessidade de evitar a redução sociológica, ou seja, é preciso compreender a autoria não como um dado “exterior”, mas como uma constante discursiva. Assim, o conceito não incluiria aqueles autores que, apesar de afrodescendentes, não reivindicam para si tal condição, nem a incluem em seu projeto literário. Decorre daí que nem todo o autor negro escreverá literatura afro-brasileira, mas toda a literatura afro-brasileira será escrita por autor negro.

De fato, a instância de autoria como fundamento para a existência da literatura afro-brasileira decorre da relevância dada à interação entre **escritura** e **experiência**, que inúmeros escritores fazem questão de destacar, seja enquanto compromisso identitário e comunitário, seja no tocante à sua própria formação de artistas da palavra. Estreitamente relacionado a esta visão é o estatuto de “escrevivência” reivindicado por Conceição Evaristo para seus textos. Desse modo, a autoria há que estar conjugada intimamente ao ponto de vista. Literatura é discursividade e a cor da pele será importante enquanto tradução textual de uma história própria ou coletiva.

Com relação ao **ponto de vista**, este indica a visão de mundo autoral e o universo axiológico vigente no texto, ou seja, o conjunto de valores que fundamentam as opções até mesmo vocabulares presentes na representação. A ascendência ou a

utilização do tema são insuficientes, sendo necessária ainda uma perspectiva identificada à história, à cultura, logo, toda problemática inerente à vida e às condições de existência desse importante segmento da população.

Nesse contexto, Duarte (2011c) considera que a assunção de um ponto de vista afro-brasileiro atinge seu ponto culminante com a série *Cadernos negros*, que desde 1978 publica volumes anuais de prosa ou poesia. A apresentação do número 1 soa como manifesto e ilustra a afirmativa:

Estamos no limiar de um novo tempo. Tempo de África, vida nova, mais justa e mais livre e, inspirados por ela, renascemos arrancando as máscaras brancas, pondo fim à imitação. Descobrimos a lavagem cerebral que nos poluía e estamos assumindo nossa negrura bela e forte. Estamos limpando nosso espírito das ideias que nos enfraquecem e que só servem aos que querem nos dominar e explorar. (CADERNOS NEGROS 1, 1978 *apud* DUARTE, 2011c, p. 391)

Assim, compreendemos a adoção de uma visão de mundo própria e distinta da do branco, sobretudo do branco racista, como superação da cópia de modelos europeus e da assimilação cultural imposta como única via de expressão. Nas palavras do teórico: “Ao superar o discurso do colonizador em seus matizes passados e presentes, a perspectiva afro-identificada configura-se enquanto discurso da diferença e atua como elo importante dessa cadeia discursiva” (DUARTE, 2011c, p. 394).

No tocante à **linguagem**, Duarte ressalta que a literatura costuma ser definida, antes de tudo, como linguagem, construção discursiva marcada pela finalidade estética, posição que ancora-se no formalismo inerente ao preceito kantiano da obra de arte. Todavia, outras finalidades para além da fruição estética são também conhecidas e expressam valores éticos, culturais, políticos e ideológicos. A linguagem é, sem dúvida, um dos fatores instituintes da diferença cultural no texto literário. Assim:

[...] a afro-brasilidade tornar-se-á visível também a partir de um vocabulário pertencente às práticas linguísticas oriundas da África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil. Ou de discursividade que ressalta ritmos, entonações e, mesmo, toda uma semântica própria, empenhada muitas vezes num trabalho de ressignificação que contraria sentidos hegemônicos na língua. Isto porque, bem o sabemos, não há

linguagem inocente, nem signo sem ideologia. Termos como *negro*, *negra*, *crioulo* ou *mulata*, para ficarmos nos exemplos mais evidentes, circulam no Brasil carregados de sentidos pejorativos e tornam-se verdadeiros tabus linguísticos no âmbito da “cordialidade” que caracteriza o racismo à brasileira. (DUARTE, 2011c, p. 394)

É desse modo que a linguagem do discurso afrodescendente busca uma ruptura com os contratos de fala e escrita ditados pelo mundo branco, objetivando a configuração de uma nova ordem simbólica que expresse a reversão de valores, conforme analisa Bernd (1987). E no tocante às particularidades de ritmo e de entonação, são inúmeros os casos em que o texto expressa sonoridades outras, marcadas pelo rico imaginário afro-brasileiro.

Por último, no que diz respeito ao **público**, de acordo com Duarte, a formação de um horizonte recepional afrodescendente como fator de intencionalidade próprio a essa literatura distingue-a do projeto que norteia a literatura brasileira em geral. A constituição desse público específico, marcado pela diferença cultural e pelo anseio de afirmação identitária, compõe a faceta algo utópica do projeto literário afro-brasileiro. O sujeito que escreve não o faz apenas com vistas a atingir um determinado segmento da população, mas o faz também a partir de uma compreensão do papel social do escritor como “porta-voz” da comunidade. A tarefa a que os escritores se propõem é ambiciosa e nada desprezível:

Trata-se de intervir num processo complexo e num campo adverso, dada a dificuldade de se implantar o *gosto* e o *hábito* de leitura, sobretudo entre crianças e jovens, em sua maioria pobres, num cenário marcado pela hegemonia dos meios eletrônicos de comunicação. Nesse contexto, temos, por um lado, a tarefa de levar ao público literatura afro-brasileira, por outro, o desafio de dialogar com o horizonte de expectativas do leitor. (DUARTE, 2011c, p. 398)

Portanto, em meio ao debate aparentemente infundável, a proposta de Duarte (2011c) torna-se bastante coerente para o nosso estudo, sendo uma concepção realmente eficaz em termos de operacionalidade teórica, ao elencar os elementos da **temática**, **autoria**, **ponto de vista**, **linguagem** e **público** como aqueles cuja indissociabilidade e interação dinâmica leva à existência da **literatura afro-brasileira**, mas que isoladamente tornam-se

insuficientes. De fato, do mesmo modo que Duarte, o presente estudo confere maior pertinência à tal expressão enquanto operador teórico e crítico também pela razão de ser o termo adotado pelos próprios autores associados ao Grupo Quilombhoje, seja no próprio volume teórico-crítico lançado pelo grupo, em 1985 (*Reflexões sobre a literatura afro-brasileira*), seja nos subtítulos “Contos/Poemas afro-brasileiros”, incorporados aos *Cadernos negros* desde 1995 (sobre o que trataremos em maior detalhe no próximo capítulo).

Portanto, embora a utilização do prefixo “afro” não seja nova, parece ter ganhado destaque mais recentemente, a partir de modificações sociolinguísticas em que os negros passam a ser preferencialmente chamados de afrodescendentes no âmbito das políticas públicas brasileiras, como forma de combate a problemas de racismo e discriminação ainda contidos no uso do termo “negro/a”. Entretanto, é preciso observar que a simples utilização do prefixo não tem conseguido reverter de fato os problemas de exclusão em termos de instituição literária. Por outro lado, acreditamos que essa particularização seja essencial enquanto contraponto ao uso de termos universalizantes e homogeneizadores que acabam apagando os complexos conflitos culturais e identitários específicos da produção literária nacional. Assim, a particularização da literatura afro-brasileira coloca-se como resposta à marginalização histórica sofrida pelos negros no Brasil, ainda reflexo da escravidão. É desde essa perspectiva que vemos os escritores ligados aos *Cadernos negros*.

Ainda presente na antologia crítica anteriormente citada, no ensaio “Literatura negra: os sentidos e as ramificações”, Maria Narareth Soares Fonseca (2011) traz contribuições que se fazem igualmente significativas para esta pesquisa. Além de discutir os pontos de vista de Proença Filho e Bernd, a autora apresenta suas próprias considerações, as quais ela vem produzindo em artigos publicados em revistas nacionais e internacionais e em capítulos de livros sobre o assunto. Por fim, veremos que o ponto de vista conceitual de Fonseca encontra-se bastante próximo do de Duarte, apesar da nomenclatura usada no título diferir daquela defendida pelo teórico.

Para Fonseca, as imagens no negro como objeto, reprodução, por vezes fiel, por vezes mais distanciada, de representações ideológicas do africano escravizado e de seus descendentes na cultura brasileira, são antagônicas às que se inscrevem no universo literário que procura apreender o negro como sujeito. Ao observar os olhares que vasculharam a representação literária do negro brasileiro e o lugar ocupado pelos descendentes

de africanos escravizados na sociedade brasileira, a estudiosa defende que, situando-se por dentro e por fora da literatura brasileira, como pauta de discussão em vários momentos entre teóricos, críticos literários, escritores e públicos, a literatura negra ou afro-brasileira não se estabelece como um gênero literário nem se mostra a partir de gêneros discursivos específicos: ora seria configurada a partir da afirmação étnica ou de marcas de busca de uma identidade negra ou afro-brasileira, ora construiria outros percursos marcados por autores, invenções literárias, temas.

Nesse sentido, a estudiosa salienta que, se podemos com maior facilidade acompanhar, como diversos estudos o fazem, a presença do negro na literatura brasileira, o mesmo não se pode dizer a respeito dos significados dados à expressão “literatura negra” ao longo do processo de construção de sua história. Acompanhando os títulos de várias antologias publicadas a partir dos anos de 1980, ela chama a atenção para a designação “negra” presente na maioria delas: *Axé – antologia contemporânea de poesia brasileira*, organizada por Paulo Colina, em 1982; *A razão da chama – antologia de poetas negros brasileiros*, organizada por Oswaldo de Camargo e publicada em 1987; *Poesia negra brasileira – antologia*, organizada por Zilá Bernd, em 1992. Em outras publicações a expressão “literatura negra” mantém-se, apesar de o título privilegiar uma designação menos referencial, dentre as quais são citadas as coletâneas *Quilombo de palavra – a literatura dos afrodescendentes*, organizada por Jônatas Conceição e Lindinalva Barbosa, publicada em 2002, bem como *O negro em versos*, organizada por Luiz Carlos dos Santos, Maria Galas e Ulisses Tavares, publicada em 2005.

Ao considerar o universo textual dessas antologias, a autora constata que todas se enunciam com “intenção de denúncia às vezes, de resistência quase sempre e com gestos de escrita que resgatam memórias silenciadas pela tradição literária no Brasil” (FONSECA, 2011, p. 262). Destaca também que as imagens do negro circulam com intenções que se marcam pela “autoconscientização” e pela “imposição de ampliar o espaço de visibilidade dos negros e de seus descendentes, independentemente da cor da pele, do tipo de cabelo ou da carnadura do corpo” (FONSECA, 2011, p. 264). Assim, é interessante notar que essa luta por maior visibilidade almeja “reverter as associações que ligam os negros à feiura, à sujeira, ao que está fora dos padrões determinantes de um gosto estético” e “construir uma semântica que esvazie os sentido negativos gravados no corpo negro e nos lugares por onde ele é levado a circular”, configurando assim um

“processo de cura pela assunção da palavra denegada”, na mesma linha que o movimento da Negritude propunha para a palavra *négre* (FONSECA, 2011, p. 265-266).

Essa escrita seria uma manifestação literária marcada por um forte compromisso com a conscientização, embora não despreze o cuidado com o trabalho no nível da linguagem, características estas que, conforme salienta Fonseca, “se mostram de forma mais contundente nos *Cadernos negros*, marcando a intenção do grupo de dar à literatura produzida por eles um sentido não somente político” (FONSECA, 2011, p. 267). A autora, que no título do artigo utiliza apenas a expressão “literatura negra”, expõe da seguinte maneira sua opinião sobre o uso do termo “literatura afro-brasileira”: “[...] procura diluir o essencialismo que o termo “negra”, associado à palavra literatura, pode indicar. [...] procura também se afastar de questões postas pela crítica e não respondidas de forma satisfatória” (FONSECA, 2011, p. 268).

Ao discutir a definição de Bernd – do eu-enunciador que se quer negro –, Fonseca observa que tal proposta já rendeu muitas discussões que sempre caem em particularismos, mas que, passado o calor da hora, é possível perceber que o agenciamento do texto é que vai indicar a pertinência de sua nomeação. Diante disso, a autora propõe:

Mais que definir o texto por expressões como literatura negra – sempre encurralada no paradoxo da cor da pele e da intenção do texto – ou literatura afro-brasileira, que vem se confirmando como regra geral, é pertinente auscultar o texto e perceber os sentidos que ele ajuda a construir na contramão, nos caminhos marginais, mas, por isso mesmo, menos percorridos por parafernália teórica. (FONSECA, 2011, p. 268)

Ou seja, mais que se prender a conceituações, importa possibilitar a entrada dos textos em maior circulação, aprendê-los na materialidade discursiva com que se apresentam, assumindo as inovações de sua escrita.

Logo, é preciso nunca perder de vista na discussão os sentidos construídos ao longo do tempo pelas expressões “literatura negra” ou “literatura afro-brasileira”, observando os trânsitos que se efetivam na interlocução entre os textos e os leitores em diferentes locais de cultura. Defendendo que esses locais são diferentes em si mesmos e alterados por forças diversas, Fonseca sugere que, ainda que se queiram fechados, eles não conseguem inibir a pluralidade

de sentidos que trazem os diferentes usos das expressões, ainda quando se queira conservar um sentido mais específico:

Ao serem utilizadas para significar o coro de vozes discordantes que se manifestam no meio social, as expressões permitem que uma gama de efeitos de sentidos sejam construídos por estratégias que, sendo literárias, são também políticas no sentido amplo do termo. (FONSECA, 2011, p. 269)

Ademais, não há dúvida de que a produção veiculada nos *Cadernos negros* contribui em muito para a configuração discursiva de um conceito da literatura afro-brasileira. Os representantes do grupo Quilombhoje, tais como Márcio Barbosa e Cuti (Luis Silva), defendem que tal literatura é aquela “feita por negros preocupados com sua condição existencialista” (CN 7, p. 14), insistindo na necessidade de proceder ao resgate artístico da tradição afro-brasileira. Porém, nessa coletânea periódica, as expressões “literatura negra” e “literatura afro-brasileira” marcam as contradições. Conforme discute Fonseca (2011, p. 262), na proposta inicial dos *Cadernos negros*, defende-se o uso da expressão “literatura negra” para nomear uma expressão literária que se fortalecia com as lutas por liberdade no continente africano, na década de 1970. O processo de independência que propiciou, nessa década, o nascimento das nações africanas de língua portuguesa, foi a motivação maior do surgimento dos *Cadernos negros*, que procurava trabalhar a relação entre literatura e as motivações sociopolíticas. A esse respeito, é Miriam Alves (2002b, p. 223) quem observa que se defendia a utilização de termos como “expressão negra”, “povo negro”, e a coletânea queria-se “a viva imagem da África”. Alves revela também a intenção dos escritores, ao lançarem o primeiro número dos *Cadernos negros*, de se denominarem “escritores negros de literatura negra”, projetando encontros, simpósios, conferências para discussão de temas ligados aos compromissos dos escritores de arrancarem as “máscaras brancas, pondo fim à imitação” (ALVES, 2002b, p. 224).

Portanto, em síntese, verificamos que a denominação “literatura negra”, ao procurar se integrar às lutas pela conscientização da população negra, busca dar sentido a processos de formação da identidade de grupos excluídos do modelo social vigente. Nesse percurso, se fortalece a reversão das imagens negativas que o termo “negro” assumiu ao longo da história, fazendo jus às relações de influência do movimento da Negritude. Já a

expressão “literatura afro-brasileira” parece se orientar num movimento mais plural: procura assumir as ligações entre o ato criativo que o termo “literatura” indica e insiste na relação dessa criação com a constituição de uma visão vinculada às matrizes culturais africanas, ao mesmo tempo em que procura traduzir as mutações inevitáveis que essas heranças sofreram na diáspora. Outro fator relacionado à expressão “literatura afro-brasileira” é que parece seguir uma tendência que se fortalece com o advento dos estudos culturais. Assim, o uso de expressões como “afro-brasileiro” e “afrodescendente” procuraria diluir o essencialismo contido na expressão “literatura negra”. Além disso, é preciso admitir que as expressões “literatura afro-brasileira” e “afrodescendente” circulam com maior desenvoltura, afirmando-se, sobretudo, quando são discutidas questões relacionadas com determinados segmentos da cultura brasileira. Apesar disso, não se pode negar que a expressão “literatura negra” ainda ocupe espaço significativo nas publicações.

Embora não constatem grande diferenciação entre os termos, acreditamos que a nomenclatura “literatura afro-brasileira” contribui mais significativamente em termos de visibilidade dessa produção como parte integrante da cultura brasileira, enquanto as expressões “literatura negra” e mesmo “literatura afrodescendente” situam-na como não necessariamente participante da expressão literária nacional; neste último caso, é necessário sempre complementar a expressão com “no Brasil” ou “brasileira” para situarmos seu território de produção.

Se, por um lado, o uso dessas expressões não esgota as complexas questões que circulam em torno de seus significados, por outro, pode revelar certamente um modo de se considerar a pluralidade como um traço importante da cultura brasileira. Logo, seja qual for o termo utilizado para expressar o conceito, é fundamental levarmos em conta que tal vertente literária opera um deslocamento de perspectiva, constituindo-se em modelo transgressor, subversivo, em que verificamos uma ruptura com padrão cultural vigente, uma desestruturação da forma como tradicionalmente concebemos a literatura no Brasil.

Talvez ciente do perigo de se exigir da literatura afro-brasileira um compromisso imediato com as questões sociais, o escritor Edmilson de Almeida Pereira venha apontando o risco de critérios étnicos e temáticos se sobreporem ao trabalho com a linguagem, em textos literários que se querem instrumento de resistência e combate ao racismo, à exclusão, à invisibilidade do negro. Pereira (2002) indica a possibilidade de a literatura a partir de

matrizes africanas ou voltada para o agenciamento literário como combate aos discursos de exclusão que atingem simultaneamente o sujeito e sua comunidade ser produzida como um trabalho específico da linguagem. A condição da literatura constituiria, assim, uma ruptura com os contratos de escrita legitimados.

Nesse sentido, verificamos que vários são os estudiosos e escritores que têm contribuído para estender os sentidos ainda persistentes em visões que agenciam a origem étnica e os conteúdos marcados pela denúncia e resistência, sem impedir, no entanto, que o texto aponte para uma sensibilidade capaz de construir perspectivas de mudanças que, no âmbito da literatura, indicam a reconfiguração de paisagens literárias. Com relação à tensão entre os aspectos políticos e os literários, ainda que as dificuldades enfrentadas pelos afrodescendentes sejam grandes motivações temáticas para a produção literária desses escritores, os quais assumem a função social da literatura, não devemos desconsiderar a importância de essa função estar sempre relacionada com o trabalho criativo da linguagem. Ou seja, mesmo que haja a intenção de denúncia e a proposta de resistência à exclusão, também é preciso considerar que o tema da denúncia e da resistência pode ser trabalhado com um estilo textual criativo, principalmente através do aproveitamento de ritmos e de movimentos que são cultivados pelas camadas populares, nos guetos das favelas ou em espaços mais distantes dos grandes centros urbanos. A esse respeito, faz-se interessante a afirmação de Arnaldo Xavier (1987) de que o Movimento Negro Brasileiro teria de fazer conviver o político com o cultural. Tal opinião alinha-se ao agenciamento político do literário em situações em que a literatura passa a ser assumida como estratégia de solapamento do poder instalado.

Apesar da polêmica terminológica, transitando sempre em vias de mãos duplas, a importância dessa conceituação permite que se pense na vasta produção de textos que instigam a reflexão sobre a função da literatura que se volta para os segmentos excluídos ou neles produzidos, fazendo-se, no campo da arte, instrumento capaz de produzir efeitos significativos de mudança em cenários culturais e atitudes. Assim, fica afirmada a polêmica nas discussões que pretendem trazer à tona a produção cultural de pessoas que, embora segregadas por preconceitos relativos à cor da pele ou à pobreza em que vivem, começam a exigir, com atitudes mais concretas, maior visibilidade na sociedade brasileira, contexto em que se destacam as produções associadas ao grupo Quilombhoje, especialmente os *Cadernos negros*.

2.3 O UNIVERSO LITERÁRIO AFRO-BRASILEIRO

Apesar da ausência de um pensamento unânime quanto ao conceito e à terminologia, parece ser pacífica a compreensão da existência da literatura afro-brasileira. De modo geral, diversos estudos mostram que no Brasil a linha de indagação da identidade através da literatura teve seus seguidores a partir de 1927, com Lino Guedes, fortalecendo-se na década de 60, com Solano Trindade, Oswaldo de Camargo e Eduardo de Oliveira, e encontrando seus momentos de culminância a partir de 1978, com o surgimento de grupos literários como Quilombhoje (São Paulo), Negricia (Rio de Janeiro), Palmares (Porto Alegre), entre outros.

Entre os mais recentes e completos trabalhos a realizar o resgate historiográfico e crítico da literatura afro-brasileira ou negra no Brasil, está a antologia crítica organizada por Duarte e Fonseca (2011). Mais antigos, mas não menos importantes, são os trabalhos de Bernd (1987, 1988 e 1992) e de Proença Filho (1988, 2004), que igualmente compõem a base de desenvolvimento desta seção. No artigo “Entre Orfeu e Exu, a afrodescendência toma a palavra”, Duarte (2011a) afirma que, ao longo das décadas de 1960 e seguintes, cresce a articulação pan-africanista e multiplicam-se os eventos internacionais em defesa das culturas de matriz africana e de combate ao racismo: Senegal, 1966; Tanzânia, 1974; Nigéria e Colômbia, 1977; Panamá, 1980; São Paulo, 1982; Costa Rica, 1983, entre outros. Nesse contexto, ganha relevo histórico o ato público contra o racismo realizado em São Paulo em 7 de julho de 1978, desafiando a repressão imposta pela ditadura militar. Com a presença de Abdias Nascimento e demais lideranças, funda-se o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, mais tarde MNU, passo importante para a abertura política que então se iniciava e para a rearticulação das vozes afrodescendentes de nossa literatura, até então restritas a esparsas publicações individuais.

Entretanto, Duarte demonstra que os estudos sobre a presença do negro na literatura brasileira, enquanto temática ou autoria, foram, por um bom tempo, exclusividade de pesquisadores estrangeiros, fato este que só vem comprovar a hegemonia da “branquitude” no país. No âmbito acadêmico, o debate sobre esse tema foi aberto no Brasil por Roger Bastide com a obra *Estudos afro-brasileiros*, publicada na década de 1940. Mais tarde, surgiram trabalhos de outros pesquisadores estrangeiros, como Raymond Sayers (*O negro na literatura brasileira*, 1958) e Gregory Rabassa (*O negro na ficção brasileira*, 1965). Nas palavras do estudioso:

É somente nas últimas décadas do século e a partir do ano 2000 que se amplia o interesse pela literatura dos afrodescendentes, correlato ao fortalecimento do Movimento Negro e à emergência do revisionismo crítico, oriundo da chamada “crise dos paradigmas” nas ciências humanas e de seus reflexos nos estudos literários. (DUARTE, 2011a, p. 26)

Por sua vez, Bernd será a grande responsável pela consolidação dessa discussão acadêmica no Brasil, na década de 1980. Sua tese de doutorado resultou no livro *Negritude e literatura na América Latina* (1987). No ano seguinte, publicou *Introdução à literatura negra*, obra de grande repercussão, que a torna referência enquanto crítica e teórica da **literatura negra**. Marcado por um caráter fundador, através de uma revisão histórica, o livro traça uma genealogia dessa literatura, definindo os critérios, as leis fundamentais e os conceitos que a constituem.

Destaca-se ainda a publicação de *Poesia negra brasileira* (1992), antologia organizada por Bernd, dividida em partes que procuram mapear, desde o século XIX, expressões significativas da literatura comprometida com a situação do negro no Brasil. Na parte relativa ao século XIX, a antologia registra alguns poemas do abolicionista Luiz Gama, que representa a poesia negra na fase pré-abolicionista. Cruz e Souza é o grande nome da poesia negra na fase pós-abolicionista, juntamente com Lino Guedes, que publicou suas obras na época do Modernismo, embora não tenha aderido ao movimento. No intitulado “Período contemporâneo”, a organizadora recolhe poemas de diferentes tendências da chamada literatura de **resistência**. Sob o nome “Consciência resistente”, agrupam-se poemas de Solano Trindade; “Consciência dilacerada” acolhe poemas de Eduardo Oliveira, Oswaldo de Camargo e Domício Proença Filho; “Consciência trágica” resgata poemas de Cuti, Mirian Alves, Oliveira Silveira, Antônio Vieira, Paulo Colina e Abdias do Nascimento. Finalmente, a antologia apresenta poemas alusivos à posição de grupos como o Quilombhoje e o Negrícia, entre outros que desenvolviam, à época, na Bahia, uma poesia negra de resistência.

Ao lado dos trabalhos de Bernd, no propósito de delinear criticamente as várias facetas dessa produção, surgem os estudos fundamentais de Oswaldo de Camargo (1987), Luiza Lobo (1993, 2007) e Leda Maria Martins (1995); as coletâneas críticas organizadas por Maria Nazareth Soares Fonseca (2000), por Maria do Carmo Lanna Figueiredo e Maria Nazareth Soares Fonseca (2002), por Niyi Afolabi, Márcio Barbosa e Esmeralda Ribeiro (2007) e por Edimilson de Almeida

Pereira (2010); e os volumes ensaísticos do próprio Edimilson de Almeida Pereira (2007), Florentina da Silva Souza (2006), Jônatas Conceição da Silva (2004), Miriam Alves (2010) e Cuti (2010), pseudônimo de Luiz Silva, um dos fundadores do Quilombhoje. Destaque-se ainda o volume teórico e historiográfico organizado por Florentina Souza e Maria Nazaré Lima (2006); as obras enciclopédicas de Eduardo de Oliveira (1998), Nei Lopes (2004 e 2007) e Lícia Soares de Souza (2009); o ensaio biográfico de Maria Lúcia de Barros Mott (1989); e os estudos comparados de Maria Aparecida Salgueiro (2004) e de Suely Meira Liebig (2003 e 2010). Cumpre destacar ainda a obra *A mão afro-brasileira*, organizada por Emanoel Araujo em 1988 e reeditada em 2010. Embora voltada predominantemente para as artes plásticas, contempla também poetas e ficcionistas. A fim de completar a enumeração, acrescentamos as publicações de Duarte (2005, 2007, 2011), bem como a extensa pesquisa levada a cabo por Regina Dalcastagnè sobre os personagens negros do romance brasileiro contemporâneo (2009 e 2012). Além desses estudos, somam-se dissertações e teses acadêmicas, mais numerosas a partir de 2000, bem como uma gama de artigos e ensaios publicados em livros ou periódicos, porém de circulação restrita quase que exclusivamente ao meio acadêmico.

Do mesmo modo que Duarte (2011a), a presente pesquisa considera que seja preciso enfatizar nesse conjunto também a produção ensaística oriunda dos próprios escritores negros, em especial aqueles reunidos em torno do Quilombhoje. Além dos trabalhos já citados de Oswaldo de Camargo, Edimilson de Almeida Pereira, Cuti e Jônatas Conceição, há três volumes coletivos da maior relevância: *Reflexões sobre literatura afro-brasileira* (1985), reunindo oito artigos; *Criação crioula, nu elefante branco* (1987), com 20 artigos; e *Cadernos negros: três décadas* (2008). Os dois primeiros contêm ensaios apresentados no I e II Encontro Nacional de Poetas e Ficcionalistas Negros Brasileiros. O último reúne ensaios, poemas, contos e uma coletânea de textos opinativos sobre a série, que então comemorava seu trigésimo número. Esse conjunto de ensaios críticos forma hoje uma bibliografia fundamental para os estudos sobre a literatura afro-brasileira.

Os volumes organizados pelo grupo Quilombhoje também contribuem significativamente para a constituição do universo literário afro-brasileiro. No tocante às publicações em prosa ou poesia, os *Cadernos negros* possuem um papel de grande destaque na consolidação do universo da literatura afro-brasileira, conforme reconhece Duarte:

Somente a partir de 1978, quando surgem os *Cadernos negros*, o público passa a ter um pouco mais de acesso a esses autores, até então dispersos em produções alternativas ou desarticuladas enquanto movimento literário. No entanto, as antologias até agora publicadas, quase todas fora de circulação e só encontráveis em sebos ou bibliotecas, restringem-se majoritariamente à poesia, notando-se o predomínio de autores contemporâneos, ou da segunda metade do século XX em diante. (DUARTE, 2011a, p. 31)

Se, conforme distingue o crítico, a literatura afro-brasileira consolida-se no gênero da poesia, por outro lado, iniciativas voltadas para a ficção, em geral vieram a público em edições reduzidas, bancadas pelos próprios autores, ou que não contemplam escritores do passado ou, ainda, restritas ao negro enquanto tema. Além dos quase 20 volumes de contos dos *Cadernos negros*, de 1979 até hoje, a obra *Cadernos negros: os melhores contos* (1998) e a já citada *Cadernos negros: três décadas* (2008), todos de iniciativa do grupo Quilombohoje, possuem, como os demais volumes da série, circulação bastante limitada. Apesar dos esforços, em praticamente todas essas iniciativas, predomina um número pequeno de autores, raramente superior a 20 nomes, o que limita sua abrangência.

No mesmo período em que Bernd consolida a discussão crítica e teórica nessa área, Proença Filho apresenta o ensaio “O negro e a literatura brasileira” (1988), estudo não mencionado por Duarte (2011a). Devido à grande repercussão, recebeu versão atualizada em 2004, com o título de “A trajetória do negro na literatura brasileira”, publicado na *Revista Estudos Avançados* 18 (50). Nele, o escritor e crítico elabora um vasto panorama da presença do negro na literatura brasileira. Ao longo do ensaio, Proença Filho discute a trajetória de representação do negro no discurso da literatura brasileira, evidenciando dois posicionamentos: a condição negra como **objeto**, numa visão distanciada, e o negro como **sujeito**, numa atitude compromissada. Tem-se, desse modo, literatura sobre o negro, de um lado, e literatura do negro, de outro.

No primeiro caso, o autor destaca as representações do negro como escravo ou ex-escravo, presentes nos poemas satíricos e demolidores de Gregório de Matos, no século XVII, e em retratos pintados com a fixação em personagens que, por força do branqueamento, conseguem ultrapassar os estereótipos, ainda que a custo de muito sacrifício e humilhação. Como personagem-emblema dessa luta solitária, o crítico cita a escrava Isaura, criação

de Bernardo Guimarães no romance de mesmo nome publicado em 1872. Além de Isaura, a personagem submissa, embora de “cor linda” e atitudes nobres, é citada a personagem Raimundo, “o belíssimo mulato de olhos azuis” do romances *O mulato* (1881), de Aluísio de Azevedo. Isaura e Raimundo são imagens de negros nobres, que souberam suportar a rejeição da sociedade, ainda que a personagem criada por Azevedo mostre certa rebeldia no final do romance, atitude que justificaria sua morte. Presas à caracterização do negro como objeto, segundo o estudioso, são também as imagens e idealizações do “negro vítima” que aparecem em poemas de Castro Alves, embora a intenção mais forte seja a de expor o sofrimento dos escravos.

Nessa visão panorâmica, Proença Filho (2004, p. 162) defende que “a representação do negro como objeto agrega valores e visões forjados no âmbito da escravidão, interessados em afirmar a inferioridade dos negros ou a sua condição instintiva – propensos à submissão e/ou à violência”. Tais visões ficam evidentes na caracterização de personagens negras infantilizadas ou imbecilizadas, que reproduzem a condição subalterna em que os africanos escravizados viviam na sociedade brasileira.

Por outro lado, quanto aos representantes do negro como sujeito, o crítico destaca os trabalhos precursores de escritores e jornalistas negros que nas décadas de 1920, 1930 e 1940 propiciaram a organização de grupos e a edição de jornais como *Menelik*, *Alfinete*, *Clarim da alvorada* e *A voz da raça*, editados em São Paulo, e *O quilombo*, no Rio de Janeiro. Essas publicações caracterizar-se-iam como imprensa negra por abordarem temas variados diretamente ligados às populações negras. Paralelamente, o surgimento de produções como *Leite crioulo* (1929), em Belo Horizonte, e a realização em Recife (1934) e na Bahia (1937) do I e do II Congresso Afro-Brasileiro indicariam uma movimentação importante, entre os intelectuais brasileiros, nem sempre negros, sobre a afrodescendência no Brasil.

Ao considerar obras em que a representação do negro o resgata da posição de objeto a ser descrito a partir de estereótipos, Proença Filho salienta a importância da literatura produzida por Lima Barreto, particularmente o romance *Clara dos Anjos*, publicado postumamente em 1948. Na obra de Jorge Amado, com relação às personagens negras e mulatas, o crítico destaca o fato de a maioria encenar os lugares comuns ocupados pelo negro e pelo mulato na sociedade brasileira, considerando as personagens amadianas como ingênuas. Entretanto, considera que o escritor baiano fez de

negros e mulatos protagonistas de vários de seus romances, produzindo efeitos de sentido que deslocam as expectativas do leitor comum, ainda que corra o risco de retomar em suas negras e mulatas sensuais muitos dos estereótipos que pretendia apagar.

Como transgressão à estereotipia do negro e do mulato, Proença Filho destaca personagens do romance *Luanda Beira Bahia*, de Adonias Filho, no qual personagens negras aparecem como protagonistas da história. A tendência a ultrapassar a visão do negro (e do mulato) como objeto é ainda tratada pelo estudioso na leitura de romances como *Os tambores de São Luís* (1985), de Josué Montello, que pretende ser a saga do negro brasileiro, nas suas lutas, nos seus dramas e na sua tragédia, e *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro. Este último, segundo o crítico, assumindo o modelo híbrido das narrativas de fundação, misto de criação artístico-literária e referencial histórico, propõe rastrear a herança indígena e africana do povo brasileiro para dessacralizar os mitos de harmonização que emolduram a face grandiosa do país. Todavia, acerca do primeiro romance, cumpre ressaltar o ponto de vista defendido por Evaristo (2011c), a qual alega ser uma obra que ilustra um desejo de eugenia, que se traduz no sonho do embranquecer a sociedade brasileira, assim como ocorre no caso do romance abolicionista *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães.

Por fim, a própria publicação de *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica (DUARTE E FONSECA, 2011) merece a nossa atenção aqui, visto que possui valor inestimável para este estudo. Tal antologia consiste em uma obra de grande porte, dividida em quatro volumes respectivamente intitulados: “Precursores”, “Consolidação”, “Contemporaneidade” e “História, teoria, polêmica”. O trabalho reuniu mais de 60 pesquisadores, vinculados a mais de 20 instituições. O resultado desvela a face afro da literatura brasileira, em um total de 100 escritores, oriundos de tempos e espaços diversos.

No que tange à sua organização, os três primeiros volumes da antologia apresentam ensaios que contêm, a propósito de cada um dos escritores, informações biográficas e de vida literária, relação de publicações, estudo crítico e referências. O quarto volume é composto de depoimentos e ensaios de escritores, bem como de críticos e historiadores de nossa literatura. Segundo Duarte, o propósito do último volume é de

[...] fornecer aos estudiosos não apenas dados historiográficos, mas também subsídios teóricos a respeito dessa discursividade etnicamente marcada, bem como contribuir na configuração da literatura negra ou afro-brasileira, refletindo sobre autoria, temática, ponto de vista, linguagem e constituição do universo recepcional. Como se trata de uma discussão em processo, nosso objetivo foi abrir espaço aos diversos posicionamentos, como forma de manter aceso o debate. (DUARTE, 2011a, p. 38-39)

Destaca-se particularmente o fato de Duarte utilizar ambas as expressões “negra” e “afro-brasileira” de modo equivalente para qualificar essa literatura. As nuances conceituais decorrentes de cada uma destas nomenclaturas serão colocadas em pauta somente nos ensaios finais da antologia, os quais discutimos anteriormente. Além disso, é notável o fato de tratar-se de uma discussão em processo, que se quer aberta para o debate.

É válido salientar ainda que:

A pesquisa encontrou fundamento na constatação da insuficiência da bibliografia existente e da necessidade de se ampliar o corpus até então estabelecido. [...] De fato, a situação atual dos estudos literários nesse campo aponta para a necessidade de adensamento da recepção crítica dessa produção, em especial no momento presente, que demanda a inclusão dos estudos afro-brasileiros nos currículos escolares de todo o país, por exigência da Lei nº 10.639/2003. (DUARTE, 2011a, p. 32)

Portanto, essa antologia crítica é publicação de extrema significação para estudos como o aqui empreendido pelo fato de apresentar uma dose expressiva de material até então indisponível na bibliografia dos estudos literários afro-brasileiros, ao mesmo tempo em que recupera e atualiza a discussão até hoje realizada.

No que se refere ao conceito de “afrodescendência”, termo eleito para compor o título, cumpre notar que os organizadores da antologia tomaram como pressuposto seu entendimento muito mais como **construção identitária**, no sentido em que a questão das identidades é trabalhada pelo pensamento contemporâneo – Homi Bhabha, Gayatri Spivak, Edward Said, Stuart Hall e outros –, do que no âmbito da descendência racial e biológica, cristalizada no senso comum desde o cientificismo do século XIX. Desse modo, tal projeto demonstra agregar o embasamento oriundo da crítica cultural aos

instrumentos da crítica e historiografia literária, a fim de melhor fundamentar a análise de seu objeto.

Com o propósito central de investigar as marcas discursivas que indicam a expressão de vínculos com as tradições herdadas do continente africano e com os modos de vida e de cultura dos afro-brasileiros, é válido notar ainda que a antologia demarca a diversidade de escritores, desde aqueles que explicitam e celebram seus vínculos étnicos e culturais com a herança africana, em sua maioria homens e mulheres do século XX, como também aqueles para os quais tais vínculos se expressam pela angústia, pelo silêncio ou pela insinuação, procedimentos mais visíveis entre autores e autoras do século XIX.

No que diz respeito às condições de produção dessa literatura, é notável a alegação de Duarte de que o negro nem sempre pôde “falar”, “expressar seu ser e existir negros em prosa ou verso” e ainda “publicar”:

Sobretudo no passado: falar de sua condição de escravizado ou de homem livre na sociedade escravocrata, levantar sua voz contra a barbárie do cativo; ou, já no século XX, enquanto sujeito dolorosamente integrado ao regime do trabalho assalariado; ou excluído e submetido às amarras do preconceito, com suas mordanças. (DUARTE, 2011a, p. 14)

Apesar de tudo, felizmente, como mostra a antologia, muitos falaram, escreveram, publicaram. E, viradas as páginas dos séculos, continuam a falar, escrever, publicar. Conforme o estudioso destaca ainda, ao percorrermos os arquivos da literatura brasileira canônica – e seus suplementos –, encontramos o negro não só como raro tema da escrita do branco, mas como voz/vozes voltadas para a expressão de seu ser e existir. O grande problema é que pouco restou disso em nossa memória.

Enquanto muitos na academia ainda indagam se a literatura afro-brasileira realmente existe, o estudo de Duarte nos aponta para o vigor dessa escrita:

ela tanto é contemporânea, quanto se estende a Domingos Caldas Barbosa, em pleno século XVIII; tanto é realizada nos grandes centros, com dezenas de poetas e ficcionistas, quanto se espalha pelas literaturas regionais, a nos revelar, por exemplo, uma Maria Firmina dos Reis escrevendo, em São Luiz do Maranhão, o primeiro romance afrodescendente da língua portuguesa – Ursula – no mesmo ano de 1859 em que Luiz Gama publica suas Trovas burlescas. (DUARTE, 2011c, p. 375)

Duarte demonstra que, desde a década de 1980, a produção de escritores que assumem seu pertencimento enquanto sujeitos vinculados a uma **etnicidade afrodescendente** cresce em volume e começa a ocupar espaço na cena cultural, ao mesmo tempo em que as demandas do Movimento Negro se ampliam e adquirem visibilidade institucional. Desde então, cresce da mesma forma, mas não na mesma intensidade, a reflexão acadêmica voltada para esses escritos ao longo do século XX. Para tanto, contribuiu enormemente o trabalho seminal de poetas e prosadores de organizações como o Quilombhoje, a que somaram grupos de escritores de Salvador, Rio de Janeiro, Porto Alegre e outras capitais. E, a partir da intensa busca pela ampliação de seu horizonte recepcional, a literatura afro-brasileira adquire legitimidade crescente, tanto nos cursos de graduação e pós-graduação e nas listas dos vestibulares de universidade públicas, quanto no meio editorial. Contudo, de acordo com o crítico, cumpre ressaltar que é somente no alvorecer do século XXI que a literatura afro-brasileira passa por um momento extremamente rico em realizações e descobertas que propiciam a ampliação de seu *corpus*, 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*.

Além disso, não há dúvida de que, por um lado, a ampliação da chamada classe média negra, com um número crescente de profissionais com formação superior buscando lugar no mercado de trabalho e no universo do consumo, e, por outro, a instituição de mecanismos como a Lei das Ações Afirmativas (nº. 10.639/2003) vêm contribuindo para a construção de um ambiente favorável a uma presença mais significativa das artes marcadas pelo pertencimento étnico afrodescendente. Diante disso, é importante observar que “ampliados o público e a demanda, amplia-se igualmente a responsabilidade dos agentes que atuam nos espaços voltados para a pesquisa e produção do conhecimento, em especial nas instituições de ensino superior” (DUARTE, 2011c, p. 376).

3 CADERNOS NEGROS E AUTORIA FEMININA

3.1 OS CADERNOS NEGROS E O GRUPO QUILOMBOJE

Os *Cadernos negros* consistem em uma série literária de contos e poemas publicados anualmente. O objetivo central das publicações seria o de divulgar uma *enunção negra*, de temática variada, majoritariamente relacionada à vida, tradição e cultura afro-brasileiras.

Na década de 1970, existiu em São Paulo, no bairro Bexiga, o Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN), onde se reuniam pessoas ligadas às letras, entre as quais o poeta Cuti e o advogado Hugo Ferreira. Juntos, com a participação de Jamu Minka, dentre outros, eles decidiram lançar pequenas coletâneas de poemas que se chamariam *Cadernos negros*. Paralelamente, Cuti participava de um grupo formado por Oswaldo de Camargo, Abelardo Rodrigues e o falecido poeta Paulo Colina, que se reunia no bar Mutamba, no centro de São Paulo, para discutir literatura. O grupo, por volta de 1980, resolveu batizar-se Quilomboje e assumiu a publicação dos *Cadernos negros*. Entre adesões e rupturas no grupo, os atuais responsáveis por sua edição são Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa.

Publicados ininterruptamente desde 1978, os *Cadernos negros* representam a antologia de literatura afro-brasileira de vida mais longa, constituindo-se em um dos principais veículos que tem contribuído para a inclusão da vertente afro na literatura brasileira, especialmente por reunir escritores de diferentes gerações e de diversas partes do Brasil. Conforme veremos, seu maior mérito é dar visibilidade a textos que têm ajudado a lançar luz sobre a realidade brasileira, colocando a população negra como protagonista de seus versos e histórias. Um dos principais fatores relativos ao periódico, a conferir significância para esta pesquisa, é que possui participação de autoria feminina desde seus primeiros números.

É preciso assinalar que não existem outras antologias publicadas regularmente com textos de autores afro-brasileiros, em grande parte devido às dificuldades financeiras inerentes às publicações deste tipo. O material publicado tem sido fonte para

ensaios, teses e estudos diversos. No campo estético e enquanto forma de resistência cultural, a série tem sido reconhecida por sua importância inegável ao proporcionar oportunidade para o exercício de criação literária diferenciada, possibilitando que uma significativa parcela de afrodescendentes passe de objeto a sujeito da escrita, enriquecendo ainda a discussão a respeito da questão racial no Brasil. Por isso, acreditamos que os *Cadernos negros* venham cumprindo um papel fundamental no processo de consolidação da Literatura Afro-Brasileira.

Cumpramos ressaltar que os *Cadernos negros* atendem a uma demanda por um tipo de literatura não oferecida pelo mercado editorial. O seu nome tornou-se uma marca cujo alcance vai além dos limites de distribuição e venda dos livros. Com distribuição para um número relativamente pequeno de livrarias, a publicação é vendida principalmente em grandes eventos de lançamento, circulando posteriormente de mão em mão. Os eventos têm performances poético-dramáticas e espetáculos de dança. Sua distribuição busca aperfeiçoar-se a cada ano, procurando chegar a um público mais amplo e diversificado do que aquele atingido pelos primeiros volumes.

Portanto, atravessando décadas, a série se mantém viva graças não apenas à qualidade dos textos, mas também a todo o apoio coletivo e cooperação. Seu público leitor é heterogêneo, sendo constituído, majoritariamente, por pessoas da comunidade afro-brasileira, especialmente universitários, professores e profissionais liberais. Mas também há leitores comuns e intelectuais pertencentes a outros segmentos étnicos da população.

De modo geral, podemos constatar, pelos relatos de experiência, que os escritores negros ainda trabalham sem recursos, enfrentam dificuldades de mercado e, na maioria das vezes, fazem edições autofinanciadas. Ouve-se falar que há na mídia e nas livrarias um “boicote velado” à produção desses autores. A alegação é que as obras despertam pouco interesse e quase não vendem. Por isso a restrição de espaço. Mas o mesmo não acontece com certos escritores que não fazem sucesso. De qualquer maneira, as grandes redes ainda não comercializam livros de literatura afro-brasileira, a exemplo dos *Cadernos negros*. Por conta desse bloqueio, testemunhamos iniciativas como forma de reação, dentre as quais destacamos a Mazza Edições, de Belo Horizonte, montada e dirigida por Maria Mazzarelo Rodrigues, uma mineira com larga experiência no setor, que inspirou-se em trabalhos desenvolvidos na Espanha e em Portugal para criar uma

editora totalmente voltada para a cultura negra, a qual publicou autores como Conceição Evaristo, Geni Guimarães, Edimilson Pereira, Leda Maria Martins e Cuti, entre outros. Igualmente, a editora Nandyala, mineira também e, mais recentemente, Ogum's Toques, bahiana, são exemplos de que esse cenário está em plena transformação.

Nesse sentido, a experiência do Quilombhoje é, sem dúvida, significativa frente à face trágica de uma produção cultural que o circuito das editoras finge não ver. O que pode ajudar a mudar um pouco essa situação no mercado editorial é a referida lei assinada pelo ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em janeiro de 2003, que torna obrigatório o ensino de História e de Cultura Afro-brasileiras nos estabelecimentos de Ensino Fundamental e Médio. Não há dúvidas de que essa lei favorecerá a literatura afro-brasileira e, ao que parece, as editoras já começaram a trabalhar para aproveitar a demanda criada pela exigência legal.

No que diz respeito à organização editorial, o primeiro volume dos *Cadernos negros* surgiu em 1978, com oito poetas que dividiam os custos do livro, publicado em formato de bolso com 52 páginas. Hoje, como vimos, sua organização e editoração está a cargo do Quilombhoje (que também se encarrega do lançamento e distribuição). O grupo arca com parte dos recursos e outra parte é dividida pelos autores participantes, num processo cooperativo que tem permitido superar as barreiras impostas pelo mercado. Alguns volumes foram feitos em coedição com uma editora.

A série publica poemas nos volumes de números ímpares e contos nos volumes de números pares, escolhidos entre aqueles enviados pelos escritores à organização dos cadernos e selecionados por uma comissão. Vale ressaltar que do número 1 ao 5 não aparece qualquer referência a um grupo organizador. As funções de ordenar e preparar um texto eram desempenhadas pelos próprios escritores, cujos nomes constam em uma ficha técnica, colada ao final de cada volume, que registra os responsáveis pela edição de cada número. É a partir do número 6 (1983) que a organização geral, divulgação e distribuição do periódico passa a ser da responsabilidade do grupo Quilombhoje, cujos componentes não são, naquele momento, nomeados. A partir de então, o grupo torna-se o responsável direto pela edição e organização dos *Cadernos negros*. Do número 17 (1994) ao 20 (1997), a organização geral das edições será feita pelo Quilombhoje em parceria com a editora Anita Garibaldi. Conforme brevemente mencionado no capítulo anterior, é importante destacar ainda que a partir do número

18 (1995), o periódico apresenta como subtítulo “Contos/Poemas afro-brasileiros”. O acréscimo dos subtítulos fornece aos *Cadernos negros* uma significação mais ampla, atenuando a questão étnica, a qual, porém, já estava muito transparente nos números iniciais da coleção e ainda está presente na produção dos vários escritores que publicam nos números mais recentes.

O Quilombohoje parece ter partido do princípio de que a principal causa da reduzida visibilidade de escritores afrodescendentes que em suas obras retratam a vida e os valores da comunidade negra brasileira era a dificuldade de ingressar no mercado editorial e colocar seus livros à disposição de um grande público. Assim, a publicação em regime cooperativo apresenta-se como uma saída encontrada por muitos escritores negros para furar o bloqueio a eles imposto no meio editorial e fazer suas obras chegarem ao leitor.

Grande parte das edições dos *Cadernos negros* é precedida de uma introdução ou apresentação, redigidas por figuras representativas dos estudos da história e tradição de origem africana ou representativas da militância negra, tais como Clóvis Moura, Lélia Gonzalez, José Correia Leite, Waldemar Corrêa Bomfim, Aldo Rebelo, além de Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa (que vem realizando a apresentação das edições desde o número 24, 2001). Vale destacar que esses textos, uma espécie de “prefácios-manifestos” (SOUZA, 2006, p. 105), propõem-se a conduzir ou interferir na recepção dos contos e poemas; o leitor é instado a refletir sobre os aspectos que os autores consideram os mais significativos daquele número do periódico.

Portanto, o surgimento dos *Cadernos negros* e a formação do Quilombohoje tornaram possível reunir autores de todos os cantos do país, definindo um método de trabalho que deixou mapeada a maneira de escrever do negro, suas temáticas, suas buscas. Os escritores negros que publicam no periódico não só buscam dar visibilidade à sua produção, mas também ampliam a reflexão sobre sua condição de trabalho, sobre a circulação de seus textos, a marginalidade dessa produção e a linguagem com que se expressam.

Fonseca (2011, p. 252) defende que, antes do surgimento dos *Cadernos negros* e da reflexão teórica encaminhada por seus criadores, não podemos afirmar ter existido no país movimentos literários que, a exemplo do Renascimento Negro Norte-Americano ou da Negritude, empenharam-se em produzir uma literatura de forte conteúdo reivindicativo, buscando valorizar outros princípios estéticos, o que não significa que antes mesmo da extinção do

tráfico negreiro muitos escritores não tivessem produzido textos em que a questão negra é abordada.

Considerando que, circulando por espaços nem sempre visíveis por olhares desarmados, as coletâneas de literatura afro-brasileira enfrentam a resistência do leitor que não convive com tais textos na escola ou não os identifica nos apelos publicitários das grandes livrarias, Fonseca (2011, p. 262) destaca o trabalho dos *Cadernos negros*, afirmando que procura “furar o cerco de incompreensões e dificuldades”, ao desenvolver “estratégias importantes para continuar publicando os contos e poemas que caracterizam cada um de seus números”. Segundo a autora, observando a trajetória dos *Cadernos negros*, verificamos uma espécie de denúncia do preconceito racial e da exclusão vivida pelos descendentes de escravos no Brasil – seja em textos de forte apelo contestatório, seja no resgate de histórias de gente simples, sempre convivendo com a exclusão, que se encenam nos textos, ora assumindo seu próprio dizer, ora deixando-se contar por um narrador cúmplice, companheiro na encenação. Nesse sentido, desde os primeiros números dos *Cadernos negros*, concretiza-se a proposta de valorização de uma estética negra:

Ao propor uma *estética negra*, os escritores que assumiram os *Cadernos Negros* em seus primeiros números procuraram apagar do corpo negro os estigmas remanescentes do sistema escravocrata e das compartimentações nas quais a sociedade brasileira aloja os indivíduos marcados pela pobreza – às vezes miserabilidade – e pela cor da pele. (FONSECA, 2011, p. 264)

A fim de traçar um comparativo com um número mais atual da antologia, a autora alega que mesmo a publicação dos *Cadernos negros* nº. 28 (2005) não oculta o seu compromisso com a denúncia dessas compartimentações: “Tal compromisso faz a publicação sair em busca de um leitor disposto a refletir sobre a internalização inevitável das imagens negativas sobre os indivíduos marcados pela pigmentação não apenas da pele, mas também das oportunidades a eles oferecidas” (FONSECA, 2011, p. 264). Portanto, a motivação inicial dos *Cadernos negros* diz bem do traçado que os textos procuraram delinear nesses mais de 30 anos de existência: a descoberta das “raízes negríssimas” da maioria de seus colaboradores e a intenção de “levar adiante as sementes da consciência para a verdadeira democracia racial” (CADERNOS NEGROS 1, 1978, prefácio).

Ao comparar o texto de apresentação do primeiro número da publicação com o que encaminha os contos do número 28, Fonseca mostra algumas indicações da permanência dos objetivos iniciais da publicação, tais como quando afirmam: “Correndo à margem, o trabalho de *Cadernos*, que vem desde 1978, abrange o resgate de ancestralidades e a indicação de caminhos possíveis” (CADERNOS NEGROS 28, 2005, p. 9). Além disso, conforme discute a estudiosa, o trecho da apresentação do número 28 reprisa sentidos expressos no prefácio do número 1, quando se propunha, via literatura, a legítima defesa dos valores do povo negro brasileiro.

No entanto, é preciso atentar para o fato de que a proposta de uma escritura assumidamente “negritudinista” cede lugar à indicação de que a diversidade passa a ser a cara do novo volume, considerando que, conforme declaram os organizadores, “somos afrodescendentes, temos essa origem comum, mas temos também nossas individualidades, gostos e preferências” (CADERNOS NEGROS 28, 2005, p. 9). Desse modo, a intenção inicial amplia-se para acolher maior variedade de temas e abordagens à medida que o projeto assume novas parcerias a cada novo volume.

Na contracapa do volume 28 dos *Cadernos negros* (2005), Maria da Conceição Oliveira afirma que o esforço do Grupo Quilombhoje tem sido fundamental no sentido de reafirmar tanto a visibilidade do autor negro como de toda a comunidade negra, que se vê retratada nessa literatura. Para ela, o incentivo ao hábito de leitura e o desenvolvimento de estudos e pesquisas sobre a literatura e cultura negra são trabalhos significativos do grupo; seus projetos na área editorial já se transformaram em uma referência nacional em termos de literatura afro-brasileira; todos aqueles que perseguem a possibilidade de um Brasil plural, marcado pela diferença, também mais igualitário, comemoram a luta do Quilombhoje para manter-se no cenário cultural, onde vem conquistando um importante espaço de defesa de uma “poética quilombola” brasileira.

A edição alusiva aos 20 anos de publicação da série, *Cadernos negros: os melhores contos* (1998), tem seu prefácio escrito por Aldo Rebelo, com o ensaio crítico intitulado “A Arte da resistência”, no qual elenca três méritos dessa publicação. Primeiramente, os contos e poemas incluídos nas seleções anuais dos *Cadernos negros* divulgam um valioso potencial criativo que possivelmente estaria sendo desperdiçado, pois seus autores dificilmente seriam publicados por revistas ou editoras que privilegiam o valor mercantil das obras e o retorno garantido dos

investimentos. Em segundo lugar, Rebelo declara que, ao demonstrar que a arte da palavra está ao alcance dos criadores de qualquer cor, os *Cadernos negros* e o Quilombohoje cumprem função inestimável: os prosadores e poetas não repudiam suas origens étnico-raciais nem renegam as experiências positivas ou dolorosas que os moldaram; seus textos se transformam, por isso, em veios através dos quais a parcela negra e discriminada do povo afrodescendente rememora suas condições desfavoráveis de existência, denuncia as arbitrariedades policiais ou a violência cotidiana de seus bairros, reclama de falta de oportunidades de trabalho e de acesso à cultura, queixa-se do desalento e da desunião das próprias comunidades, ao mesmo tempo em que fala de seus sonhos, revela uma sensibilidade peculiar, expressa formas próprias de beleza e paixão. O terceiro, e último, mérito elencado diz respeito ao tempo de publicação anual ininterrupta dos *Cadernos negros*, haja vista que não é fácil manter uma publicação cultural e progressiva por tanto tempo.

Em estudo intitulado *Afrodescendência em Cadernos negros e Jornal do MNU*, de grande contribuição para a presente pesquisa, Florentina Souza (2006) situa o periódico literário *Cadernos negros* na esteira de outros periódicos, como *Jornal do Movimento Negro Unificado (Jornal do MNU)*, *Maioria Falante*, *Jornegro*, *Ébano*, *Jornegro*, *Nizinga*, entre outros, afirmando ilustrar, de modo exemplar, as estratégias empreendidas pelos negros brasileiros (e, acrescentemos, as negras) para produzir e divulgar um discurso identitário que almeja interferir na estrutura e no exercício do poder político-cultural. A pesquisadora constata que os *Cadernos negros* podem ser vistos como marcos da atmosfera cultural das três últimas décadas, nas quais grupos como Palmares, Movimento Negro Unificado e Negrícia propõem estratégias diversificadas para combater as manifestações de racismo no Brasil, sugerindo um novo conjunto de representações para esse grupo étnico.

Para a autora, a série vem mantendo uma produção marcada predominantemente pelo protesto contra o racismo, tanto na prosa quanto poesia, na linha da tradição militante vinculada ao Movimento Negro. Entre os temas mais recorrentes dessa produção literária, segundo Souza (2006, p. 17), os mais significativos seriam: a necessidade de compor contranarrativas da história dos negros no Brasil; a cunhagem de outros significados para o termo negro e afins, não negativos; o estabelecimento de vínculos com tradições de origem africana e com outras tradições de afrodescendentes da chamada diáspora negra; a discussão dos quadros de identidade

cultural forjados para o país e a inserção dos negros, neste quadro, enquanto afro-brasileiros. Ao lado dessa perspectiva, Duarte (2011c, p. 377) salienta que na série sobressai “o tema do negro”, enquanto “individualidade e coletividade, inserção social e memória cultural”, assim como a busca de um “público afrodescendente”, a partir da “formalização de uma linguagem que denuncia o estereótipo como agente discursivo da discriminação”.

De acordo com Alves (2002, p. 225), os primeiros textos da coletânea buscavam desconstruir uma tradição literária que exclui a produção literária marcadamente política. Na contramão da literatura legitimada, os *Cadernos negros* assumiam “a rebeldia de segmentos da população negra em sua luta contra a chamada democracia racial”; propunham “negar a negação de toda uma vivência-existência da população negra”. Desse modo, a série, principalmente em seus primeiros números, tem como proposta concreta a produção de uma literatura que seja percebida como um dos instrumentos necessários ao fortalecimento da consciência de ser negro. Para ser coerente com essa proposta, a coletânea apresenta uma literatura comprometida, de certo modo, com uma posição política e com formas de autoconhecimento. Assim, é possível perceber nas propostas iniciais dos *Cadernos negros* a presença da reflexão impulsionada pelo movimento da Negritude, abrindo-se também para a discussão da produção, circulação e recepção dos textos de autoria negra no Brasil.

Todavia, desde o início do século XX, são publicados no Brasil jornais e periódicos com a finalidade de organizar associativamente os negros; cada clube, grupo ou entidade negra cultural ou recreativa funda seu jornal para divulgar suas atividades e sugerir regras de comportamento aos associados e simpatizantes. Influenciados pelo universo político-cultural do período e dele participantes, e, ainda, utilizando um processo alternativo de edição e distribuição de textos, muito em voga nas décadas de setenta e oitenta, os editores e autores dos *Cadernos negros* filiam-se mais diretamente ao que Souza (2006, p. 31) denomina uma “tradição textual alternativa”, que há muito tempo faz uso desses expedientes com o objetivo de por em circulação textos, jornais e revistas, produzidos por negros e mestiços em algumas cidades do país.

O estudo realizado por Souza possibilita ainda identificar o perfil dos participantes dos *Cadernos negros*. O grupo de escritores varia de um número para outro, embora exista sempre uma espécie de célula (composta por homens e mulheres) que publica desde os volumes iniciais. A diversidade de poetas e contistas, por um ângulo,

abre o leque de oportunidades para que novos escritores/as tenham seus trabalhos publicados lado a lado com autores/as mais experientes, tanto no domínio da linguagem e recursos formais quanto no amadurecimento dos temas. Além de participarem da série, a maioria dele/as têm textos publicados em antologias no Brasil e no exterior, e também algumas publicações individuais – a produção individual, na maioria dos casos, custeada pelos próprios autores ou resultado de premiações em concursos literários. Outra contribuição significativa que Souza nos traz é o fato de que os *Cadernos negros*, indiretamente ligados a entidades, têm nos militantes e simpatizantes dessas entidades o contingente maior de seu universo de leitores. As edições são produzidas e vendidas pelos autores e por membros de entidades negras em reuniões de militância, atividades de partidos políticos, ensaios de escolas de samba e de grupos afros.

Desse modo, os *Cadernos negros* buscam ampliar a herança deixada por escritores negros brasileiros. Isto é, consistem em uma produção literária periódica que distende a questão étnica em busca de novos arranjos de linguagem capazes de assumir as matrizes africanas presentes na cultura brasileira. Seguindo o caminho trilhado por Solano Trindade e outros escritores, propõem não só trabalhar com temas relacionados à cultura negra no Brasil, mas também expandir o espaço de publicação dos escritores negros, incentivando a visão crítica sobre os preconceitos disseminados na sociedade e apontando para as possibilidades de apresentar o escritor negro como consciente de seu papel transformador.

Em suma, alguns dos fatores que conferem valor e significância histórico-literária e sociocultural à produção literária veiculada nos *Cadernos negros* são: o longo período de circulação continuada dos mesmos, aliado ao fato de contar com a participação de uma diversidade significativa de escritores afro-brasileiros, advindos de diferentes lugares do Brasil, bem como o fato de o periódico circular em vários estados brasileiros; enquanto periódico literário, os *Cadernos negros* filiam-se a uma tradição literária cujas preocupações mais explícitas residem na discussão de um tema “incômodo” ou tabu para os vários setores letrados dessa sociedade, historicamente interessada em escamotear suas heranças culturais mestiças; e afirmam a possibilidade da escrita política, persuasiva e interessada na arregimentação de consciências e ações em prol de intervenções corretivas no quadro social e político do Brasil.

Em sua leitura crítica do número 28, Fonseca (2011, p. 265) destaca que a produção literária de alguns escritores revela “novas

formas de contar as histórias de vidas de gente excluída”, citando como exemplos o formato do conto “Pisadas”, de Allan da Rosa, que sugere a perambulação do narrador pelos caminhos da pobreza; o conto “Delírios de sombra”, de Cuti, que explora várias situações e sensações que, no nível do enunciado, se ligam a estados de delírio e desequilíbrios e, no da enunciação, dizem de insanidades provocadas por um sistema que Fanon procurará descrever, fixando-se na ambivalência entre raça e sexualidade e na análise de sintomas de delírios apresentados pelo indivíduo espoliado. O que pode ser visto em vários contos do número 28, segundo a estudiosa, é a permanência de temas ligados ao cotidiano da população de excluídos, a referência sempre explícita a detalhes que caracterizam a exclusão. Por exemplo, pondera Fonseca, referindo-se ao conto “Encruzilhada”, de Esmeralda Ribeiro, nada é mais doloroso que a conscientização da personagem Makini, motivada pelas lembranças de ridículas humilhações sofridas pelos pobres iguais a ela e pela visão de sua mãe Estela, presa na catraca do ônibus, ao tentar passa sem pagar a passagem, seguindo o exemplo dado pelas filhas, as irmãs de Makini (no capítulo analítico dedicado à Ribeiro, trataremos em maior detalhe o conto em questão).

Portanto, o que defende Fonseca com tais considerações é que a intenção sempre presente nas produções dos *Cadernos negros* de denunciar a exclusão aludindo a diferentes marcas que ela deixa nos discriminados, reitera o compromisso que a publicação continua a ter com os problemas vividos por uma parcela significativa da população brasileira. Seja pelo detalhamento de situações de penúria, seja pela ironia mordaz presente em muitos textos, a opção por uma escrita de intenção participante indica tendências literárias que fornecem a possibilidade de representação dialética dos problemas em questão.

Em *Literatura e identidade nacional* (2003), mais especificamente no ensaio, “Literatura negra no Brasil”, Zilé Bernd toma como corpus o conjunto de publicações da série *Cadernos negros* a fim de chamar a atenção para o contraponto essencial que a literatura negra brasileira vem desempenhando no âmbito da literatura brasileira como instituição, mas também para problematizar o caráter transitivo da literatura afro-brasileira. A autora analisa a tendência dessa literatura em assumir a “causa dos direitos de igualdade dos negros brasileiros”, transformando seus contos e poemas em “bandeiras de luta contra a violência discriminatória” de que é vítima a comunidade negra no Brasil. Sua hipótese é de que, “ao erguer esta bandeira de defesa dos direitos humanos e ao tecer a trama narrativa

ou poética com os fios da revolta e da denúncia”, essa literatura “tende a perder sua literariedade”, “sua força poética”, tornando-se “o lugar da recondução do lugar-comum onde até as metáforas são estereotipadas” (BERND, 2003, p. 114). A autora empenha-se em mostrar que, independente da justeza da causa que a anima, essa literatura torna-se a cada ano “menos vigorosa” devido à “cristalização de suas formas” e à quase completa “exaustão do manancial simbólico” que a nutre. A crítica sublinha que, entre os muitos autores que participam dos *Cadernos negros*, apenas alguns escapam à tendência à “coagulação da linguagem” (BERND, 2003, p. 114). No entanto, Bernd parece pautar-se por critérios avessos àqueles propostos pela literatura afro-brasileira, conforme já discutido.

Ao observar na literatura afro-brasileira o desejo maior de “influir, através da palavra poética, na modificação da ordem social que exila o negro para a periferia do sistema e o exclui da maioria das manifestações culturais” (BERND, 2003, p. 115), Bernd preocupa-se em reiterar sua visão de que a força política dessa literatura permanece desqualificando-a literariamente. Por um lado, se suas constatações são verdadeiras, do ponto de vista tradicional, por outro, também é fato que estamos diante de uma vertente da literatura brasileira que não possui as mesmas pretensões da literatura canônica. Assim, constatamos a necessidade de novas formas de abordagem e de novos referenciais críticos e teóricos para a avaliação dessa literatura, a exemplo do que fazem Duarte e Fonseca (2011).

De fato, a estudiosa acredita que a expressão literária brasileira afrodescendente represente “um movimento semelhante ao da *negritude*, quando Césaire dizia serem os poemas ‘armes miraculeuses’, capazes de transformar a face da terra” (BERND, 2003, p. 115). Contudo, sua desqualificação desse sistema dá-se devido à falta de modificação dessas constantes desde os anos 80, o que enfraqueceria a expressividade e o alcance dessa literatura. Para Bernd, a literatura negra brasileira, a exemplo dos *Cadernos negros*, apresentaria uma “repetição de fórmulas exauridas pela constância com que se retomam, ao longo dos anos, as mesmas temáticas, reivindicando seus autores o estatuto de vítimas” (BERND, 2003, p. 117). No presente estudo, entendemos que tais repetições não enfraquecem, mas reforçam o poder contestatório e insurgente dessa literatura, frente a processos culturais resistentes a mudanças; por outro lado, a produção literária afro-brasileira mais recente demonstra uma variedade formal e temática, revelando uma dinâmica que flexibiliza o posicionamento apontado por Bernd –

especialmente no âmbito ficcional, conforme veremos na abordagem das autoras aqui analisadas.

Outra constante dessa literatura posta em xeque por Bernd de modo negativo é a característica do “exercício de martirologia” ou “retórica do ressentido”, isto é, “uma rememoração das penas infligidas aos escravos e das injustiças que o racismo, com sua cadeia infundável de exclusões, impõe ao negro brasileiro” (BERND, 2003, p. 115-116). Em outras palavras, argumenta Bernd:

Voltar-se eternamente para o passado, para lembrar as agruras do período da escravidão, constitui-se em outra constante desta **poesia** que pretende, com esta fórmula, exorcizar este passado conclamando o leitor a unir-se ao poeta em seu desejo de revanche. O discurso do negro – que custou a emergir no panorama da literatura brasileira, onde só se registrava um discurso sobre o negro – vai tomando forma como se fosse sempre necessário dar uma resposta ao branco. Constrói-se assim a **poesia** como revide, caindo o poeta numa perversa armadilha que é a de encerrar-se num círculo vicioso que o impede de inovar, de ir em busca das enormes riquezas contidas na oralidade africana que poderiam vir a oxigenar esta poesia, imprimindo-lhe um novo vigor. (BERND, 2003, p. 117, grifo nosso)

Notemos que, por restringirem-se em grande medida ao gênero da poesia, tais considerações não necessariamente são aplicáveis à expressão ficcional-narrativa (trataremos disso mais adiante ao discutir o depoimento de Bernd, 2011). Além disso, é nossa hipótese que essas “enormes riquezas contidas na oralidade africana” não apenas conseguem melhor expressar-se em forma de prosa, mas de fato já são constatáveis nos contos dos *Cadernos negros*, conforme veremos.

Para Bernd, essa rápida amostragem da poesia afro-brasileira verifica “uma proposta de formação identitária como grande síntese homogênea e ‘coerente’” que carrega consigo “alto grau de transparência e previsibilidade”, conjunto de características que “sabotam o surgimento da grande poesia [...] que se quer necessariamente heterogênea, ambígua, opaca e imprevisível” (BERND, 2003, p. 118). Todavia, seria este o intuito da literatura negra? Cada vez mais, parece ficar claro que se distancia, sim, dos moldes da “grande poesia”, mas intencionalmente, não por falha ou incapacidade. De fato, a discussão acerca da capacidade ou não do fazer literário heterogêneo, ambíguo, opaco, parece-me não convir para a

desqualificação dessa literatura, dado que esta não se fundamenta nos mesmos pressupostos da literatura tradicional, instituída.

Mais adiante, Bernd previne-se contra ataques como este, quando afirma: “Não estamos aqui pregando que a poesia negra deva ser alienada e que os poetas deveriam nutrir-se de matéria distante de sua história e de sua realidade” (BERND, 2003, p. 118). Porém, demonstra ainda pautar sua avaliação em critérios alheios ao discurso da “literatura negra”, conforme ela própria teorizara e defendera em estudos anteriores, ao alegar que “a arte se quer antes de tudo intransitiva e a própria ideia de uma literatura a serviço de uma causa, de uma nação ou de uma ideologia parece absurda” (BERND, 2003, p. 118). Ao nosso ver, o que a literatura afro-brasileira parece estar demonstrando com sua aparente “estagnação” e “transparência” (para usar os termos mencionados por Bernd) é que seus autores acreditam justamente no contrário disso, isto é, que a arte pode sim ser transitiva, a serviço de uma causa/nação/ideologia, conforme sua história tem mostrado; e de fato possuem muitos adeptos.

Bernd critica a expressão contemporânea dessa literatura com base no posicionamento tradicional da instituição literária, aparentemente desconsiderando a existência de peculiaridades que afastam tal literatura dos modelos tradicionais: “o literário precisa transcender o estritamente efêmero e referencial e se dar a ler de forma a abranger faixas mais extensas do que os membros de [...] uma nação, [...] uma mesma comunidade” (BERND, 2003, p. 118). Ao contrário disso, a pesquisa aqui empreendida acredita que a literatura afro-brasileira não compartilha desses preceitos, não sendo justo afirmar, como o faz esta estudiosa, que sua literariedade se desvanece por colocar-se a serviço de uma causa. Não podemos deixar de considerar que a noção de literariedade para essa literatura não se pretende convencional.

Reiteradas vezes, Bernd aponta uma “pauta prévia” ou um “programa preestabelecido” como sendo características predominantes que desqualificariam as publicações de mais de duas décadas do grupo Quilombhoje, uma repetição da “fórmula” que ela há muito desvendara e que permanecia inalterada: “um eu-enunciador que fala em nome de um nós da comunidade, dirigindo-se a um tu, ouvinte/leitor que deve ser sensibilizado pela palavra poética e motivado a aderir à mesma luta” (BERND, 2003, p. 118). Bernd torna ainda mais claros os critérios de valor literário de que se utiliza para abordar essa literatura, ao alegar que nos *Cadernos negros* 19 (1996) observamos “uma segura investida [...] em direção

a uma poesia menos **transparente**, mais **simbólica e universal**"; "começam a ocorrer salutares fissuras neste discurso homogêneo" (BERND, 2003, p. 119-120, grifo nosso). No entanto, a autora afirmara anos antes: "É preciso que fiquemos atentos para o fato de que as teses do 'universalismo' podem ser um suporte ideológico para reduzir o outro ao silêncio." (BERND, 1988b, p. 42)

Ao encaminhar as considerações conclusivas do ensaio, o posicionamento de Bernd permanece, em síntese, no sentido de desqualificar a expressividade dessa poesia, tomando sempre a literatura canônica como base de comparação:

Nascida para se constituir como contradiscurso, portanto para trafegar no contrafluxo da literatura oficial, servindo de contraponto às certezas da instituição literária, ela acaba por solidificar-se, tendendo a constituir projetos identitários essencialistas. (BERND, 2003, p. 120)

Apesar disso, Bernd esclarece que não pretende contestar a força que a literatura pode desenvolver em determinadas circunstâncias, visto que a literatura pode ser o único tipo de discurso a desempenhar "papel desestruturador da sociedade" e que de fato este é "o inigualável poder que possui a literatura, quando consegue usar esse potencial subversivo da literatura para desestabilizar os sistemas sem comprometer a literariedade" (BERND, 2003, p. 120). Quanto a isso, é louvável o posicionamento da autora. No entanto, a discussão parece carecer justamente no que se refere a que "literariedade" se quer no contexto da literatura afro-brasileira.

Parece claro, e este é o nosso ponto de vista, especialmente no caso dos *Cadernos negros*, que os escritores da literatura afro-brasileira buscam **outra literariedade** que não essa oficialmente reconhecida e valorizada pela instituição literária. Isto reforça a ideia de que tal literatura é produzida no contrafluxo ou a contrapelo, como defende a autora em sua *Introdução à literatura negra* (BERND, 1988a). Logo, se o seu caráter subversivo por si só já aponta para o não cumprimento dos preceitos tradicionais, isto é, da arte supostamente desvinculada do seu aspecto político, não haveria por que julgar a literatura afro-brasileira com base neles. Por isso, conforme afirma Bernd:

Já é tempo de se questionar a forma como foi escrita a história do negro no Brasil, assim como sua contribuição nos domínios literários, e esperar que o surgimento de uma anti-

história e de formas de contraliteratura possam tirar da clandestinidade muito fatos que, por ora, a cultura triunfante mascara. (BERND, 1988a, p. 18)

Recentemente, em entrevista concedida a Eduardo de Assis Duarte, ao recuperar a trajetória dos *Cadernos negros*, e consequentemente do grupo Quilombhoje, Bernd demonstra um julgamento de valor que aponta para a gradual qualificação estética dessa escrita, sem que tenha sido necessário perder o caráter político:

Avalio muito positivamente a ideia de criar um circuito alternativo de publicação que vem servindo ao mesmo tempo de laboratório literário, criando as condições para o aparecimento de poetas de qualidade. [...] ao longo do tempo, a grande maioria que escrevia apenas por ímpeto de protestar cede lugar aos mais talentosos que irão aliar espírito de denúncia à qualidade poética. (BERND, 2011, p. 155)

É válido notar que essa “melhoria” na qualidade literária dos *Cadernos negros*, estando associada aos volumes mais recente da série, converge com o período de recorte do nosso *corpus*.

Nesse contexto, cabe expor ainda as considerações de Conceição Evaristo a respeito da configuração da ficção afro-brasileira, que vai ao encontro da estética proposta pelos *Cadernos negros*:

Pode-se dizer que um sentimento positivo de etnicidade atravessa a textualidade afro-brasileira. Personagens são descritos sem a intenção de esconder uma identidade negra e, muitas vezes, são apresentados a partir de uma valorização da pele, dos traços físicos, das heranças culturais oriundas de povos africanos e da inserção/exclusão que os afrodescendentes sofrem na sociedade brasileira. Esses processos de construção de personagens e enredos destoam dos modos estereotipados ou da invisibilidade com que negros e mestiços são tratados pela literatura brasileira, em geral. (EVARISTO, 2011c, p. 133)

Assim, a escritora demarca a existência de um discurso literário que, ao erigir as suas personagens e histórias, o faz diferente do discurso previsível pela literatura canônica, veiculada pelas classes detentoras do poder político-econômico.

Um último (mas não menos importante) ponto de vista crítico que se faz relevante para o presente estudo é o de Denise Almeida Silva (2014), a qual desenvolve reflexões sobre a política de

representação da identidade negra em *Cadernos negros*. Partindo da noção de representação, do papel das narrativas na constituição de indivíduos e grupos sociais, bem como dos efeitos da adoção de um paradigma globalizante único, Silva discute as estratégias adotadas pelos escritores da série ante o processo de marginalização, supressão e subversão dos saberes e da cultura negra, e suas opções para dar visibilidade a sua matriz cultural e produção literária, trazendo à luz sua cultura, soterrada e silenciada pela maioria branca. De acordo com a autora:

Uma vez que a prática da monocultura do saber, associada à lógica da classificação social, resulta na concepção do negro como ser ignorante e reconhecidamente inferior na escala social, e face, também, à [...] introjeção, pelo negro, dessa narrativa, a publicação do Quilombhoje trouxe a si a necessidade e urgência de exaltar os saberes negros, e, ao mesmo tempo, denunciar a ignorância branca. (SILVA, 2014, p. 59)

Silva defende ainda que os *Cadernos negros* têm dado vez e voz a sujeitos cujos saberes e vivências marcadamente se diferenciam dos que caracterizam a população hegemônica:

Ao dar voz à cultura negra a partir do olhar interior de sujeitos cotidianamente imersos em sua vivência, e ao transpor à exaustão o modo de vida negro ao olhar dos seus, no sentido de sua autoaceitação e asserção, e ao olhar, também, do Outro, retirando da invisibilidade os resultados da própria interferência regulatória e discriminante deste último, os *Cadernos negros* rompem com a “indolência da razão” que desperdiça os saberes minoritários, ao mesmo tempo que valorizam e estimulam a continuidade dessas outras epistemologias do sul, representadas aqui pelos saberes negros, diferentes e não menos válidos. (SILVA, 2014, p. 61-62)

Desse modo, a autora observa que a assunção da militância na certeza do papel transformador da arte esteve sempre na ordem do dia para os escritores que tomaram para si a tarefa da criação e manutenção dos *Cadernos negros*, não sendo um posicionamento superficial, expresso apenas no nível da linguagem, mas uma práxis comprometida com seu contexto, com o qual e sobre o qual deveria interagir. Ante a sociologia das ausências⁸ imposta pela

⁸ O termo “sociologia das ausências” refere-se à concepção de Boaventura de Souza Santos (2000) que explora a falha, ou injustiça cognitiva, que consiste em não

monocultura, defende Silva, os organizadores dos *Cadernos negros* sentem a necessidade de afirmar uma práxis da presença, comprometida com a transformação.

3.2 QUESTÕES SOBRE AUTORIA E REPRESENTAÇÃO FEMININA AFRO-BRASILEIRA

3.2.1 A representação da mulher (negra) na tradição literária brasileira

É fato inquestionável que historicamente as representações femininas que tradicionalmente figuram nos discursos literários brasileiros foram elaboradas sob a ótica masculina e, mais especificamente, sob a perspectiva de homens oriundos do grupo étnico-racial “branco”, intelectuais diretamente ligados aos ideais eurocêntricos. Devido a isso, verificamos que, durante um longo período, com raras exceções, o universo artístico-literário brasileiro excluiu a presença de sujeitos femininos, isto é, das mulheres como agentes de sua própria história, fosse enquanto personagens ou escritoras. Aliada à ideologia patriarcal – principal motivo da exclusão das mulheres em geral de ocuparem espaços importantes na tradição literária brasileira, tanto na dimensão autoral quanto no universo ficcional –, no caso das mulheres negras, a ideologia racista será responsável por uma dupla exclusão: de gênero e étnico-racial. Soma-se a isso ainda a exclusão de classe, grandemente associada à população afro-brasileira.

Na literatura brasileira, a representação hegemônica da mulher negra, desde o período colonial à contemporaneidade, tem sido construída através de discursos negativamente demarcados por

reconhecer as diferentes formas de saber pelas quais indivíduos constroem significado e sentido para suas existências ao redor do mundo. Argumentando que não há justiça social global na ausência da justiça cognitiva, o sociólogo português confronta os paradigmas hegemônicos com a proposta de uma nova teoria crítica e prática emancipatória que parta da aceitação da enorme diversidade epistemológica e cultural do mundo. Em contraste com a constituição moderna do cânone, que foi, em parte, um processo de marginalização, supressão e subversão de epistemologias, tradições culturais, opções sociais e políticas alternativas, o sociólogo propõe “escavar no lixo cultural produzido pelo cânone da modernidade ocidental para descobrir as tradições e alternativas que dele foram expulsas; escavar no colonialismo e no neocolonialismo para descobrir nos escombros das relações dominantes entre a cultura ocidental e outras culturas outras possíveis relações mais recíprocas e igualitárias.” (SANTOS, 2000, p. 18)

estereótipos duplamente discriminatórios – derivados dos preconceitos tanto de gênero quanto étnico-raciais. Conforme observa Evaristo (2011c, p. 139):

[...] talvez, o modo como a ficção revele, com mais intensidade, o desejo da sociedade brasileira de apagar ou ignorar a forte presença dos povos africanos e seu descendentes na formação nacional se dê nas formas de representação da mulher negra no interior do discurso literário. A ficção ainda se ancora nas imagens de um passado escravo, em que a mulher negra era considerada só como um corpo que cumpria funções de força de trabalho, um corpo-procriação de novos corpos para serem escravizados e/ou um corpo-objeto de prazer do macho senhor.

No mesmo sentido, Francineide Santos Palmeira (2010, p. 77) observa que “quando não invisibilizadas por completo, as mulheres negras figuram em imagens nas quais são construídas como um corpo-objeto e/ou relacionadas a um passado de escravidão”.

Na esteira das representações negativas ou ausência de representação, Evaristo prossegue:

Percebe-se que a personagem feminina negra não aparece como musa, heroína romântica ou mãe. Mata-se no discurso a prole na mulher negra, não lhe conferindo nenhum papel literário em que ela se afirme como centro de uma descendência. À personagem feminina é negada a imagem de mulher-mãe, perfil que aparece tantas vezes desenhado para as mulheres brancas em geral. E quando se tem uma representação em que ela aparece como figura materna, está presa ao imaginário da mãe-preta, aquela que cuida dos filhos dos brancos em detrimento dos seus. (EVARISTO, 2011c, p. 139)

No ensaio “Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira”, Evaristo (2005) aponta de forma mais veemente a negação da mulher negra enquanto figura materna, entre as várias visões estereotipadas da mulher negra:

Uma leitura mais profunda da literatura brasileira, em suas diversas épocas e gêneros, nos revela uma imagem deturpada da mulher negra. Um aspecto a observar é a ausência de representação da mulher negra como mãe, matriz de uma família negra, perfil delineado para as mulheres brancas em geral. (EVARISTO, 2005b, p. 53)

Ao refletir sobre o recalque da representação materna da mulher negra na literatura brasileira, Evaristo (2005b, p. 202) afirma:

Observando que o imaginário sobre a mulher na cultura ocidental constrói-se na dialética do bem e do mal, do anjo e do demônio, cujas figuras símbolos são Eva e Maria; e que o corpo da mulher se *salva* pela maternidade, a ausência de tal representação para a mulher negra acaba por fixá-la no lugar de um mal não redimido. [...] O que se argumenta aqui é o que essa falta de representação materna para a mulher negra na literatura brasileira pode significar. Estaria a literatura, assim como a história, produzindo um apagamento ou destacando determinados aspectos em detrimento de outros, e assim ocultando os sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira?

Construções da mulher negra dessa natureza na literatura brasileira podem ser percebidas em textos como *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado, dentre outros. Nessas produções, quando as mulheres negras são representadas cuidando de outros a que elas relacionam-se afetivamente como mãe, elas exercem o papel de mãe-preta, babá, uma empregada doméstica que cuida dos filhos do senhor/patrão.

Em *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*, Queiroz Júnior (1975) analisa os modos como a mulata foi representada desde Gregório de Mattos até Jorge Amado, evidenciando as questões que contribuíram para a construção de uma imagem estereotipada da mulata brasileira quando esta traz na pele a marca da afrodescendência. Ao sintetizar os modos como são construídas as representações sobre a mulata ao longo da literatura brasileira, o autor realiza uma diferenciação entre o que denomina de “positivo” e “negativo”:

[...] de positivo, são reconhecidas suas habilidades culinárias, via de regra, sua higiene, sua resistência física ao trabalho, sua saúde, sua solidariedade, sua beleza perturbadora, sua sensualidade irresistível, seus artifícios de sedução, a que sabe recorrer, quando canta, dança e se enfeita. Já a soma de seus defeitos é constituída pela falta de moralidade, por sua irresponsabilidade, por ser muito pródiga sempre. (QUEIROZ JÚNIOR, 1975, p. 76-77)

Similarmente, em artigo intitulado “Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade”, Eduardo de Assis Duarte (2011) aborda criticamente a presença do estereótipo da personagem afrodescendente feminina na literatura brasileira, bem como suas novas representações nos escritos de autores afro-brasileiros dos séculos XIX e XX. Ao remontar à construção do estereótipo da mulher afrodescendente, o crítico demonstra que **erotismo** e **esterilidade** são duas constantes associadas à personagem feminina oriunda da diáspora africana no Brasil, a qual integra o arquivo da literatura brasileira desde seus começos, de Gregório de Matos Guerra a Jorge Amado e Guimarães Rosa, em especial no que toca à representação estereotipada que une sensualidade e desrepressão.

Segundo Duarte (2011b, p. 163), o legado patriarcal herdado dos tempos coloniais inscreve a figura da mulher presente no imaginário masculino brasileiro enquanto “branca para casar, preta para trabalhar e mulata para fornicar”, o que repassa à ficção e à poesia de inúmeros autores; a condição de “corpo disponível” marcaria a figuração literária da mulata: “animal erótico” por excelência, desprovida de razão ou sensibilidade mais acuradas, confinada ao império dos sentidos e às artimanhas e trejeitos da sedução. Assim, verifica-se uma perspectiva ideológica voltada para a desumanização que opõe “cor” a “entendimento”, oriunda do discurso colonial:

[...] sem um código de conduta que ao menos a aproxime da sociabilidade ostentada pela mulher da classe senhorial, a escrava é reduzida a signo, cujo sentido permanece prisioneiro de um discurso em que racismo e sexismo se emparelham em definitivo. Tal inscrição provém diretamente do senso comum patriarcal e eurocêntrico que habita a colônia desde seu começo e se projeta rumo ao futuro. Isto é, desde os primórdios da empreitada colonial, o “encanto” do europeu com a mulher educada fora dos padrões da conjugalidade monogâmica judaico-cristã se instala em definitivo no imaginário patriarcal e propicia os elementos que irão aprisioná-la nas teias do estereótipo. (DUARTE, 2011b, p. 164)

Todavia, o autor chama a atenção para o fato de essa representação, tão centrada no corpo de pele escura esculpido em cada detalhe para o prazer carnal, deixar visível em muitas de suas edições um sutil aleijão biológico: a infertilidade, que, de modo sub-reptício, implica abalar a própria ideia de afrodescendência. Ou seja, nessa representação do relacionamento inter-racial, toda a intensa

atividade sexual da mulata não traz consigo nem a gravidez nem a maternidade. O histórico de fecundidade feminina não tem lugar, pois os textos se encarregam de aliar o erotismo ao corpo infértil. Ao reproduzir a cadeia de imagens cristalizadas na representação da mulher afrodescendente desde o imaginário colonial, essa literatura reproduz o preconceito incrustado historicamente, que celebra o mito da hierarquia entre as raças.

Ao explorar o estereótipo da mulher afro-brasileira associada ao erotismo em diversos momentos do romance brasileiro do século XIX, Duarte destaca em José de Alencar a visão etnocêntrica que divide as mulheres em “anjos louros” e “morenas ardentes”, disseminada em muitas passagens de sua obra. Em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel Antônio de Almeida, o crítico chama a atenção para a figura de Vidinha, cujo conjunto de caracterização aponta para o estereótipo, inserindo-a na cadeia semântica da frouxidão moral que acompanha as figurações da mulata. O estudioso traz à tona ainda *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, romance em que o sensualismo desenfreado da mulata aparece encarnado na figura de Rita Bahiana.

O modelo se repete em inúmeras personagens de narrativas do século XX. Basta lembrar as mulatas assanhadas de Jorge Amado, exaltadas, todavia, mais como sujeitos desejantes do que como objetos do desejo masculino. Dentre elas, destacam-se Gabriela, Tereza Batista e Tieta do Agreste. Poderíamos incluir ainda Glória, Ana Mercedes e tantas mais, dentre amantes lascivas, prostitutas ou mulheres em busca de realização amorosa e pessoal. De uma forma ou de outra, tais personagens carregam consigo os traços do estereótipo. Nesse panorama, o que Duarte demonstra é que diversas obras se aproximam no emprego do *leitmotif* da esterilidade: por mais que façam sexo, situam-se estrategicamente distantes da fecundação. Tal recorrência em certa medida contradiz a vinculação simbólica da mulher com a terra, “em que se plantando tudo dá”, para ficarmos com os termos da Carta de Pero Vaz Caminha.

Duarte explora ainda a afrodescendência estéril em Guimarães Rosa, tomando como exemplo o conto “A estória de Lélío e Lina”, de *Corpo de baile*, em que sobram alusões animalizantes, que cumprem a função de reforçar o sequestro da humanidade da mulher e, conseqüentemente, de enfatizar sua constituição apenas enquanto objeto de fantasias sexuais masculinas. Ao final dessa quase novela, e depois de ser “cavalgada” por homens de toda espécie, a personagem se rende

ao matrimônio e à vida conjugal, mas nem assim torna-se mãe.

Os exemplos trazidos por Duarte ressaltam a força de permanência de uma imagem que atravessa os séculos e marca a representação das mulheres afrodescendentes na literatura brasileira. Não deixa de espantar, todavia, que até mesmo o sangue menstrual esteja ausente ou, quando presente, infenso à fertilidade. Em seu conhecido estudo sobre a questão, Queiroz Júnior demonstra o quanto o estereótipo da mulata, acolhido e preservado dessa forma, revela o caráter de discriminação racial (acrescentemos: e de gênero) da literatura brasileira: “[...] à medida que se tornam difundidas e, pois, aceitas, as obras de ficção em que aparecem mulatas, estas se tornam consolidadas como estereótipos em que se refletem os efeitos e os conteúdos do preconceito de cor” (QUEIROZ JÚNIOR, 1975, p. 122).

Portanto, concordamos plenamente com Evaristo (2005b) no sentido de que, ao questionarmos as possíveis causas da esterilização feminina e afrodescendente na literatura brasileira, averiguamos que a infecundidade propagada pela ficção canônica representa apenas a “ponta de um *iceberg*”, voltado para o apagamento da contribuição africana em nossa história e cultura. Felizmente, testemunhamos hoje vozes de escritoras negras que apontam para o vigor com que a vertente afro de nossas letras tem questionado, ao longo dos anos, os lugares preestabelecidos para a visibilidade desse segmento da população. Com efeito, a produção afro-brasileira vem se firmando pelas bordas da instituição literária e construindo uma escritura suplementar e contraposta ao imaginário oriundo da sociedade escravagista.

3.2.2 Desestabilizando estereótipos: a literatura afro-brasileira de autoria feminina

Se ainda hoje são constatáveis muitas das construções estereotípicas sobre as mulheres negras discutidas na seção anterior, há de se ressaltar que na contracorrente desse discurso surgem as produções literárias afro-brasileiras, especialmente as de autoria feminina. A esse respeito, ganha relevo a seguinte avaliação realizada pela escritora Miriam Alves sobre o papel da escrita feminina no Brasil:

Ser mulher e escritora no Brasil é romper com o silêncio, a “não-fala” e transpor os espaços que definem procederes e funções preestabelecidas. Ser mulher escritora no Brasil é

ultrapassar os limites do “do lar”, onde a mulher foi confinada, com o propósito de proteção do contato (contágio) externo. Ser mulher escritora no Brasil é também dispensar a mediação da fala do desejo delegada e exercida em última instância pelo homem investido do poder “falocrático”. (ALVES, 2010-2011, p. 183)

Mais especificamente, em artigo intitulado “Assenhoreando-se do poder da palavra: escritoras afro-brasileiras e autorrepresentações”, Palmeira (2011) defende que por meio da construção de novas formas de representações, as escritoras afro-brasileiras questionam e rasuram os estereótipos sobre as mulheres negras. Ao ficcionalizar em seus textos histórias de mulheres que superam a discriminação racial em relação ao seu padrão estético e, que muitas vezes, após anos de autonegação aprenderam a olhar-se com respeito, admirar-se e valorizar-se enquanto mulher negra; ao representar mulheres negras que se orgulham de seus cabelos, de sua bunda, seus traços fenotípicos, enfim, que tem consciência de que possuem outro padrão de beleza, a beleza feminina negra, as formas de representações da mulher negra propostas pelas escritoras afro-brasileiras não só desconstruem as representações estereotípicas estabelecidas sob a perspectiva eurocêntrica, mas também contribuem para a construção de uma identidade afro-brasileira positiva.

Nesse sentido, conforme buscaremos mostrar no capítulo de análise desta pesquisa, essa produção de imagens femininas negras pode ser vista como rompimento dos paradigmas das representações literárias brasileiras em que as mulheres afrodescendentes são descritas como “anti-musas” e/ou caracterizadas pela sexualidade extremada. Nos contos afros de autoria feminina dos *Cadernos negros*, evidenciamos essa tendência à desestabilização dos estereótipos impostos às mulheres, sejam eles decorrentes da identidade de gênero ou da identidade étnico-racial. Evidentemente, algumas escritoras demonstram uma maior recorrência da discussão de tais temas que outras; entretanto, independentemente das especificidades, existe uma tendência na literatura afro-brasileira feminina em dialogar com a literatura brasileira tradicional a fim de ressignificar as representações sobre as mulheres negras na sociedade brasileira. Ao fazer isso, essa produção amplia o repertório de representações literárias sobre a mulher negra brasileira para além das imagens fixadas na historiografia literária brasileira.

É importante destacar que as escritoras negras contemporâneas são herdeiras de uma linhagem de escritoras que remonta ao século XIX, tais como Maria Firmina dos Reis, Auta de Souza; mais tarde, no século XX, Antonieta Barros e Maria Carolina de Jesus. No entanto, durante um período, a produção dessas escritoras foi desconhecida na história da literatura, pois faziam parte do grupo dos excluídos do projeto nacional, não participando da construção histórica da memória cultural brasileira. À medida que cresce a participação das mulheres negras com “perspectivas afro-identificadas” (termo cunhado por Duarte, 2011c), a exemplo da escrita feminina nos *Cadernos negros*, conforme veremos adiante, desenvolveu-se uma produção de características singulares e que não podiam ser mais denominadas apenas de literatura negra. Paralelamente à questão da identidade étnico-racial, as produções das mulheres negras impõem sua diferença em relação à produção dos homens: a identidade de gênero. Em meio a um conjunto de textos literários que dialogam entre si, através do discurso de uma identidade afro-brasileira, as produções das escritoras destacam-se por amalgamar o discurso étnico-racial a “uma ‘movimentação’ histórica particular, na medida em que os textos poetizam uma vivência peculiar à mulher” (ALVES, 1995, p. 11). Assim, engendra-se o que vem se chamando de literatura negra feminina ou literatura afro-feminina, ao que nos referimos aqui como literatura afro-brasileira de autoria feminina, cuja definição possível seria “uma produção que traz em sua textualidade a percepção de um sujeito atravessado pelas identidades de ser mulher e de ser negra na sociedade brasileira; um sujeito que vem sofrendo uma dupla inferiorização: de gênero e de etnia” (PALMEIRA, 2010, p. 66).

A escritora Miriam Alves, em artigo intitulado “A Literatura Negra Feminina no Brasil – pensando a existência”, aprofunda esse debate, alegando que, no cenário literário da contemporaneidade brasileira, com repercussões internacionais, no plano ficcional, surge uma voz ativa por meio da qual sobressai, quase sempre, o sentimento de inconformidade com os espaços reais e literários relegados às mulheres. “É num aperto de espaço definido, ou predefinido, onde está incrustada, que a mulher escreve, inscreve, reescreve, enunciando, denunciando e, a partir da palavra, tenta romper, desbloquear, deslocar ou deslocar-se.” (ALVES, 2010-2011, 183) Esta literatura é algumas vezes chamada de intimista, talvez por abrir frestas, janelas e portas, escancarando para o exterior os sons da “não fala”, profanando o confinamento do silêncio; traz a público as experiências com perfis, contornos e timbres específicos

que tomam de assalto esse território.

Desse modo, compreendemos a literatura afro-brasileira de autoria feminina como aquela que institui uma reflexão a partir da experiência de um estar no mundo diferenciado, indicado pelas identidades de gênero e etnia. Nesse panorama, conforme argumenta Alves (2010a), é interessante notar que há uma produção e reprodução de símbolos no discurso poético-ficcional de escritoras negras marcados pela questão étnica que as diferenciam das escritoras “brancas”:

Embora ambas vivenciem o silenciar (não-fala), o lugar de produção é outro significativamente diferente. Há tempos que a mulher negra realizava a dupla jornada, acumulava os afazeres de sua própria casa e prole e se engajava em movimentos populares, tais quais das “panelas vazias”, “creches”, “saúde” e outros. [...] O espaço exterior ao “do lar” há muito já era frequentado pelas mulheres negras, sem que isso significasse independência e liberação. Muito pelo contrário, mais cedo que a revisão feminista, uma parcela de mulheres (as negras) descobriram o que significava dupla, tripla jornada de trabalho, e também tripla opressão: do homem branco, do homem negro e da mulher branca. (ALVES, 2010-2011, p. 185)

Nesse sentido, o que Alves demonstra é que ao assumir sua “voz-mulher”, as escritoras afro-brasileiras ampliam o significado da escrita feminina brasileira, revelando uma “identidade-mulher” que não é mais o Outro dos discursos literários. Afirmam uma “identidade-mulher-negra” que revela a singularidade e a subjetividade da experiência única de ser mulher negra no Brasil. E, como bem ressalva Alves, isso não significa, de modo algum, o estabelecimento de “um cordão de isolamento entre as mulheres brancas e negras”, sendo na verdade “um chamado para a consciência da complexidade da divisão social do papel da Mulher” (ALVES, 2010-2011, p. 187).

Outra característica marcante da autoria feminina afro-brasileira é que seus textos constroem a ficção com base nas experiências, ou seja, para essa literatura as vivências pessoais e/ou coletivas tornam-se deliberadamente fonte de conhecimento e de inspiração. Aqui, destaca-se a ideia de “escrevivência”, conforme proposta por Conceição Evaristo, operador teórico que reconhece a importância da experiência como fonte de conhecimento (trataremos melhor desse conceito na seção dedicada à autora). Essa noção é

extremamente relevante para o presente estudo, pois as escritoras afro-brasileiras produzem seus textos por meio de perspectivas marcadas, como não poderia deixar de ser, pela vivência de ser mulher negra na sociedade brasileira. Além disso, porque as experiências da educação formal das escritoras afro-brasileiras que publicam nos *Cadernos negros* são diversas, e tal conceituação de Evaristo permite-nos valorizar as produções intelectuais dessas mulheres independentemente de suas trajetórias educacionais.

Faz-se relevante destacar ainda que as escritoras que publicam nos *Cadernos negros* se autodefinem enquanto escritoras afro-brasileiras, portanto, a vivência de “ser negra” na sociedade brasileira é um ponto em comum a todas elas. Daí a razão pela qual a experiência torna-se um elemento primordial. A diversidade dessas vivências possibilita o enriquecimento da literatura afro-feminina, apresentando um repertório temático rico e diversificado, com destaque especial para as vivências das mulheres negras no cotidiano, tanto no campo de trabalho quanto no ambiente familiar. É nesse sentido que afirma Fernanda Rodrigues de Figueiredo (2010, p. 264): “Em *Cadernos Negros*, as mulheres negras têm uma representação diversa – não há estereótipos [...]”. Os diversos papéis sociais desempenhados por elas incluem: mãe, esposa, namorada, irmã, amiga, funcionária; os relacionamentos heterossexuais e homossexuais; as relações mulher negra e homem negro; mulher negra e religião; os problemas sociais enfrentados pela mulher e pela mulher negra: discriminação de gênero e étnico-racial, afetividade, desilusão, aborto, solidão, tristezas, drogas, alcoolismo, abuso sexual; a mulher negra e a relação com o próprio corpo, sejam as características étnico-raciais ou a sexualidade; ou mesmo temas mais amplos como o processo de escrita, a palavra como um meio de reivindicação; a educação como caminho de melhoria de vida; o processo de conscientização étnico-racial e de gênero.

Em trabalho intitulado “Perspectiva dissonante: a autoria de mulheres nos contos dos *Cadernos negros*”, Adélia Mathias (2014) utiliza-se do conceito de “dissonância” com o objetivo de mostrar que as vozes das escritoras afro-brasileiras divergem das ideologias dominantes na poesia e na prosa, trazendo novos desafios e novas problematizações para a literatura brasileira contemporânea. A autora explica o conceito com base na teoria musical, que lhe dá origem: “Enquanto a consonância tem como característica a suavidade harmônica e a estabilidade sonora, a **dissonância soa as tensões** da harmonia musical e **expõe a instabilidade** presente

nos sons” (MATHIAS, 2014a, p. 6, grifo nosso). Essa breve explicação nos encaminha para a proposta central do texto de Mathias: de que modo as perspectivas de escritoras afro-brasileiras se diferem e tensionam as perspectivas dominantes?

Para confirmar que as escritoras afro-brasileiras partem de um lugar de fala diferenciado, assim como a dissonância difere dos sons harmonicamente estáveis, Mathias utiliza-se de dados da pesquisa de Regina Dalcastagnè (2005): “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”. O estudo mostra que, de um total de 165 escritores, 120 são homens (72,7%) e 45 são mulheres (27,3%), e que 154 (93,9%) são brancos enquanto não brancos somam apenas 5 (2,4%). Como a maior parte da autoria é produzida por escritores brancos de classe média, podemos inferir que a autoria de mulheres afro-brasileiras, representantes do grupo que compõe a base da pirâmide social brasileira, destoa dessa perspectiva:

Por um lado, a literatura tradicional continua fazendo o uso do papel de mulheres como musas inspiradoras ou mulheres modernas com a sensação de liberdade de locomoção [...]. Por outro lado, em seus contos, as escritoras afro-brasileiras escrevem sobre violência simbólica, moral e física e abordam temas como feminicídio, violência doméstica e institucional e a violência da imposição de papéis de gênero engessados pelas práticas sociais contemporâneas. (MATHIAS, 2014a, p. 7)

De modo geral, ao contrário das obras canônicas, onde encontramos a animalização e a hipersexualização de personagens negras, conforme já discutido, nos contos das escritoras dos *Cadernos negros*, o que Mathias demonstra é a existência de uma preocupação com a representação positiva da afetividade das personagens femininas negras, que em muito contrastam com aquelas perspectivas estereotipadas. Paralelamente, tem-se retratada a violência de gênero, que funciona como uma espécie de denúncia dessa realidade cruel, conforme veremos nos capítulos de análise dos contos.

Através de Mathias, encontramos Vânia Vasconcelos (2014), a qual, em sua tese de doutorado sobre a maternidade negra, apresenta outras duas importantes contribuições para entendermos a perspectiva diferenciada das escritoras afro-brasileiras: a **sororidade** e a **matrifocalidade**. O termo sororidade⁹

⁹ Apesar de a palavra “sororidade” não existir em língua portuguesa, entretanto, uma palavra muito semelhante, fraternidade, pode ser encontrada em qualquer dicionário

vem do latim *sorór* (irmãs), mas não faz parte do português brasileiro, sendo compreendido como a experiência de afetividades positivas e saudáveis entre as mulheres. Assim, a sororidade contradiz o que foi inculcado no senso comum nacional de que mulheres são rivais, sentem inveja umas das outras e não conseguem se apoiar mutuamente. Vejamos a explicação mais detalhada da autora:

[...] essa solidariedade é peculiar às afrodescendentes, que formam uma espécie de aliança objetivando a transmissão da memória de tradição da cultura afro-brasileira e o exercício da solidariedade em situações difíceis, em particular aquelas que envolvem os conflitos de gênero e raça; na maioria das vezes, esses conflitos também estão relacionados a questões de classe. A cooperação entre mulheres negras verifica-se também na função maternal; isto se manifesta não apenas no exercício do cuidar dos seus, mas também no enfrentamento diário das situações difíceis, cercadas pelos conflitos acima mencionados. Essa cooperação foi fundamental para que as novas gerações pudessem alcançar posições sociais melhores, pois dessa forma, as mulheres conseguiram manter seus filhos longe do trabalho infantil, permitindo-lhes o acesso à escolaridade, graças à possibilidade do trabalho de suas mães; isto só se tornou possível com a colaboração mútua entre essas mulheres, que passaram a dividir trabalhos domésticos. (VASCONCELOS, 2014, p. 113)

A matrifocalidade, por sua vez, é uma herança africana não encontrada em nenhuma obra canônica, mas utilizada como pilar principal de muitos contos de autoria feminina nos *Cadernos negros*, segundo a autora; refere-se às sociedades em que, ao se casar, o homem passa a pertencer à família de sua mulher, sem o exercício de dominação da mulher em relação ao homem. Sobre o caso brasileiro, Teresinha Bernardo explica:

descrita como “solidariedade de irmãos” ou em sentido mais amplo “harmonia entre os homens”. Ambas as palavras vêm do latim, sendo *sorór* irmãs e *frater* irmãos. Mas, na nossa linguagem usual, ficamos apenas com a versão masculina do termo, afinal de contas, a sociedade patriarcal nos ensina que relações harmoniosas somente são possíveis entre homens. “Sororidade” é uma dimensão ética, política e prática do feminismo contemporâneo. É uma experiência subjetiva entre mulheres na busca por relações positivas e saudáveis, na construção de alianças existencial e política com outras mulheres, para contribuir com a eliminação social de todas as formas de opressão e ao apoio mútuo para alcançar o empoderamento vital de cada mulher (GAMBA, 2009 *apud* MATHIAS, 2014).

[...] para a afro-brasileira, a matrifocalidade, aparentemente, não foi só uma imposição da escravidão e do pós-abolição – com a conseqüente marginalização do homem negro. A mulher negra parece viver essa opção de forma diferente das mulheres brancas. Em minhas pesquisas anteriores, pude verificar que, para essas mulheres, a matrifocalidade não é encarada como sofrida, pesada; pelo contrário, acentua sua autonomia. (2003, p. 44-45)

Em ambos os casos da sororidade e da matrifocalidade é importante percebermos a maternidade e a união familiar como experiência de empoderamento das mulheres negras. Diferente da esterilidade e do papel de “mãe preta” proposto pela literatura tradicional brasileira, na literatura afro-brasileira, essas personagens não têm seus filhos apartados de si e conseguem montar uma rede de afetos, responsáveis por acalantar e encorajar as novas gerações – as quais, muitas vezes, ainda sofrem com preconceitos sociais que minam sua autoconfiança e lhes oprimem.

3.3 PANORAMA DA AUTORIA FEMININA NOS *CADERNOS NEGROS*

Em torno dos textos dos *Cadernos negros*, é recente a reflexão sobre a escrita das mulheres. Apesar de ser uma discussão que muitas vezes aparece diluída em estudos mais amplos, tais como a antologia organizada por Duarte e Fonseca (*Literatura e afrodescendência no Brasil*, 2011), já verificamos alguns estudos acadêmicos voltados exclusivamente para as produções de autoria feminina na série, todos relativamente recentes. Entre eles, destacam-se as dissertações de mestrado “Vozes femininas nos *Cadernos negros*: representações de insurgência”, de Francineide Santos Palmeira (Universidade Federal da Bahia, 2010), e “A mulher negra nos *Cadernos negros*: autoria e representações”, de Fernanda Rodrigues de Figueiredo (Universidade Federal de Minas Gerais, 2009), esta última publicada também em formato de artigo no ano seguinte, com o mesmo título.

Desse modo, concomitantemente ao espaço conquistado pelos *Cadernos negros*, a produção de autoria feminina afro-brasileira, cada vez mais, destaca-se no interior da série. Como uma das propostas do Grupo Quilombohoje, a série *Cadernos negros* vem incentivando a leitura e proporcionando a visibilidade de textos de

uma diversidade de escritoras negras, em sua maioria excluídas do mercado e do circuito acadêmico. A grande maioria dessas autoras tem nessa publicação coletiva sua principal via de contato com o público leitor.

Embora as mulheres participem desde o primeiro número da referida publicação, esse não tem sido um processo fácil. A luta das escritoras afro-brasileiras para consolidar uma tradição literária feminina na literatura negra ou afro-brasileira é abordada pelos organizadores dos *Cadernos negros*, no texto de apresentação do volume 29, apontando para o desejo permanente de consolidar o espaço feminino na série:

Quem sabe este volume seja também a consolidação de uma escrita feminina atuante nos *Cadernos*... Às vezes a presença de poemas ou contos de apenas duas mulheres, em uma experiência coletiva, é como uma gota no oceano. Neste volume a musicalidade da poesia tocou os corações de algumas escritoras. O olhar, o ritmo e a estética feminina desta vez estão nos textos de nove delas [...]. Embora os aplausos sejam ainda contidos, já que encontramos neste *Cadernos* versos de vinte homens, valeu. Quem ganhará com a diversidade da escrita feminina seremos todos nós. (RIBEIRO E BARBOSA, 2006, p. 16)

Nas primeiras edições dos *Cadernos negros*, a autoria feminina era bem reduzida, como ocorreu, por exemplo, nos números 2 (três escritoras), 4 (três escritoras) e 6 (apenas uma escritora). Essa diferença pode indicar tanto a dificuldade para se dedicar à produção literária, como para publicar, ou seja: um problema de ordem social e financeiro ou de gênero. Referindo-se à diferença quantitativa entre as escritoras e escritores afro-brasileiros e à dificuldade de consolidação da tradição afro-feminina, Alves (1995) atribui tais fatos à questão da diferença entre os gêneros: “A já sabida e decantada diferença de oportunidades entre os sexos, talvez, seja em parte responsável pela falta de constância e persistência desta escrita [...]” (ALVES, 1995, p. 9).

Ângela Galvão e Célia Pereira foram as primeiras escritoras a publicarem nos *Cadernos negros*, em 1978 (poemas). A partir daí, diversas outras seguiram os mesmos passos. Dentre os nomes daquelas que já publicaram e/ou publicam nos *Cadernos negros*, estão (por ordem alfabética): Alzira Rufino, Ana Célia da Silva, Andréa Lisboa de Souza, Ângela Lopes Galvão, Anita Realce, Atieli Santos, Benedita Delazare (Benedita de Lazari), Celinha (Célia

Pereira), Claudia Walleska, Conceição Evaristo, Cristiane Sobral, Dirce Pereira do Prado, Débora Almeida, Débora Garcia, Denise Lima, D'Illeamar Monteiro (Vera Lúcia Alves), Elizandra Batista de Souza, Eliane da Silva Francisco, Eliete Rodrigues da Silva Gomes, Esmeralda Ribeiro, Fátima Trinchão, Geni Mariano Guimarães, Graça Graúna, Hildália Fernandes, Iracema M. Regis, Lia Vieira, Lourdes Dita (Lourdes Benedita da Silva), Maga (Magdalena de Souza), Maria da Paixão, Marizilda R. Xavier (Kaiàmiteobá), Marta Monteiro André, Mel Adún, Míghian Danae, Miriam Alves, Neuza Maria Pereira, Raquel Almeida, Regina Helena da Silva Amaral, Roseli da Cruz Nascimento, Ruth Souza Saleme, Serafina Machado, Silvana Martins, Sônia Fátima da Conceição, Suely Nazareth Henry Ribeiro, Therezinha Tadeu, Tietra (Marise Helena do Nascimento Araújo), Valéria Lourenço, Vera Lucia Benedito, Vera Barbosa e Zula Gibi (Zuleikaltagibi Medeiros, heterônimo de Miriam Alves).

Dentre elas, temos aquelas que publicaram intensamente e pararam, as que iniciaram a carreira há pouco tempo e as que foram gradualmente aumentando o número de publicações, dentro e fora de *Cadernos negros*. No entanto, a maioria das escritoras que colaboraram ou colaboram na série ainda são desconhecidas do grande público.

Palmeira (2010) e Figueiredo (2009) apresentam dados quantitativos significativos para este estudo. As estudiosas demonstram que entre 1979 e 2005, isto é, do segundo ao vigésimo oitavo volume da série, considerando apenas os números dedicados ao conto (volumes de números pares) 83 autores publicaram nos *Cadernos negros*, sendo 59 escritores (homens) e 22 escritoras (mulheres), o que significa que as mulheres representam uma presença de apenas 23% dos autores. Quanto ao número de textos, 111 foram de autoria masculina e 65 de autoria feminina. Logo, se considerarmos a produção total nesse período, os dados demonstram que as escritoras representavam uma participação autoral efetiva de 35%. Além disso, embora as mulheres estejam em menor número, ao dividirmos as publicações pelas autoras, obtemos um coeficiente favorável às mulheres: em média, três contos para cada autora; os homens apresentam uma média de dois contos por autor.

De 2007 até 2013 (volumes 30 a 36) a redução das desigualdades começa a aparecer, tanto em nível autoral quanto da produtividade: nesse período, os *Cadernos negros* contaram com a participação de 19 escritoras e 29 escritores. Aqui, temos um aumento significativo da presença das mulheres, representando 40% do total de autores. Com relação à produção de cada gênero,

foram 38 contos de autoria feminina e 55 masculina, o que igualmente significa uma proporção de 40% de autoria feminina, ou ainda, dois contos por autor, seja homem ou mulher.

Portanto, a participação feminina, mesmo reduzida por consequência das circunstâncias, encontrou espaço democrático desde o início nos *Cadernos negros*. Conforme o grupo *Quilombhoje* foi crescendo e, com ele, a antologia, cresceu também a participação feminina. A esse respeito, Esmeralda Ribeiro comenta, na apresentação do volume 30 da série (2007, p. 9): “A presença das mulheres, neste livro, também aumenta, mostrando a força guerreira traduzida em palavras”. Em *Brasil Afroautorrevelado*, Miriam Alves (2010, p. 68), ao apresentar um breve histórico da literatura afro-brasileira de autoria feminina, destaca o papel crucial da série nesse contexto. Segundo Alves, as escritoras negras passam a ter visibilidade em termos coletivos a partir da década de 1970, com a publicação dos *Cadernos negros*, em 1978. Posteriormente, outras escritoras vieram a publicar na série de forma mais ou menos constante, sendo que até a década de 1980, os contos e poemas das afro-brasileiras ficaram incrustados na publicação geral dos *Cadernos negros* e de outras antologias que surgiram desde então.

No que tange à regularidade de publicação, se colocarmos como critério ter mais de uma dezena de participação em diferentes números da série, a regularidade de publicações somente é observada na produção de cinco autoras: Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro, Lia Vieira, Miriam Alves e Sônia Fátima. Conforme observa Palmeira (2010), uma característica comum entre as escritoras com mais de dez publicações nos *Cadernos negros* é o modo como iniciaram a publicação de suas produções literárias: com exceção de Lia Vieira, que já havia publicado um livro antes de participar da série, todas elas iniciaram sua carreira nessa antologia, assim como diversas outras o fizeram, a saber, Atiely Santos, Cristiane Sobral, Serafina Machado, Vera Lucia Barbosa, D’Ilemar Monteiro.

Quanto ao perfil dessas mulheres, de modo geral, elas possuem entre 26 e 69 anos e são provenientes dos estados do Ceará, Bahia, Rio Grande do Norte, Mato Grosso, Minas Gerais, Paraná, Rio de Janeiro e São Paulo, sendo que a maior parte delas é deste último estado brasileiro. O grupo das que têm formação universitária é heterogêneo: algumas escritoras são graduadas, outras possuem uma trajetória acadêmica que inclui mestrado e doutorado, sendo algumas delas professoras universitárias. Embora

a grande maioria possui formação universitária, há autoras que apenas cursaram magistério ou têm outra formação em nível médio e/ou se identificam apenas enquanto integrantes de movimentos sociais, sem referir-se à escolaridade. Ainda que de modo sucinto, esse perfil traçado assinala a diversidade presente nesse grupo de escritoras. Porém, apesar delas se diferenciarem em relação à idade, naturalidade, educação formal, experiências de vida, período de publicação nesta coletânea, entre outros, todas elas são mulheres, negras e escritoras na sociedade brasileira. Essa identidade comum é muito importante, pois evidencia as nuances do lugar de enunciação das escritoras e de seus textos literários.

Além disso, torna-se relevante a relação dessas escritoras com movimentos sociais, pois um grande número delas apresenta-se como integrantes de movimentos sociais, tais como movimento negro, movimento de mulheres e organizações femininas negras. Entretanto, independentemente das trajetórias individuais, todas elas parecem sofrer ou ter sofrido influência desses movimentos:

As conquistas nas últimas décadas realizadas pelo movimento feminista brasileiro, através de reivindicações, foram favoráveis às mulheres na aquisição de conhecimento intelectual. Um elemento indispensável para a produção literária. O reflexo destas vitórias na nossa produção ainda é questionável devido a uma realidade desigual. 'Mesmo assim esta realidade desigual gerou uma Carolina de Jesus' [...]. (ALVES, 1995, p. 10)

A literatura afro-brasileira não está desvinculada das pontuações ideológicas do Movimento Negro (MN). Autores (as), se não estão ativamente no seio do movimento, não podem negar que as suas produções sofreram ou sofrem influência dos discursos propagados pelos anos de luta do MN. (EVARISTO, 2006d, p. 111)

No que tange ao conteúdo da produção feminina publicada nos *Cadernos negros*, de acordo com Palmeira (2010), desde a publicação do primeiro volume da série, encontramos produções de autoria feminina que discutem as formas diferenciadas de opressão vivenciadas pelas mulheres, particularmente as afro-brasileiras, demonstrando uma consciência em relação às opressões decorrentes de suas condições específicas de gênero e etnia na sociedade brasileira. Assim, os textos trazem ao leitor uma reflexão das problemáticas do ser mulher na sociedade brasileira, questionando e ressignificando essa condição sob a perspectiva

feminina afro-brasileira. Além disso, a pesquisadora ressalta que as escritoras afro-brasileiras contestam a tradição literária que insiste em reduzir e fixar as representações de mulheres negras como um corpo objeto e um objeto sexual, conforme exposto anteriormente. Ao fazer isso, apresentam uma série de representações literárias antes ausentes, tais como a mulher negra como mãe de seus filhos biológicos e como descendente de uma linhagem de mulheres afro-brasileiras guerreiras, fortes e inteligentes que contribuíram para a construção da história da afrodescendência e para a construção da história do Brasil, tanto com a inteligência quanto com participações efetivas nas diversas lutas.

Ao longo do tempo, as mulheres encontraram nos *Cadernos negros* um importante espaço de convergência para o movimento feminista, como comenta Marinete Silva, uma das leitoras que tem acompanhado a trajetória da série:

Essas publicações têm sido importantes para dar visibilidade à produção literária da mulher negra [...], demonstrando que a escrita da mulher negra vem se articulando e ocupando o seu espaço único e específico dentro da literatura afro-brasileira: Os *Cadernos* são de grande importância porque eu não conhecia mulher negra que tivesse um trabalho literário, exceto a Carolina de Jesus. Mas poetisa negra que falasse do nosso amor, da nossa vida, dos nossos filhos, das nossas coisas, não era comum. E hoje a gente vê [...] Esmeralda Ribeiro, Conceição Evaristo, Mirian Alves e tantas outras. Então eu acho que tem um sabor diferente, a gente está aí, as mulheres negras estão falando de suas angústias, suas belezas, estão escrevendo e isso é importante. (*apud* FIGUEIREDO, 2009, p. 37)

Esse depoimento, registrado na publicação em comemoração aos trinta anos da antologia literária *Cadernos Negros: três décadas* (2008), destaca a visibilidade que tem sido conquistada pelas escritoras integrantes da série. Além disso, sumariza algumas questões. Em primeiro lugar, o modo como a produção literária afro-feminina é vista pelo leitor afro-brasileiro: como uma produção diretamente relacionada à literatura negra. Ao mesmo tempo em que a literatura de autoria afro-feminina é vista como detentora de traços específicos, ela encontra-se intimamente relacionada à produção literária afro-brasileira: “a escrita da mulher negra vem se articulando e ocupando o seu espaço único específico dentro da literatura afro-brasileira”. Em segundo lugar, a relevância dessa publicação periódica para a divulgação e circulação dessa

produção. Por fim, as temáticas abordadas e discutidas na produção feminina: uma produção que discute as questões étnico-raciais e de gênero, mas também trata de temas como o amor, a maternidade, a vida individual e sexual da mulher negra, seus conflitos cotidianos, enfim, da vida sob o ângulo das mulheres afro-brasileiras.

De modo geral, os trabalhos a respeito da produção literária de autoria feminina nos *Cadernos negros* demonstram que as escritoras propõem-se a falar tanto de seu lugar étnico-cultural quanto de sua condição de gênero, enquanto mulheres negras/afro-brasileiras. Em diálogo com a teorização de Zilé Bernd sobre o “eu-enunciador que se quer negro” na sua definição de literatura negra, podemos alegar que essas escritoras trazem para seus textos um “eu-mulher enunciador” de visões de mundo que desestabilizam tanto o racismo quanto o sexismo. A assunção desse “eu-mulher” daria à produção literária das mulheres negras uma dimensão que ultrapassa, mas não desconsidera, a questão epidérmica. Mais do que a cor da pele ou a origem étnica, o elemento definidor dessa produção textual feminina reside no “compromisso” de criar um discurso que manifeste as marcas das experiências históricas e cotidianas das mulheres afrodescendentes no país, legitimando tradições, histórias e modos de dizer peculiares desse grupo. Assim, essas autoras assumiriam ainda a “missão” político-cultural de alertar e unir os leitores para a avaliação do lugar étnico de onde falam os grupos que constroem ou reelaboram os discursos nacionais – função que não poderia ficar imune a alguma perspectiva emancipatória no âmbito da recepção literária.

Palmeira (2010, p. 60) defende que estas escritoras podem ser consideradas “intelectuais negras insurgentes”, pois, além do vínculo com a comunidade, conduzem um questionamento dos “regimes de verdades” da sociedade em que vivemos, os quais são definidos como “os tipos de discursos que ela [a sociedade] acolhe e faz funcionar como verdadeiros”, produzindo “efeitos regulamentados de poder”. Assim, podemos ler as produções literárias dessas escritoras como resultado de um exercício intelectual, pois, em suas obras, divulgam-se discursos que se contrapõem ao já estabelecido sobre elas e ressignificam as suas vivências e histórias.

Portanto, as escritoras afro-brasileiras em questão contribuem com a luta histórica de seus ancestrais pela questão da afrodescendência no Brasil e para a constituição da identidade afrodescendente por meio do instrumento da escrita. Por meio de suas perspectivas de mulher negra na sociedade brasileira, elas

contribuem para a constituição de uma nova história brasileira, que seja capaz de revelar elementos apagados e/ou desprivilegiados pelas escritas falocêntrica, branca e dita universal.

Para fins deste estudo, conforme já mencionado, consideramos as autoras Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro e Miriam Alves as mais representativas da escrita de autoria feminina nos *Cadernos negros*, não só devido à regularidade de participação na série, mas também por suas significativas produções para além dela, seja através da obra individual ou em outras antologias. Embora suas produções fora dos *Cadernos negros* não constituam objeto desta pesquisa, elas confirmam a posição de destaque das escritoras em relação às outras que publicam na série. Outro fato interessante acerca dessas autoras é que as três estrearam enquanto escritoras nos próprios *Cadernos negros*. Ribeiro e Alves começaram a publicar no mesmo ano, em 1982, no quinto número da série. Por sua vez, Evaristo passou a integrar a série no ano de 1990, em seu décimo terceiro volume.

4 CONCEIÇÃO EVARISTO

4.1 APRESENTAÇÃO

Maria da Conceição Evaristo de Brito¹⁰ é mineira, natural de Belo Horizonte, nascida em 29 de novembro de 1946. Na década de 70, mudou-se para o Rio de Janeiro em busca de formação acadêmica e melhores condições de trabalho. Graduiu-se em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e trabalhou como professora da rede pública de ensino da capital fluminense. Mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, hoje é Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense.

Adquirir o conhecimento formal, aprimorar e amadurecer o seu contato com as letras não foi tarefa fácil para essa escritora. De origem humilde, foi a segunda de nove irmãos, sendo a primeira de sua família a obter diploma superior. Aos sete anos, ela foi morar com a irmã mais velha de sua mãe, Tia Lia, casada com Tio Totó, viúvo de outros dois casamentos, os quais não tiveram filhos. Esses tios são literariamente recriados no romance *Becos da Memória* (2006), de autoria de Evaristo, que conta muito de sua dura infância. Totó era pedreiro e Lia, lavadeira, como a sua mãe. Aos oito anos surgiu o seu primeiro emprego doméstico e, ao longo dos anos, outros foram acontecendo. Evaristo também participou com a sua mãe e tia da lavagem, do apanhar e do entregar trouxas de roupas nas casas das patroas. A vida de lavadeira da mãe da escritora, como a de tantas outras, aparece no seguinte trecho extraído do poema “Vozes-mulheres” (EVARISTO, 1990, p. 32):

[...]
A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias

¹⁰ Dados biográficos com base em Duarte e Fonseca (2011), Lima (2007) e de Evaristo (2007a).

debaixo das trouxas
roupagens sujas pelos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.
[...]

A aquisição da escrita e da leitura por Evaristo é relatada no artigo “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita” (2007), onde a autora recorda que as mãos de lavadeira da mãe “guiaram os dedos [de Evaristo] no exercício de copiar o nome, as letras do alfabeto, as sílabas, os números, os difíceis deveres da escola, para crianças oriundas de famílias semianalfabetas” (EVARISTO, 2007, p. 18). Outro fato interessante é que a sua tia “tinha por hábito anotar resumidamente, em folhas de papéis, datas e acontecimentos importantes, desde fatos relacionados à economia doméstica a acontecimentos sociais ou religiosos” (EVARISTO, 2007, p. 18), e, à medida que Evaristo crescia, esses registros diários passaram para a sua responsabilidade. Mais tarde, tal experiência foi transformada em matéria do seu discurso literário.

Assim, Evaristo crê que a gênese de sua escrita esteja no acúmulo de tudo que ouviu desde a infância, o acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em sua casa e adjacências (EVARISTO, 2007, p. 19). Em seu artigo “Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face”, a autora fala desse processo, conjugado à condição social precária em que cresceu:

Do tempo/espço aprendi desde criança a colher palavras. A nossa casa vazia de móveis, de coisas e muitas vezes de alimentos e agasalhos, era habitada por palavras. Mamãe contava, minha tia contava, meu tio velhinho contava, os vizinhos amigos contavam. Eu, menina repetia, intentava. Cresci possuída pela oralidade, pela palavra. [...] Tudo era narrativa, tudo era motivo de prosa-poesia.

[...] A limitação do espaço físico e a pobreza econômica em que vivíamos eram rompidas por uma ficção inocente, único meio possível que me era apresentado para escrever os meus sonhos. (EVARISTO, 2005c, p. 201)

A leitura, então, especialmente durante a adolescência de Evaristo, coloca-se não apenas como um exercício prazeroso, mas vital, um meio de suportar o mundo. Nesse contexto, vale expor o

seguinte fato, destacado pela escritora:

Foi como se o destino da leitura e da escrita me perseguisse. Minha mãe e ainda tias e primas trabalharam para família de escritores como: Alaíde Lisboa de Oliveira, Lara Resende, Eduardo Frieiro, Luiza Machado Brandão, Lucia Cassasanta... Entretanto, o evento maior, foi quando uma das minhas tias que trabalhava para a senhora Etelvina Viana, responsável pela implantação da Biblioteca Pública de Belo Horizonte, passou a ser servente dessa casa-tesouro. Ali, na moradia dos livros, a minha entrada se tornou ampla e irrestrita. (EVARISTO, 2005c, p. 201-202)

Ao terminar o primário, em 1958, Evaristo ganhou o seu primeiro prêmio de literatura, vencendo um concurso de redação que tinha o seguinte título: *Por que me orgulho de ser brasileira?* Quanto à beleza da redação, reinou o consenso dos professores; quanto ao prêmio, houve discordâncias, pois a passagem da jovem escritora pela escola não tinha sido de uma aluna bem comportada. Foi necessária a interferência de Dona Luiza Machado Brandão, professora que trabalhava na biblioteca, para que a menina negra recebesse o prêmio. Após, Evaristo fez o curso ginásial cheio de interrupções e, a partir dos seus dezessete anos, viveu intensamente discussões relativas à realidade social. Foi quando se inseriu no movimento Juventude Operária Católica (JOC), que, como outros grupos católicos, promoviam reflexões que visavam comprometer a Igreja com a realidade brasileira dos menos favorecidos. As questões étnicas só entrariam objetivamente nas discussões da escritora na década de 70, quando partiu de Belo Horizonte.

Em 1973, com a ajuda de amigos, Evaristo vai para o Rio de Janeiro, antigo Estado da Guanabara, depois de ter feito concurso naquele mesmo ano para professora primária. Ela havia terminado o Curso Normal no Instituto de Educação de Minas Gerais, em 1971. Dois anos depois de chegar ao Rio de Janeiro, em 1975, Evaristo prestou concurso para o quadro de magistério na Cidade de Niterói, local em que trabalhou quase dez anos, como professora do Supletivo. Em 1976, ela fez o vestibular para o curso de Letras na UFRJ. No mesmo ano, também conheceu aquele com quem se casou, Oswaldo Santos de Brito, e teve a sua única filha, Ainá Evaristo de Brito, portadora de uma síndrome genética que comprometeu o seu desenvolvimento psicomotor. O marido de Evaristo faleceu em 1989.

Em 1993, Evaristo começou o curso de Mestrado em Literatura Brasileira na PUC/RJ, onde defendeu a dissertação *Literatura negra: uma poética da nossa afro-brasilidade* (1996). Em 2011, ela concluiu o seu Doutorado em Literatura Comparada, na Universidade Federal Fluminense, UFF, com a tese *Poemas malungos – cânticos irmãos*. Em sua pesquisa de tese, estuda as relações entre a literatura afro-brasileira e as literaturas africanas de língua portuguesa, através da pesquisa de parte da produção poética de alguns escritores e escritoras do Brasil, Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe. Evaristo continua residindo no Rio de Janeiro e atualmente, mesmo aposentada, segue trabalhando como professora convidada em cursos de especialização de professores, ministrando cursos relacionados à literatura, à educação, ao gênero e à etnia.

A obra literária de Evaristo é composta por poemas, contos, romances e ensaios. Estreou na literatura em 1990, quando passou a publicar contos e poemas nos *Cadernos negros* e ensaios em revistas de circulação internacional. Como obra individual, publicou o romance *Ponciá Vicêncio*, em 2003, e *Becos da memória*, em 2005. Este último, a autora revela ter sido, de fato, o seu primeiro livro, escrito há vinte anos e guardado desde então. Todavia, o primeiro é o seu livro de maior repercussão, conforme veremos adiante. Em 2008, publicou *Poemas de recordação e outros movimentos*, reunião de textos já divulgados nos *Cadernos negros* e em outras antologias. Em 2011, lançou o livro de contos inéditos *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Mais recentemente, no final de 2014, publicou o seu segundo livro de contos: *Olhos d'água*, mesclando textos publicados nos *Cadernos negros* com alguns inéditos.

O primeiro livro de contos de Evaristo apresenta 13 histórias inéditas que trazem em seus enredos mulheres negras como protagonistas. Segundo o Portal Geledés Instituto da Mulher Negra¹¹, de dentro da cena, vozes-mulheres explicitam suas dores, anseios, temores; sobretudo, revelam a imensa capacidade de se retirarem do lugar do sofrimento e inventarem modos de resistência. Já o seu livro mais recente traz a público 15 contos que constituem um mosaico de personagens e situações baseadas no cotidiano da comunidade afro-brasileira urbana, com especial atenção para a condição feminina negra.

Por sua vez, o seu livro de poesia é composto por 44 poemas intercalados por três epígrafes que separam os poemas em temáticas

¹¹ www.geledes.org.br

diferentes, conforme observa Lima (2009): a primeira diz respeito ao afrodescendente e à diáspora negra, com 38 poemas; a segunda é lírico-amorosa, com 4 poemas; e a última é telúrica e metalinguística, em que a autora se refere à sua terra natal, Minas Gerais, em 3 poemas marcados por um saudosismo romântico que vai além do espaço territorial, alcançando, também, o ofício do fazer poético. Desse total, 31 são poemas migrados dos *Cadernos negros*.

O romance *Ponciá Vicêncio* tem alçado voos longínquos. Isso talvez por ser uma obra bem elaborada, mostrando assim o domínio da técnica narrativa contemporânea por Evaristo, cujo texto, permeado por uma linguagem poética, dialoga com outros grandes clássicos da literatura brasileira. Em novembro de 2007, o romance foi lançado em Nova York, em versão inglesa, pela Host Publications, o que torna Evaristo a segunda escritora afro-brasileira a ter uma obra publicada em terras estrangeiras – a primeira foi Carolina Maria de Jesus com o seu *Quarto de despejo*: diário de uma favelada (1960). Recentemente, em 2015, no Salão Internacional do Livro, em Paris, *Ponciá Vicêncio* ganhou vida também em língua francesa. Outra conquista do romance de estreia de Evaristo foi sua indicação para os vestibulares da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), do Centro Federação de Educação Tecnológica (CEFET-MG) e da Universidade Estadual de Londrina (UEL), fato que propiciou uma edição especial de *Ponciá Vicêncio* em formato de livro de bolso.

De acordo com a escritora, em entrevista concedida a Lima (2009), quando Evaristo procurou a Editora Mazza Edições para que esta publicasse o referido romance, a autora não encontrou resistência ali, talvez porque já fosse conhecida no meio literário por seus poemas e contos publicados nos *Cadernos negros* e por sua obra ser investigada pela crítica nacional e internacional. Entretanto, a 1ª edição deste romance foi totalmente custeada pela autora e a 2ª edição do mesmo custou-lhe a metade do valor cobrado inicialmente. Porém, todo seu esforço foi válido, pois *Ponciá Vicêncio* tem lhe proporcionado momentos de interação muito grande com as pessoas através das inúmeras palestras e conferências sobre este romance. Além disso, foi o sucesso de seu investimento inicial que garantiu a publicação do seu segundo romance, *Becos da Memória*, por conta da Mazza Edições.

Nos *Cadernos negros*, a autora participou dos seguintes volumes: 13 (1990), 14 (1991), 15 (1992), 16 (1993), 18 (1995), 19 (1996), 21 (1998), 22 (1999), 25 (2002), 26 (2003), 28 (2005), 30 (2007) e 34 (2011), além das edições comemorativas aos 20 e 30

anos da série (1998 e 2008).A Tabela abaixo mostra os contos de Evaristo publicados nos *Cadernos negros* até o presente:

TABELA 1 – Participação de Conceição Evaristo nos volumes de contos dos *Cadernos negros*

Volume	Ano	Título
14	1991	– Di Lixão – Maria
16	1993	– Duzu-Querenza
18	1995	– Ana Davenga
20 anos	1998	– Ana Davenga
22	1999	– Quantos filhos Natalina teve?
26	2003	– Beijo na face
28	2005	– Olhos d’água – Ayoluwa, a alegria do nosso povo
30	2007	– Zaita esqueceu de guardar os brinquedos
30 anos	2008	– Di Lixão
34	2011	– Lumbiá – Ei, Ardoca

Outras antologias na qual Evaristo tem participação: *Vozes mulheres* – mural de poesias(1991); *Schwarze prosa/ Prosa negra – Afrobrasilianische erzählungen der gergernwart* (1993); *Moving beyond boundaries. International dimension of black women’s writing* (1995); *Finally us. Contemporary black Brazilian women writers* (1995); *Callaloo, vol. 18* (1995); *Livro da saúde das mulheres negras* (2000); *Quilombo de palavras – a literatura dos afrodescendentes* (2000); *Antologia crítica de autores africanos da língua portuguesa* (2000); *Fourteen female voices from Brazil: interviews and works* (2002); *Brasil/África: como se o mar fosse mentira* (2003); *Mulheres no mundo – etnia, marginalidade e diáspora* (2005); *O negro em versos* (2005); *Women righting – Afro-Brazilian women’s short fiction – mulheres escre-vendo* (2005); e *Contos afros* (2009).

Evaristo é uma escritora negra de projeção internacional e seus textos vêm ganhando cada vez mais leitores e críticos. A sua fortuna crítica é considerável, se levarmos em conta que se encontra em plena construção. A sua produção vem sendo estudada em universidades brasileiras e do exterior. No entanto, particularmente

no que se refere aos contos, os estudos são ainda relativamente escassos. Em sua maioria, os trabalhos críticos sobre a escritora são voltados para os romances, especialmente *Ponciá Vicêncio*.

Dentre os estudos críticos sobre *Ponciá Vicêncio*, destacam-se os artigos “O *bildungsroman* afro-brasileiro de Conceição Evaristo”, de Eduardo de Assis Duarte (2007), e “*Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo: um *bildungsroman* feminino e negro”, de Aline Alves Arruda (2014), em que os autores analisam o romance sob o prisma do *bildungsroman*, cuja aprendizagem da protagonista se concretiza através do seu percurso cíclico e quase atemporal em se reconstituir e a seus familiares. Além disso, duas dissertações de mestrado: *O bildungsroman feminino e negro de Conceição Evaristo*, de Arruda (2007), que resultou no artigo citado acima, e *Uma escrita em dupla face: a mulher negra em Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, de autoria de Flávia Santos de Araújo (2007).

A dissertação de Araújo investiga a construção da figura feminina negra no romance em questão, além de discutir os fundamentos teóricos e críticos que permeiam os debates sobre as construções identitárias que se configuram no entrelaçamento das categorias de gênero e raça no romance. A pesquisadora se vale de discussões sobre gênero, raça e identidade desenvolvidas especialmente pelos Estudos de Gênero, Culturais e Pós-coloniais para revisitar a historiografia literária brasileira no resgate das vozes de várias escritoras negras silenciadas ao longo dos séculos, a fim de estabelecer uma relação dialógica entre os textos e uma visão crítica da história e da literatura que contemple novos paradigmas de subjetivação e representação da mulher, como em *Ponciá Vicêncio*.

A dissertação de Arruda determina as especificidades do discurso literário afrodescendente de Evaristo em *Ponciá Vicêncio*, o qual torna o romance, segundo a pesquisadora, uma apropriação do gênero *bildungsroman* com tons paródicos. Através da comparação com o modelo do romance de formação burguês, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, Arruda estabelece a conexão entre a estrutura do gênero do referido romance com a narrativa criada por Conceição Evaristo. Desse modo, as marcas femininas e étnicas são explicitadas na dissertação pela relação entre a memória e a diáspora africana, que acompanham a protagonista em sua errância ao longo da narrativa.

Arruda (2009) traz ainda um segundo artigo sobre Evaristo, desta vez estabelecendo uma relação entre seus dois romances, “*Ponciá Vicêncio* e *Becos da memória*: memória e olhar coletivo na prosa afro-brasileira”. Ao tratar da memória coletiva nos romances, a

pesquisadora defende que o olhar afrodescendente de Evaristo nos confirma, através da história das personagens, a importância desse aspecto nos textos de autores afro-brasileiros. Com base na noção de que a memória é erigida como critério de identidade e está a serviço da busca desta última, Arruda conclui que os autores afro-brasileiros confirmam um novo pensamento sobre a memória diaspórica negra e trazem para a sua literatura marcas do olhar coletivo que é, para eles, uma espécie de motor da narrativa ou da poesia.

Outro notável estudo sobre a escritora em foco é a tese *“escrevivência” de Conceição Evaristo em Ponciá Vicêncio*: encontros e desencontros culturais entre as versões do romance em português e em inglês, de Rosângela de Oliveira Silva Araújo (2012). O estudo analisa o romance e a sua tradução a partir dos conceitos de diáspora, cultura e identidade, destacando as variações de interpretação advindas da carga cultural diferenciada no Brasil e nos Estados Unidos. A pesquisadora conclui que as escolhas da tradutora não conseguem reconstruir as questões linguísticas e culturais presentes no texto de partida, resultando numa tradução “qualitativamente empobrecida” do romance afro-brasileiro de Evaristo e perpetuando, dessa forma, a tendência, constatada nas traduções feitas para a língua/cultura inglesa, que acaba por apagar a diferença de seus “outros”.

Mais recentemente, Dejair Dionísio (2013) traz a público o livro *Ancestralidade bantu na literatura afro-brasileira: reflexões sobre o romance Ponciá Vicêncio de Conceição Evaristo*, trabalho que apresenta e interpreta os elementos de ancestralidade e de religiosidade “bantu” presentes no romance. O livro ressalta a relevância da obra de Conceição Evaristo e a sua relação com a produção canônica e literária brasileira na especificidade afro, investigando a questão da herança simbólica da ancestralidade.

No que se refere ao outro romance de Evaristo, encontra-se o artigo “‘Escrevivências’: rastros biográficos em *Becos da memória*, de Conceição Evaristo”, de Luiz Henrique Silva de Oliveira (2009), cuja proposta é discutir as estratégias de construção do romance a partir do conceito de “escrevivência”, o qual oferece rastros da inserção do sujeito autoral na narrativa, através de seu desdobramento na personagem Maria-Nova; e “Uma jornada pelos *Becos da memória*, de Conceição Evaristo”, de Eliane Campello (2011), que destaca o caráter de resistência da escrita de Evaristo, especialmente com base em bellhooks, além de discutir as questões de memória e busca de identidade no romance.

De interesse particular para o presente trabalho, colocam-se

ainda as teses de doutorado *Escritoras negras contemporâneas*, de Maria Aparecida Andrade Salgueiro, publicada em forma de livro em 2004, e *O comprometimento etnográfico afrodescendente das escritoras negras Conceição Evaristo e Geni Guimarães*, de Omar da Silva Lima (2009). A primeira faz um estudo comparativo entre Evaristo e a escritora estadunidense Alice Walker, autora de *A cor púrpura*. Ao aproximar as duas escritoras, Salgueiro afirma que Evaristo representa hoje “um movimento feminino com expressão literária que, aqui como nos Estados Unidos – só que com características próprias, locais, é claro – busca resgatar [...] a expressão de emoções há mais de séculos recalçadas, caladas e oprimidas” (SALGUEIRO, 2004, p. 120-21). Essa alegação serve para entendermos a produção ficcional aqui estudada, no sentido de que os contos de Evaristo possibilitam a emergência de vozes femininas que até então jamais figuraram na literatura brasileira.

A tese de Lima empenha-se em mostrar que o comprometimento etnográfico afrodescendente da autora abarca toda a sua produção, tanto em prosa quanto em verso. Apesar de seu foco ser os romances de Evaristo, Lima ressalta que esse comprometimento tem o espaço como um dos elementos-chave da configuração das narrativas: como local das ações e da vivência, o espaço demarca a marginalização das personagens negras. Em relação aos contos de Evaristo, publicados nos *Cadernos negros*, o autor menciona numa breve apresentação que o tema mais recorrente, mesclado a outros subtemas como violência, dificuldades financeiras, é o da maternidade. Por fim, Lima ressalta que Evaristo escreve de forma densa e seu estilo é demonstrado pelo uso de uma linguagem poética que transcende seus textos poéticos e desemboca, muitas vezes, nos seus textos em prosa.

De modo similar, mas voltado apenas para os poemas da autora, encontra-se o artigo “Conceição Evaristo e Esmeralda Ribeiro: intelectuais negras, poesia e memória”, de Francineide Santos Palmeira (2009), que busca verificar uma relação entre a poesia e a memória na produção das escritoras que publicam nos *Cadernos negros*, tomando Evaristo e Ribeiro como exemplares no tratamento da memória.

De caráter mais enciclopédico e histórico-literário, a antologia crítica organizada por Duarte e Fonseca (2011), já devidamente apresentada, é a primeira publicação no Brasil a incluir Evaristo, ao lado de outros 99 autores, na lista de referências dos

escritores afro-brasileiros. Evaristo figura como uma das escritoras que compõem o volume “consolidação”.¹² Tem-se a apresentação biográfica da autora enquanto escritora afro-brasileira e uma breve amostra da sua produção literária, empreendida por Maria Consuelo Cunha Campos e pelo próprio Duarte (2011, p. 207-226). Dentre outros aspectos, vale salientar que os seus escritos são caracterizados pela “forma poética com que representa a crueldade do cotidiano dos excluídos”, havendo uma “mescla de violência e sentimento, de realismo cru e ternura” (CAMPOS E DUARTE, 2011, p. 208), conforme será possível observar nos contos analisados.

É válido notar que antes mesmo de ser reconhecida em território nacional, Evaristo recebera atenção crítica no exterior. O livro *The search for identity in Afro-Brazilian women's writing* (1995), de Celeste Dolores Mann, foi um dos primeiros trabalhos a incluir Evaristo no rol dos escritores afro-brasileiros. No livro, Mann destaca em Evaristo um esforço em situar literariamente a mulher negra sob uma ótica mais positiva. No exterior, Evaristo figura também em dois textos de autoria de Carolyn Richardson Durham: o primeiro, inserido na *The Encyclopedia of the African and African-American experience* (1999, p. 2014-2016), ressalta o desejo de Evaristo em refletir uma identidade positiva da mulher negra, o que resulta em uma descrição dinâmica das mulheres afrodescendentes e das aflições que as afetam; o segundo, publicado em *Palara: publication of the Afro-Latin/American* (2000), analisa o modo como a ficção de Evaristo retrata a questão da violência étnico-racial na sociedade brasileira contemporânea – as personagens protagonistas como vítimas da violência perpetrada contra elas por causa de suas etnia/raça (negra) e classe social (pobre).

Participante ativa dos movimentos de valorização da cultura negra em nosso país, Evaristo é uma militante que atua dentro e fora dos marcos da academia. Assim como no caso da sua criação literária, a significativa atuação acadêmica da escritora é profundamente marcada pela condição de mulher negra na sociedade brasileira. A sua produção ensaística inclui a dissertação de mestrado, intitulada *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade* (1996), posteriormente publicada em forma de artigo em

¹² Vale lembrar que a antologia é composta por quatro volumes: “precursores”, “consolidação”, “contemporaneidade” e “história, teoria, polêmica”. Enquanto Conceição Evaristo encontra-se no segundo volume da antologia, observe-se que as outras duas escritoras que compõem o *corpus* da presente pesquisa, Esmeralda Ribeiro e Miriam Alves, figuram no terceiro volume.

2009 e 2011, com o mesmo título; a tese de doutorado *Poemas malungos – cânticos irmãos* (2011); e os artigos: “Da afasia ao discurso insano em ‘Nós matamos o cão-tinhoso’” (2000/2006); “Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira” (2005); “Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face” (2005); “Conversas de lavadeiras” (2006) – crônicas, artigos e palestras; “Dos risos, dos silêncios e das falas” (2006); “Vozes quilombolas: literatura afro-brasileira” (2006); *A literatura negra* (2007); “Da grafia-desenho de Minha Mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”(2007); “Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória” (2008); “Questão de pele para além da pele” (2009); “Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira” (2010).

Na sua produção ensaística, Evaristo opera um duplo sentido de pensar a própria escrita e, ao mesmo tempo, a literatura afro-brasileira (que, como vimos, trata-se de um conceito em construção), especialmente aquela de autoria feminina. Nas suas palavras:

As discussões em torno da literatura afro-brasileira têm me envolvido como escritora e como pesquisadora. E a partir do exercício de pensar a minha própria escrita, venho afirmando não só a existência de uma literatura afro-brasileira, mas também a presença de uma vertente negra feminina, no interior dessa literatura. (EVARISTO, 2011c, p. 132)

Nesse sentido, de contribuição extremamente significativa para o debate, coloca-se a sua teorização a respeito da interação permanente entre a criação literária e as experiências de vida na produção das escritoras afro-brasileiras, como ela própria, culminando no conceito de “escrevivência”. Tal ideia consiste não apenas na escrita a partir das experiências que o autor obtém ao longo de sua vida, mas no fato de tomar para si o direito de ressignificar-se, questionando e exigindo o direito à automeação, como é o caso da literatura afro-brasileira de autoria feminina. Embora o conceito perpassasse praticamente todos os textos da autora, é no ensaio “Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face” (2005) que Evaristo o explora melhor. De acordo com a autora: “A **escre(vivência)** das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra”, resultando sempre na “fala de um corpo que não é apenas **descrito**,

mas antes de tudo **vivido**” (EVARISTO, 2005c, p. 205). Na articulação entre **escrita** e **vivência**, tal visão do fazer literário feminino negro compreende os textos “para além de um sentido estético”, à medida que “buscam sistematizar um outro movimento, aquele que abriga toda as suas lutas. Toma-se o **lugar da escrita**, como direito, assim como se toma o **lugar da vida**.” (EVARISTO, 2005c, p. 206)

Seja enquanto compromisso identitário e comunitário, seja no tocante à formação individual da artista da palavra, a perspectiva da “escrevivência” está intimamente ligada ao projeto literário da autora:

[...] a escrita abarcava estas duas possibilidades. Fugir para sonhar e inserir-se para modificar. Essa inserção para mim pedia a escrita. [...] eu já havia entendido a precariedade da vida que nos era oferecida, aos poucos fui ganhando uma consciência. Consciência que compromete a minha escrita como um **lugar de autoafirmação de minhas particularidades, de minhas especificidades como sujeito-mulher-negra**”. (EVARISTO, 2007, p. 15, grifo nosso)

A ideia da “escrevivência” como algo condicionante da escrita de Evaristo, assim como de outras escritoras negras, transparece também ao falar da influência da mãe sobre a sua concepção de escrita, apresentando-se como um ritual que materializa as entidades que representa:

[...] não escrevia somente um sol, ela chamava por ele, assim como artistas das culturas tradicionais africanas sabem que as suas máscaras não representam uma entidade, elas são as entidades esculpidas e nomeadas por eles. E no círculo-chão, minha mãe colocava o sol, para que o astro se engrandecesse no infinito e se materializasse em nossos dias. (EVARISTO, 2007, p. 15)

Se a escrita torna-se, além da representação, a concretização do desejo do autor, a representação da vivência transforma o ato de escrever em ritual identitário. Sobre o seu próprio processo criativo, é relevante a seguinte exposição de Evaristo (2005c, p. 202):

Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um

pouco... Escrever pode ser uma espécie de vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo.

A “escrevivência” enquanto “vingança”, “desafio”, “modo de ferir o silêncio” e “esperança” vai ao encontro do projeto estético da autoria afro-feminina como um todo, pois apresenta-se como resposta à representação literária até então vigente da mulher negra, conforme discutido no capítulo terceiro deste trabalho. Defende Evaristo (2005c, p. 206): “Essas escritoras buscam na história mal contada pelas linhas oficiais, na literatura mutiladora da cultura e dos corpos negros, assim como em outros discursos sociais, elementos para comporem as suas escritas.” A estratégia para tanto, segundo Evaristo, é debruçar-se sobre as tradições afro-brasileiras e lembrar as histórias de dispersão que os mares contam, postando-se atentas diante da miséria e da riqueza que o cotidiano oferece, assim como escrevem as suas dores e alegrias íntimas.

Mais recentemente, no ensaio “Literatura negra: uma poética da nossa afro-brasilidade”, ao pensar na configuração discursiva da literatura afro-brasileira enquanto um *corpus* literário específico na literatura brasileira, Evaristo (2011c, p. 131) expressa um ponto de vista que também ajuda a compor o seu conceito de “escrevivência”, neste caso aplicável não somente à produção de autoria feminina: “Esse *corpus* se constituiria como uma produção escrita marcada por uma subjetividade construída, experimentada, vivenciada a partir da condição de homens negros e de mulheres negras na sociedade brasileira”. Do mesmo modo, é interessante ver que, ao falar sobre o discurso literário afro-brasileiro enquanto algo que “subverte não só o sistema literário brasileiro, mas também contesta a história brasileira que prima em ignorar eventos relativos à trajetória dos africanos e seus descendentes no Brasil”, Evaristo declara que esse modo de escrita corresponde ao que Bhabha (1998, p. 321) fala da poesia do colonizado, a qual não só encena o “direito de significar” como também questiona o direito de nomeação que é exercido pelo colonizador sobre o próprio colonizado e seu mundo. (EVARISTO, 2011c, p. 140) Portanto, para a escritora, do ponto de vista teórico-literário, a noção de “escrevivência” torna-se uma espécie de condição *sine qua non* da literatura afro-brasileira:

[...] em se tratando de pensar o sujeito autoral marcado por experiências de exclusão, não creio ser possível a negativa de que existe uma articulação entre o fazer literário e o contexto social em que esse sujeito autoral está inserido. Acredito que determinadas experiências forjam escritas ora mais ora menos contaminadas pela condição biográfica do autor e do drama existencial enfrentado por ele.

[...] insisto na constatação óbvia de que o texto, com o seu ponto de vista, não é fruto de uma geração espontânea. Ele tem uma autoria, um sujeito, homem ou mulher, que com uma **subjetividade** própria vai construindo a sua escrita, vai **inventando, criando**, o ponto de vista do texto. Em síntese, quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvencilho de um **corpo-mulher-negra** em **vivência** e que por ser esse **o meu corpo, e não outro**, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher jamais experimentaria. (EVARISTO, 2011c, p. 131, grifo nosso)

4.2 PERSPECTIVA FEMININA AFRO-BRASILEIRA

Nesta seção, realizaremos uma leitura dos contos de Conceição Evaristo, com vistas à análise da **perspectiva feminina afro-brasileira** enquanto característica estruturante das narrativas em questão. O que chamamos de perspectiva feminina afro-brasileira consiste numa conjunção do **protagonismo feminino** e do que Duarte (2011c) denomina **ponto de vista afro-identificado**. Ou seja, os contos não simplesmente colocam em cena personagens femininas como o centro de suas tramas, mas caracterizam-nas a partir de uma **subjetividade feminina negra**. Assim, as protagonistas representam não somente o ser feminino, nem apenas o ser negro no Brasil, mas o **ser feminino afro-brasileiro**, dotado de especificidades étnico-raciais, de gênero e muitas vezes de classe social. Tal perspectiva torna possível um **retrato do espaço social** comumente ocupado pelas mulheres negras no Brasil, ao mesmo tempo em que transporta o leitor ao universo da subjetividade feminina negra. Daí sobressaem-se temáticas de violência e sofrimento, ao lado de amor, maternidade e relações familiares, havendo sempre uma forte ligação entre mãe e filhos, e ainda a vida individual e sexual da mulher negra.

Ao focar personagens negras desde uma perspectiva feminina afro-brasileira, os contos de Evaristo compõem um

mosaico de nossa sociedade, que revela a situação de exclusão vivenciada por uma parcela significativa de nossa população. Desse modo, seus textos nos servem como forma de conhecimento de um mundo à parte, realizando uma espécie de mediação entre o público leitor e o espaço marginalizado que é representado. Nos contos de Evaristo, têm-se situações que privilegiam a encenação dos conflitos sociais geralmente de forma sutil e poética, e as personagens estruturam-se a partir de diferenças que demarcam as diversas formas de discriminação étnico-racial, de gênero e/ou de classe social. Verifica-se uma espécie de crítica da não diluição dessas marcas na sociedade contemporânea.

Os contos surgem como uma maneira de encenar um cotidiano protagonizado por personagens historicamente excluídos. Ao narrar problemas que afligem a vida especialmente das mulheres negras, os contos de Evaristo constituem não uma mera escrita sobre o negro, mas uma produção literária que explicita a fala do próprio negro enquanto sujeito que demanda a afirmação de sua própria voz. Em consonância com a noção de “escrevivência”, o processo de construção discursiva nos contos produz uma compreensão das situações narradas a partir da lógica do sujeito representado. Ao estruturar o conto a partir da fala subjetividade dos próprios sujeitos marginalizados, as narrativas instauram uma nova dimensão dos temas abordados, oferecendo ao leitor uma percepção que se quer próxima do objeto representado. Assim, os textos dotam de cores personagens e situações que outrora se apresentavam de forma monocromática. Não se trata de se colocar como porta-voz de um grupo minoritário, mas de aceitar o desafio de estruturar um discurso que busque a aproximação com esses sujeitos esquecidos e silenciados. Além disso, ao eleger o ponto de vista feminino para o relato, este se funde às suas experiências de mulher negra e escritora, corroborando a sua perspectiva da “escrevivência”. Conforme declara a escritora, em entrevista concedida a Duarte:

[...] quando escrevo sou eu, Conceição Evaristo, eu-sujeito a criar um texto e que não me desvencilho de minha condição de cidadã brasileira, negra, mulher, viúva, professora, oriunda das classes populares, mãe de uma especial menina, Ainá etc., condições essas que influenciam na criação de personagens, enredos ou opções de linguagem a partir de uma história, de uma experiência pessoal que é intransferível (EVARISTO, 2011a, p. 115).

Dos contos da autora publicados no período de abrangência do nosso *corpus*, por melhor ilustrarem o nosso ponto de vista, particularmente pelo **protagonismo feminino negro**, inicialmente foram selecionados para a análise cinco contos: “Ana Davenga” (CN MELHORES CONTOS, 1998; originalmente em CN 18, 1995), “Beijo na face” (CN 26, 2003), “Olhos D’água” (CN 28, 2005), “Ayoluwa, a alegria do nosso povo” (CN 28, 2005) e “Zaita esqueceu de guardar os brinquedos” (CN 30, 2007).

O primeiro conto trata de um casal de favelados cujo final é trágico. A história se passa na noite de aniversário da protagonista que dá nome à história. Ela aguarda em casa o marido, Davenga, um chefe de quadrilha, que já deveria ter chegado de algum ato criminoso; encontra-se preocupada com a sua ausência, mas a chegada dele revela, na verdade, uma festa surpresa para ela, a primeira comemoração de aniversário de sua vida, aos 27 anos. Após a festa, enquanto dorme, o casal é surpreendido pela polícia que invade o seu barraco em busca de Davenga. Eles acabam assassinados brutalmente pela polícia a tiros de metralhadora, pois o marido resistira à prisão. Vale mencionar que Ana estava grávida.

O segundo conto apresenta uma mulher cuja vida encontra-se dividida entre o casamento em crise e a solidificação de um novo amor: um relacionamento homoafetivo. A história desenvolve-se com base no mergulho interior da protagonista, a qual acabara de chegar em casa, após ter deixado os filhos de férias com uma tia. Na ausência do marido, enquanto esta desfaz as malas, relembra do novo amor em contraste aos problemas conjugais por que passa. A personagem se encontra presa à força ao casamento, refém de um marido violento que a mantém sob vigilância constante. No entanto, o final não é trágico: através de um telefonema, o marido anuncia que sabe do caso e exige a separação. Assim, a personagem torna-se livre para amar, ainda que tenha que disputar pela guarda dos filhos.

“Olhos d’água” conta de uma mulher que havia anos estava fora de sua cidade natal, pois saíra em busca de melhores condições de vida. Atordoada por não se lembrar da cor dos olhos de sua mãe, ela resolve retornar para vê-la. Desenvolvido através de um processo memorialístico em busca de resposta, a trama constrói-se pelo constante autoquestionamento da protagonista. Por seu turno, “Ayoluwa, a alegria do nosso povo” é uma narrativa muito simbólica que trata do nascimento de uma menina que traz esperança de um futuro melhor para a comunidade afro-brasileira, onde o papel feminino possui grande destaque. Por fim, “Zaita esqueceu de guardar os brinquedos” conta de uma menina pobre

que, um dia, brincando sozinha, descobre que sumiu a sua figurinha preferida. O conto gira em torno da busca da menina por esta figurinha em casa, pela vizinhança e depois pelos becos da favela. Distraída em sua busca, a menina não presta atenção a um tiroteio e acaba sendo morta por uma bala perdida.

Cumprem incluir ainda dois contos que fizeram-se disponíveis mais tarde para esta pesquisa: “Maria” de Conceição Evaristo (CN 14, 1991) e “Duzu-Querença” de Conceição Evaristo (CN 16, 1993)¹³. O primeiro conta sobre uma empregada doméstica que, ao retornar do trabalho para a casa, casualmente encontra seu “ex-homem” (p. 14) no ônibus. Ele senta-se ao seu lado, puxa uma conversa rápida sobre a vida sem ela e o filho deixado para trás, em seguida levanta-se e anuncia um assalto ao coletivo, junto de um comparsa que sentava ao fundo. A ação dos assaltantes ocorre ligeiramente e ela é a única passageira cujas coisas não são levadas, ainda que não tivesse nada de valor. Mesmo assim, após descerem, as atenções voltam-se para ela, acusando-lhe de estar de coleio com os dois. Ela acaba sendo linchada pelos passageiros descontrolados. Cumpre salientar que as acusações são repletas de conteúdo racista e sexista contra a protagonista, que era negra.

“Duzu-Querença” discorre sobre a vida da protagonista que igualmente dá nome ao conto, uma menina que é levada pelos seus pais do campo para a cidade em busca de melhores condições de vida, e acaba virando prostituta, depois favelada e, por fim, mendiga. A história é narrada em terceira pessoa onisciente com foco inicial em Duzu nas ruas, já padecendo com a velhice. É somente depois desse primeiro retrato que a narrativa irá nos dizer de seu passado, de sua árdua trajetória até aquele momento. Quando da mudança, ela era “bem pequena” e o pai sonhava em “dar outra vida para a filha” (p. 30); no entanto, ela torna-se servente de limpeza em uma boate, sem saber que se tratava de local de prostituição. Conforme cresce, vai descobrindo as malícias do contexto e começa a ganhar dinheiro também em troca do corpo, ficando presa aos cuidados da dona do negócio. Depois de adulta, ela então passa por outros bordeis e acaba indo morar com os filhos num morro de favela. Até que um dia, já velha, surta com toda a crueldade ao seu redor e

¹³ Os contos foram gentilmente cedidos pela professora Denise Almeida, depois da banca de qualificação da presente tese; não encontravam-se em nosso *corpus* por estarem fora do período temporal abrangido nesta pesquisa pela questão do difícil acesso. O mais interessante é que tratam-se dos dois primeiros contos publicados pela autora nos *Cadernos negros*.

acaba virando moradora de rua. Sua neta “Querença” apresenta-se como a grande esperança de um futuro melhor no contexto da realidade periférica em que estão inseridas.

4.2.1 A constituição da subjetividade feminina

A constituição da subjetividade feminina nos contos tem no **protagonismo feminino** o seu elemento fundamental. É através das personagens femininas que se possibilita um acesso ao íntimo dessas mulheres, à dimensão privada de suas vidas, revelando seus inerentes problemas cotidianos. Todavia, é importante salientar que, no que tange à caracterização das personagens protagonistas, não se tratam de tipos iguais em todos os contos. Embora possuam marcas de gênero e etnia em comum – todas são **mulheres afro-brasileiras** –, elas apresentam características e experiências de vida diversas em cada conto. Assim, os contos proporcionam uma representação plural da subjetividade dessas mulheres.

Em “Ana Davenga”¹⁴, a protagonista, que dá nome ao conto, é uma mulher de 27 anos, grávida, que mora com “seu homem” em um “barraco” de favela (p. 31); ao que tudo indica, ela não trabalha, sendo sustentada pelo companheiro. “Beijo na face” traz o protagonismo de Salinda, uma mulher de meia idade, casada, com filhos, cuja vida encontra-se dividida entre o casamento em crise e a solidificação de um novo amor; não há indicação da profissão que exerce, mas ela trabalha fora de casa. Por seu lado, “Olhos d’água” coloca em cena uma personagem-narradora, não nomeada, que se encontra fora de sua cidade natal há anos, pois saíra em busca de melhores condições de vida. Ao narrar a relação dela com a mãe e a irmã, estas se tornam tão importantes quanto a protagonista para a constituição da subjetividade feminina no conto.

A protagonista de “Ayoluwa, a alegria do nosso povo” é justamente Ayoluwa, uma menina que nasce em meio a um contexto de total decadência em uma comunidade afro-brasileira, e o seu nascimento é visto como um milagre, passando a representar a esperança de um futuro melhor para todos. Neste caso, cabe observar que a história é contada por voz feminina que fala em nome da comunidade. Por último, “Zaita esqueceu de guardar os brinquedos” traz o protagonismo de uma menina em idade escolar, de 8 ou 9 anos, que mora numa favela. Ela possui uma irmã gêmea,

¹⁴ As citações do conto “Ana Davenga” referem-se à publicação dos *Cadernos negros* – melhores contos, de 1998.

Naita, e dois irmãos mais velhos, dos quais um estava no exército e o outro na liderança de grupo novo de bandidos. A personagem da mãe, Benícia, desempenha um papel bastante significativo no conto.

De modo geral, as narrativas se constroem na perspectiva das personagens femininas, sendo a história representada a partir de seu ponto de vista. Conforme é possível observar, o primeiro aspecto notável dessas protagonistas é que representam **diferentes gerações**. Em “Ana Davenga”, “Beijo na face”, “Olhos D’água” e “Maria”, o protagonismo feminino se realiza através de personagens adultas, enquanto que em “Ayoluwa, a alegria do nosso povo” e “Zaita esqueceu de guardar os brinquedos” esse papel é conferido a crianças. Em “Olhos D’água”, na verdade, temos a protagonista adulta, mas a maior parte da narrativa ocupa-se das suas lembranças de infância. Já “Duzu-Querença”, de forma parecida, tem a protagonista já em idade avançada, porém a narrativa traz justamente a sua trajetória de vida.

Com efeito, **a memória** ou o **tempo psicológico** enquanto estratégia narrativa de constituição da subjetividade feminina figura não só em “Olhos D’água”, mas também em “Ana Davenga” e “Beijo na face”; contudo, nestes dois últimos suas lembranças não remetem à infância, mas a experiências de vida do universo adulto. Em “Ana Davenga”, a personagem, angustiada pela ausência de seu marido, embarca num processo memorialístico que leva o leitor a conhecer a história do casal. De modo similar, “Beijo na face” desenvolve-se através do mergulho interior de Salinda, revelando ao leitor a vivência de um novo amor em contraste aos problemas conjugais por que passa. Em “Olhos D’água”, a personagem volta-se para as suas lembranças da infância em busca da cor dos olhos de sua mãe. Em “Ayoluwa, a alegria do nosso povo”, a questão da memória é ainda mais significativa porque a narradora é uma personagem feminina que se apresenta como uma espécie de voz ancestral, representando uma espécie de memória coletiva; assim, a narração é declaradamente memorialística, pois conta a história da comunidade. Em “Duzu-Querença”, a narrativa em retrospectiva igualmente trabalha nesse sentido.

Outro elemento significativo no que diz respeito à caracterização das personagens, em consonância com a constituição da subjetividade feminina, encontra-se no conto “Ayoluwa, a alegria do nosso povo”: as **denominações das personagens** apresentam forte **significação social**, conforme o próprio título indica com relação ao nome da protagonista. Já a mãe de Ayoluwa chama-se “Bamilde, a esperança” (p. 38), um nome

bastante simbólico para a trama. Outros exemplos são: “[...] vovó Amina, a pacífica, tia Sele, a mulher forte como um elefante, mãe Asantewaa, a mulher de guerra, a guerreira, e ainda Malika, a rainha.” (p. 36); e a parteira “Omolara, aquela que tinha o dom de fazer vir as pessoas ao mundo.” (p. 38)

Com relação à **caracterização étnico-racial** dessas personagens, cumpre ressaltar que suas **marcas de afrodescendência** encontram-se mais implícitas do que explícitas nos contos, constituindo referências bastante sutis, normalmente associadas a características físicas, especialmente a cor da pele. Em “Ana Davenga”, a única indicação de que a protagonista é uma mulher negra está na seguinte passagem: “Ela lembrava uma bailarina nua, tal qual a que ele [Davenga] vira um dia no filme da televisão. A bailarina dançava livre, solta, na festa de uma aldeia africana.” (p. 36) Em “Beijo na face”, essa referência explicita-se somente ao final do conto, quando Salinda contempla-se no espelho, relembando o seu novo amor no reflexo de sua própria imagem: “Mulheres, ambas se pareciam. Altas, negras e com dezenas de dreads a lhes enfeitar a cabeça.” (p. 18) Em “Olhos d’água”, a origem étnica das personagens é marcada na caracterização da mãe, quando a protagonista-narradora conta que a mãe deixava que as filhas brincassem de penteá-la como “uma grande boneca negra”, com uma “cabeleira crespa e bela” (p. 30). Em “Maria”, descobrimos a afrodescendência da protagonista somente a partir dos chingamentos dos outros passageiros do ônibus, os quais referem-se a ela como “negra” (p. 14-15), repetidas vezes. Por outro lado, essas marcas aparecem na constituição de uma **linguagem “afro”**, materializada na utilização de termos específicos dessa cultura, tais como as referências a “Yabá”, “ayê”, “Oxum”, “Orixás”, entre outras, sendo o próprio protagonismo negro já o grande responsável pela marca étnico-racial.

Do ponto de vista da constituição da subjetividade feminina, uma das questões mais significativas dos contos é que as **personagens femininas** são retratadas enquanto **sujeitos**, em sua maioria, subvertendo a ideia de submissão e passividade tradicionalmente associada à mulher. Ana é uma mulher independente, livre, que conhece seu companheiro porque sai para se divertir: “[...] ela estava ali, faceira, dançando [numa roda de samba] [...]. Estava tão distraída que nem percebeu Davenga [...]” (p. 34). Ela é uma personagem que possui vontade própria: “Ana sabia bem [...] dos riscos que corria ao lado dele. Mas achava também que qualquer vida era um risco e o risco maior era o de não

tentar viver.” (p. 37) O fato de Ana resolver adotar o nome de Davenga também é notável do ponto de vista da atitude feminina, não sendo uma imposição masculina: “Ela queria a marca do homem dela no seu corpo.” (p. 37)

No caso de “Beijo na face”, Salinda subverte ainda mais a ideia de passividade e submissão feminina, pois a protagonista está diante de um marido que apresenta um comportamento machista, o que não ocorre com Davenga. Mesmo assim, a personagem aposta todas as suas fichas no relacionamento extraconjugal. Em outras palavras, a personagem de Salinda apresenta um caráter ousado e perturbador. Embora esteja situada em uma espécie de “prisão domiciliar” (p. 15) ou “cárcere doméstico” (p. 16), ela não se submete ao domínio do marido. Ela não desiste de si mesma: “Aos poucos, foi se fortalecendo, criando defesas, garantindo pelo menos o seu espaço íntimo.” (p. 13); “Era apenas uma estratégia de sobrevivência.” (p. 16) Assim, a personagem expressa um forte desejo de libertar-se do marido, para, então, poder assumir esse novo amor, ainda que fosse um processo árduo: “Ela estava aprendendo um novo amor.” (p. 11) e “[...] a aprendizagem lhe custara muito.” (p. 12). Mas tamanha é a coragem e a insistência da personagem que ela acaba conseguindo a separação, ao final da estória, em busca de sua felicidade, idealizada enquanto “o direito de amar, simplesmente” (p. 12).

A questão da mulher enquanto sujeito reflete-se também no que se refere à **sexualidade**. Especialmente em “Ana Davenga” e “Beijo na face”, as protagonistas não reproduzem o estereótipo de mulher-corpo, simples objeto do desejo masculino, constatável em grande parte da literatura canônica (conforme visto no capítulo terceiro). Ao contrário, elas demonstram-se sujeitos desejantes e ativos. No caso de Ana, tem-se, por exemplo, a seguinte passagem: “Ela mal fechava a porta e se abria todinha para o seu homem. Davenga! Davenga!” (p. 33) Além disso, a personagem é capaz de julgar a beleza negra masculina: “Bonito o Davenga vestido com a pele que Deus lhe deu. Uma pele negra esticada, lisinha, brilhosa.” (p. 33)

Nessa mesma direção, no caso de Salinda, os trechos que rememoram o seu “novo e secreto amor” (p. 14) representam-na enquanto sujeito desejante e dotado de sensualidade, não mero objeto masculino: “Rememorou ainda o corpo que um dia antes estivera em ofertório ao seu lado. Tudo parecia um sonho. Os toques aconteceram carregados de sutileza. Carinhos inicialmente experimentados apenas com as pontas dos dedos-desejos.” (p. 11); “[...] Salinda, no quarto destinado a ela, podia se dar, receber, se ter

e ser para ela mesma e para alguém.” (p. 14); “[...] tinha levantado cedo, guardando no rosto e no corpo as marcas do encontro vivido na noite.” (p. 15); “Seu hálito ainda estava impregnado do amor vivido na noite anterior.” (p. 17) Nesse sentido, tanto Salinda quanto Ana subvertem o comportamento passivo tradicionalmente associado à figura feminina.

De acordo com Cristian Souza Sales (2012), ao longo da história literária no Brasil, os corpos negros femininos foram inscritos nas relações de gênero estabelecidas pela dominação masculina, sendo submetidos às normatizações sociais, a um conjunto de valores morais e inúmeras tentativas de controle e disciplina de seus movimentos, de seus gestos e de suas atitudes, de sua aparência e de sua sexualidade. Em contrapartida, apropriando-se discursivamente do corpo, a autora celebra as mulheres afrodescendentes como sujeitos sexuais autônomos e não como objetos da dominação masculina. A autora imprime uma voz que busca enfatizar a figuração de um sujeito que contradiz os discursos ficcionais brasileiros concernentes à sua posição subalterna e submissa, desvencilhando o corpo feminino negro das marcas de racialização e sexualização impostas pelo racismo e pelo sexismo no Brasil.

Outro fator notável em “Beijo na face”, do ponto de vista da liberação da sexualidade, é que a nova situação amorosa se revela homoafetiva, conforme se pode interpretar no desfecho do conto:

[...] Salinda contemplou-se no espelho. Sabia que ali encontraria a sua igual, bastava o gesto contemplativo de si mesma. E no lugar de sua face, viu a outra. Do outro lado, como se verdade fosse, o nítido rosto da amiga surgiu para afirmar a força de um amor entre duas iguais. Mulheres, ambas se pareciam. [...] Ambas aves-fêmeas, ousadas mergulhadoras na própria profundidade. (p. 18)

Assim, reforça-se por completo o caráter revolucionário, do ponto de vista histórico-literário, dessa perspectiva feminina.

Em “Duzu-Querença”, o processo da protagonista de tornar-se prostituta envolve antes de tudo um jogo de descoberta da sexualidade, onde ela coloca-se como sujeito em busca de prazer. Na zona, ela inicialmente apenas fazia a limpeza dos quartos, sendo orientada a bater nas portas sempre e esperar o “pode entrar”, porém um dia ela esqueceu e foi entrando, e diante da cena de sexo, “Duzu ficou confusa. [...] Estava engraçado. Estava bonito. Estava bom de olhar. Então resolveu que nem sempre ia bater nas

portas dos quartos. [...] Gostava de ver aquilo tudo.” (p. 31) Com o passar do tempo, ela começa a ser aliciada pelos homens e diante da nova situação sua reação é a seguinte: “Duzu tinha gosto e medo. Era estranho, mas bom. [...] voltava sempre. Vinha num entrar-entrando cheio de medo, desejo e desespero. [...] não sabia o ritmo do corpo, mas rápido e instintivamente aprendeu a dançar.” (p. 32) Desse modo, mesmo que se trate de contexto de exploração sexual, verificamos a realização da vontade feminina por parte da protagonista, pois não fazia por obrigação. É só mais tarde que a prostituição de fato se torna o seu sustento.

A constituição da subjetividade feminina nos contos aponta também para a **valorização do sujeito feminino afrodescendente**, o que ocorre não só no que diz respeito às protagonistas, mas também a outras personagens femininas presentes nas histórias, sempre exercendo uma influência positiva. Em “Olhos d’água”, a importância de outras mulheres negras na constituição da subjetividade da protagonista se expressa inicialmente através da personagem da mãe; no entanto, revela-se a existência de todo um conjunto feminino que lhe é fundamental, composto por gerações de mulheres afrodescendentes: “[...] eu nunca esquecera a minha mãe. Reconhecia a importância dela na minha vida, não só dela, mas de minhas tias e todas as mulheres de minha família. [...] Não, eu não esqueço essas senhoras, nossas Yabás¹⁵, donas de tantas sabedorias.” (p. 32) Aqui, o fato de colocar essas mulheres como fontes de conhecimento não apenas as valoriza, mas rompe com a hegemonia do poder masculino de nossa sociedade patriarcal. Mais do que sábias, as mulheres representam um exemplo a ser seguido: “[...] entoava cantos de louvor às **nossas ancestrais**, que desde a África vinham arando a terra da vida com as suas próprias mãos, palavras e sangue” (p. 32, grifo nosso). Desse modo, a subjetividade feminina em questão revela que, no universo brasileiro de origem africana, as mulheres negras são sujeitos que possuem valor inestimável e possuem um reconhecimento entre elas.

Uma visão de mundo similar é reproduzida em “Ayoluwa, a alegria do nosso povo”, mas em outro nível. Se em “Olhos d’água” a personagem expressa o seu apreço à ancestralidade, neste caso,

¹⁵ Yabá (ou labá) significa Mãe Rainha, sendo o termo dado aos orixás femininos Yemanjá e Oxum; no Brasil, esse termo é utilizado para definir todos os orixás femininos em geral em vez do termo Obirinjá (Orixá feminino). O termo é dado a Yemanjá e Oxum porque ambas estão intimamente ligadas da gestação ao parto e aos cuidados da mãe com o seu filho e também por terem sido rainhas.

tem-se a própria voz narrativa enquanto sujeito feminino que exerce a função de representar a comunidade, uma espécie de porta-voz ancestral, responsável por perpetuar a tradição pelo contar da história. Isso não só valoriza o sujeito feminino negro, mas reverte a tradição em que os homens detêm o saber. Nesse sentido, quanto mais velhas mais sábias tornam-se tais mulheres, pelo acúmulo de experiências de vida.

Apesar de ser menos significativa, merece destaque também a única outra personagem feminina do conto “Beijo na face”: tia Vandu, “um misto de tia-avó, mãe e amiga” (p. 15), “[...] a única pessoa que adivinhou seu [de Salinda] sofrimento, acolheu seu segredo e se tornou cúmplice. [...] Tia Vandu era guardiã do novo e secreto amor de Salinda.” (p. 14) Neste caso, a subjetividade feminina revela a importância da cumplicidade feminina, representando um apoio sem o qual as ações da protagonista talvez não fossem levadas adiante.

Além disso, ainda no âmbito da valorização feminina, destaca-se a personagem de Ayoluwa, “[...] aquela que veio para trazer a alegria para o nosso povo.” (p. 39) Mesmo que não seja uma mulher ainda, mas uma criança recém-nascida, a menina representa um ser feminino afrodescendente que possui uma enorme significação para a sua comunidade, pois o seu nascimento muda a vida da comunidade: “Quando a menina Ayoluwa, a alegria do nosso povo, nasceu, foi em boa hora para todos.” (p. 35); “O seu inicial grito, comprovando que nascia viva, acordou todos nós. E a partir daí tudo mudou. Tomamos novamente a vida com as nossas mãos.” (p. 39)

Nesse contexto, destaca-se outra função exercida pelas personagens femininas: o **papel de mãe**. Esse papel está intimamente ligado à “profunda suavidade maternal” presente na escrita de Evaristo, conforme apontado por Figueiredo (2009, p. 81). A explicação para isso talvez esteja na importância da figura da mãe para a vida da própria escritora, o que se reflete com muita clareza e poeticidade no seu texto, previamente discutido, em que Evaristo aponta a “grafia-desenho” de sua mãe como um dos lugares de “nascimento” de sua escrita.

Nos contos selecionados, vale lembrar que todas as protagonistas adultas são mães e possuem uma forte relação afetiva com os filhos. Nos casos de protagonismo infantil, a figura da mãe está sempre presente e é destacada por exercer função inestimável na constituição da subjetividade da filha. Em “Ana Davenga”, a representação da personagem feminina enquanto mãe encontra-se

pela indicação da gravidez: “Ana Davenga alisou a barriga. Lá dentro estava a sua, bem pequena, bem sonho ainda.” (p. 39) Mesmo tratando-se de uma criança ainda não nascida, Ana apresenta uma sensibilidade maternal explícita; ao mesmo tempo em que a gravidez é vista como algo bom e belo, um “sonho”, ela vem acompanhada da preocupação com o futuro da criança: “As crianças, havia umas que de longe, e às vezes de perto, acompanhavam as façanhas dos pais. Algumas seguiriam pelas mesmas trilhas. Outras, quem sabe, traçariam caminhos diferentes? E o filho dela com Davenga, que caminho faria?” (p. 39) De forma similar, em “Maria”, temos a representação de uma mãe preocupada com os filhos:

Maria estava com muito medo. Não dos assaltantes. Não da morte. Sim da vida. Tinha três filhos. O mais velho, com onze, era filho daquele homem que estava ali na frente com uma arma na mão. [...] O medo da vida em Maria ia aumentando. Meu Deus, como seria a vida dos meus filhos? (p. 14)

A representação talvez mais significativa da mulher enquanto mãe encontra-se em “Olhos d’água”, onde a mãe tem um papel fundamental na vitalidade das filhas, exercendo uma força extraordinária no enfrentamento das dificuldades inerentes a sua precariedade social (tratamos melhor deste ponto na seção a seguir, “Retrato do espaço social”). Em “Beijo na face”, a personagem de Salinda também é uma mulher-mãe com força de vontade, bem decidida e que luta pelos seus desejos, conforme visto anteriormente. Após conseguir desafiar o marido e livrar-se de uma relação problemática, conquistando um final feliz para o conto, ela não se deixa abalar quando, juntamente com a notícia da separação, o (ex-)marido declara que “era bom ela ir se preparando para uma guerra” porque ele “ia disputar ferrenhamente os filhos. Ele queria todos. Ah, queria!... Salinda recebeu o golpe de cabeça erguida. [...] Não, ela não ia desistir deles. Seus filhos eram uma opção que ela fizera para sempre.” (p. 17-18)

Outro fator notável em relação à figura da mulher-mãe encontra-se em “Olhos d’água”, em que a mãe da protagonista é associada à “mamãe Oxum”. O título do conto é uma referência às “lágrimas e lágrimas, [...] prantos e prantos” (p. 32) que a mãe da protagonista “trazia, serenamente em si, águas correntezas. [...] Águas de mamãe Oxum!” (p. 33) Vale destacar que, segundo a mitologia africana, Mamãe Oxum é a deusa da fertilidade na Terra,

sendo a água seu elemento. Assim, representa a ligação entre mães e filhas, mas não só entre elas, também a sua relação com a tradição afrodescendente.

Essa representação feminina pode ser vista como resposta à visão estereotipada da mulher negra na literatura brasileira tradicional que lhe nega enquanto figura materna: “Um aspecto a observar [na literatura brasileira] é a ausência de representação da mulher negra como mãe, matriz de uma família negra, perfil delineado para as mulheres brancas em geral” (EVARISTO, 2005b, p. 53), conforme já discutido. Além disso, as personagens femininas negras nos contos podem ser consideradas também como representantes da fertilidade feminina afrodescendente, fertilidade esta que Duarte (2006) aponta como até então ausente na literatura brasileira para as personagens femininas negras, questão igualmente já debatida (capítulo terceiro). Assim, vê-se a força dessas mulheres afrodescendentes, nas origens ancestrais e nas gerações futuras, pois se espelham mães e filhas, umas nas outras em busca de suas raízes. Desse modo, tem-se reforçada a perspectiva feminina afro-brasileira que perpassa os contos da autora.

Numa linha de raciocínio bastante similar, desenvolve-se o conto “Ayoluwa, a alegria do nosso povo”. Será a mãe da protagonista que, ao anunciar a gravidez, reestabelecerá a fertilidade na comunidade, sendo a criança a esperança do futuro melhor: “[...] não houve quem não fosse fecundado pela esperança, dom que Bamilde já trazia no sentido de seu nome. Toda a comunidade, [...] todos se engravidaram da criança nossa, do ser que ia chegar.” (p. 38) Por outro lado, a personagem da mãe em “Zaita esqueceu de guardar os brinquedos” também merece destaque. Ela é caracterizada como uma mulher “[...] cansada. Tinha trinta e quatro anos e quatro filhos” (p. 36), porém, não conformada com sua condição marginal: “[...] reclamava do barraco pequeno, da vida pobre.” (p. 36) Chefe de família, ela apresenta-se preocupada com as dificuldades financeiras: “Estava chegando a conclusão que trabalho como o dela não resolvia nada. Mas fazer o que? Se parasse a fome viria mais rápida e voraz ainda.” (p. 40)

Enquanto as mulheres assumem o centro das tramas, os homens possuem papéis secundários, antagonônicos ou são completamente ausentes nas narrativas. A **caracterização das personagens masculinas**, empreendida a partir da subjetividade feminina afro-brasileira, representa os homens enquanto seres que vivem em uma linha tênue entre a **brutalidade e a fragilidade**, além serem normalmente retratados como **imaturos ou infantis**.

Davenga, em especial, é um sujeito cruel: “O que ele gostava mesmo era de ver o medo, o temor, o pavor nas feições e nos modos das pessoas. Quanto mais forte o sujeito, melhor. Adorava ver os chefões, os manda-chuvas cagando de medo, feito aquele deputado que ele assaltou um dia.” (p. 34) Ao mesmo tempo, Davenga é retratado como portador de uma infantilidade misturada com brutalidade, por exemplo, quando Ana reflete se a ausência de Davenga seria alguma brincadeira: “Não! Davenga não era homem de tais modos! Ele até brincava, mas de uma brincadeira bruta. Socos, pontapés, safanões, tapas, seus filhos da puta... Mais parecia briga.” (p. 33)

Em “Maria”, o ex-marido da protagonista será justamente o responsável pelo desencadeamento do conflito central da trama, levando-a a sofrer a violência alheia por causa do assalto praticado por essa personagem masculina. No caso de “Beijo na face”, a figura do **homem** está diretamente associada aos **problemas** de Salinda. Ou seja, a única personagem masculina coloca em cena exerce o papel de antagonista. Em contraste à felicidade proporcionada por sua nova aventura amorosa, o marido é retratado como alguém carregado de negatividade: “Daí a uns minutos o homem chegaria [...] amargo, agressivo, infeliz, querendo arranhar a face da felicidade dela.” (p. 14) Além disso, o marido exerce uma vigilância possessiva sobre a mulher: “[Salinda] Estava sendo observada em todos os seus movimentos. A vigilância sobre seus passos pretendia, se possível, abarcar até seus pensamentos. [...] A mulher ou o homem que estivesse sentado a seu lado no ônibus poderia ser o detetive particular que o seu marido tinha contratado para segui-la.” (p. 12). O homem a mantém presa à força ao casamento, tornando-a uma espécie de refém dele: “Além da ida ao trabalho, Salinda não podia sair só. Os filhos, sem saber, tinham sido transformados em vigias da mãe.” (p. 13); “[...] desde que ele desconfiou dela com um colega de trabalho [...] surgiu uma vigilância severa e constante que se transformou em uma quase prisão domiciliar [...], cárcere doméstico [...]” (p. 15-16). Em sintonia com seu caráter possessivo, o marido exerce uma **violência psicológica** diante do desejo de liberdade da mulher: “[...] vinha de própria voz alertá-la [...]. Aos poucos as ameaças, as mais diversificadas e cruéis, foram surgindo. Tomar as crianças, matá-la ou suicidar-se deixando uma carta culpando-a.” (p. 13) O caráter violento do marido constrói-se ainda por fazer “[...] perguntas maldosas, feitas de maneira agressiva” (p. 15) quando da suspeita de traição.

Por outro lado, em “Ana Davenga”, verifica-se uma

fragilização do homem, algo supostamente mascarado, mas revelado pela subjetividade feminina: “[...] seu homem só tinha tamanho. No mais era criança em tudo. [...] tão grande, tão forte, mas tão menino.” (p. 33) Sugere-se ainda que é diante do ser feminino que o homem inclina-se a uma maior fragilização. Por exemplo, o conto retrata a dificuldade que Davenga teve para aproximar-se de Ana quando se conheceram: “Era preciso coragem para chegar a uma mulher. Mais coragem até do que para fazer um serviço.” (p. 36) Contudo, o ápice dessa fragilização parece ocorrer durante a relação sexual, representado no conto pelo “gozo-pranto” do homem: “Chorava feito criança, soluçava [...]. Seu rosto, seu corpo [de Ana] ficavam úmidos das lágrimas de Davenga.” (p. 33) Neste ponto, é interessante observar a oposição entre Ana enquanto dominadora do ato sexual, conforme já tratado, e Davenga como um ser fragilizado.

Outro ponto notável dos contos é que a liberdade de expressão da mulher de algum modo encontra-se ligada à **ausência das personagens masculinas** tanto em “Ana Davenga” quanto em “Beijo na face”, visto que o mergulho interior no tempo psicológico da personagem feminina é realizado na ausência do homem, quando a personagem encontra-se sozinha em casa. No caso dos outros contos, não há presença masculina alguma, nem referência qualquer ao gênero. Assim, nestes casos, reflete-se uma espécie de apagamento daquele gênero, intencionalmente exercido pela perspectiva feminina dominante. Ainda que biologicamente seja impossível a reprodução e a continuidade das gerações sem a participação masculina, a força ancestral afrodescendente dessas mulheres é representada como tamanha que elas prescindem da interferência masculina para existir.

Por fim, a **valorização do corpo negro** é outro tópico constituinte da subjetividade feminina nos contos. Em “Ana Davenga”, a protagonista revela tal perspectiva com relação ao corpo do marido: “Bonito o Davenga vestido com a pele que Deus lhe deu. Uma pele negra esticada, lisinha, brilhosa.” (p. 33) Já em “Olhos d’água” tem-se a “cabeleira crespa e bela” (p. 30) da mãe da protagonista. Em “Zaita esqueceu de guardar os brinquedos”, a valorização do corpo negro ocorre através da descrição de uma “boneca negra [...] que era tão bonita” (p. 36); “a linda boneca negra” (p. 37); “a boneca negra, a mais bonitinha [...] aquela bonequinha negra, a mais linda...” (p. 40).

Portanto, a constituição da subjetividade feminina nos contos aqui analisados reflete o ser mulher negra na sociedade brasileira contemporânea, com ênfase nos problemas do cotidiano,

sejam eles sociais ou afetivos. Ao mesmo tempo, as representações dessas mulheres negras realizadas por um ponto de vista afro-identificado revelam uma afirmação de gênero e étnico-racial de caráter inovador para a literatura brasileira.

4.2.2 O retrato social

Com enorme sensibilidade poética, o retrato social nos contos revela o universo de exclusão ainda hoje relegado a uma grande parcela da comunidade afro-brasileira, com foco especialmente engajado nas questões relativas às mulheres negras. A representação do espaço enquanto marginal perpassa todos os contos, exceto “Beijo na face”, em que as condições sociais das personagens não são demarcadas. A única marca social explícita é o fato de Salinda andar de ônibus, revelado quando a narração afirma que o marido “não tinha ido buscá-la na rodoviária” (p. 15), o que não constitui matéria significativa em termos de retrato social.

Por sua vez, “Ana Davenga” e “Zaita esqueceu de guardar os brinquedos” passam-se inteiramente no espaço da favela, enquanto em “Duzu-Querença” e “Maria” as personagens são moradores da periferia, mas o conto se passa em espaço fora da favela. No primeiro, temos um casal cujas condições sociais apresentam-se bem definidas: eles moram na favela; Davenga é o chefe de uma quadrilha e seu barraco é utilizado para os encontros do grupo; o casal sustenta-se com dinheiro ilícito; eles acabam assassinados pela polícia. Além disso, a festa de aniversário para Ana, sendo a primeira (e última) vez na vida que Ana comemorava seu aniversário, reitera o nível de exclusão das personagens. Por fim, encontra-se implícita a impossibilidade de um amor duradouro e da maternidade, devido à condição de favelada.

De modo similar, o retrato social em “Zaita esqueceu de guardar os brinquedos” revela a crueldade do cotidiano nas favelas, ao lado das condições de vida precárias da família da protagonista. A realidade da violência torna Zaita mais uma vítima. Refém de ingenuidade infantil, em busca de um brinquedo de que gostava muito e que sua irmã tinha pegado, a menina acaba morta por uma bala perdida: “Em meio ao tiroteio a menina ia. Balas, balas e balas desabrochavam como flores malditas, ervas daninhas suspensas no ar. Algumas fizeram círculos no corpo da menina.” (p. 41) Já a situação de pobreza é retratada como uma espécie de condicionamento da classe social das personagens, não por falta de dedicação e esforço, como pode ser visto pelo olhar de um irmão da

protagonista, o qual acaba escolhendo a vida do crime por não aceitar tal realidade: “Via os seus trabalharem e acumularem miséria no dia-a-dia. [...] via mulheres, homens e até mesmo crianças, ainda meio adormecidos, saírem para o trabalho e voltarem pobres como foram, acumulados de cansaço apenas.” (p. 38) O mesmo se observa na seguinte passagem, relativa ao contexto familiar da protagonista: “A mãe de Zaita guardou os poucos mantimentos. Teve a sensação de ter perdido algum dinheiro no supermercado. Impossível, levava metade do salário e não conseguira comprar quase nada.” (p. 39)

Em “Olhos d’água”, o espaço social é retratado com bastante nitidez no contexto em que se desenvolve a infância da protagonista-narradora. Assim como Ana e Zaita, a sua família morava em um barraco de favela e há indicação de que a mãe exercia a (sub) profissão de lavadeira, ao revelar que brincar de pentear boneca era uma “alegria que a mãe nos dava [...], deixando por uns momentos o lava-lava e o passa-passa das roupas alheias [...]” (p. 30). Além disso, o seu nível socioeconômico expressa-se a partir de características físicas da mãe, tais como a “unha encravada do dedo mindinho do pé esquerdo” e a verruga confundida com carrapato: “Um dia [...] encontramos uma bolinha escondida bem no couro cabeludo dela. Pensamos que fosse carrapato.” (p. 30)

O retrato do espaço social em que se insere a família da protagonista de “Olhos d’água” é demarcado mais contundentemente pela carência material, especialmente a falta de alimento. A **realidade da fome** é representada no conto com uma sensibilidade poética sem igual: “Lembro-me de que muitas vezes, quando a mãe cozinhava, da panela subia cheiro algum. Era como se cozinhasse, ali, apenas o nosso desesperado desejo de alimento. As labaredas, sob a água solitária que fervia na panela de fome, pareciam debochar do vazio do nosso estômago, ignorando nossas bocas infantis em que as línguas brincavam a salivar sonho de comida.” (p. 30-31) Noutras ocasiões, as filhas sentavam-se com a mãe na soleira e juntas ficavam “contemplando as artes das nuvens no céu. Um viravam carneirinho; outras, cachorrinho; algumas, gigantes adormecidos, e havia aquelas que eram só nuvens, algodão doce. A mãe, então, espichava o braço, que ia até o céu, colhia aquela nuvem, repartia em pedacinhos e enfiava rápido na boca de cada uma de nós. Tudo tinha de ser muito rápido, antes que a nuvem derretesse e com ela os nossos sonhos se esvanecessem também.” (p. 31) Nesse sentido, salienta-se que a carência material é compensada pelo afeto materno, de modo que elas não se

entregassem às moléstias da miséria. Na ausência de condições dignas, de alimento e de amparo social, a mãe utiliza-se da criatividade, recorrendo a brincadeiras para distrair e alegrar as filhas, transformando o “barraco” em espaço de fantasia: “[...] E a nossa fome se distraía.” (p. 31) Portanto, do ponto de vista das relações familiares, a afetividade da mãe para com as filhas funciona como forma de combate às injustiças desse espaço social excludente.

Em “Ayoluwa, a alegria do nosso povo”, o retrato do espaço social é um dos mais bem definidos de todos os contos, estabelecendo uma relação bastante explícita entre **exclusão e afrodescendência**. O espaço é caracterizado como sendo de uma comunidade afrodescendente que se encontra carente e em decadência:

[...] nós ali amolecidos, sem sustância alguma para nos deixar em pé. Até a natureza minguava e nos confundia. [...] um frio interior nos possuía [...] E então deu de faltar tudo: mãos para o trabalho, alimentos, água, matéria para os nossos pensamentos e sonhos, palavras para as nossas bocas, cantos para as nossas vozes, movimento, dança, desejos para os nossos corpos. (p. 35)

E ainda: “O nosso povoado infértil morria à míngua e mais e mais a nossa vida passou a desesperançar...” (p. 37) Simbolicamente, tal situação de marginalização pode ser relacionada às condições de vida da grande maioria dos afro-brasileiros, cujos valores tradicionais foram dizimados pela realidade da escravidão.

Nesse sentido, o infortúnio aos poucos toma conta de todas as gerações de afrodescendentes daquela comunidade:

Os mais velhos, acumulados de tanto sofrimento, olhavam para trás e do passado nada reconheciam no presente. Suas lutas, o seu fazer e saber, tudo parecia ter se perdido no tempo. E o que fizeram, então? Deram de clamar a morte. E a todo instante partiam. [...] As velhas mulheres também. Elas, que sempre inventavam formas de enfrentar e vencer a dor, não acreditavam mais na eficácia delas próprias. Deslembavam a potencia que se achava resguardada em suas denominações. E pediam veemente à vida que esquecesse delas e as deixasse partir. [...] E até eles, os moços, começaram a encafiar dentro deles mesmos, a se tornarem infelizes. Puseram-se a matar uns aos outros e a tentarem contra a

própria vida [...]. As mães, dias e noites, choravam no centro do povoado. A visão dos corpos dilacerados era a paisagem maior e corriqueira diante dos nossos olhos. (p. 36-37)

É nesse contexto que umas das questões centrais da trama é revelada, o porquê da valorização do nascimento e da denominação de Ayoluwa, a alegria do nosso povo:

O milagre da vida deixou de acontecer [...], nenhuma criança nascia [...]. As crianças foram esquecidas, ficando longe do coração dos grandes. [...] Em uma dessas noites de macambúzia fala, como se a dor nunca mais fosse se apartar de nós, uma mulher, a mais jovem da desfalcada roda, trouxe uma boa fala. Bamilde, a esperança, anunciou que ia ter um filho. (p. 37)

A partir disso, mudam-se os sentimentos, a força de vontade, ainda que as condições sociais permaneçam iguais: “Ficamos plenos de esperança, mas não cegos diante de todas as nossas dificuldades. Sabíamos que tínhamos várias questões a enfrentar.” (p. 38)

No conto “Maria”, salientamos a situação de pobreza da protagonista, apesar de trabalhadora. Na parada no ônibus, saindo do trabalho, temos o seguinte retrato social:

[...] Estava cansada de esperar. Se a distância fosse menor, teria ido a pé. Era preciso mesmo ir acostumando com a caminhada. Os ônibus estavam aumentando tanto! Além do cansaço, a sacola estava pesada. [...] havia tido festa na casa da patroa. Ela levava para casa os restos. O osso do pernil e as frutas que enfeitavam a mesa. [...] O osso a patroa ia jogar fora. [...] (p. 12)

A vida de condições socioeconômicas desfavoráveis soma-se à **carência afetiva** de Maria, configurando um sentimento de impossibilidade de transformação da realidade. Ao rever o ex-marido, sente como se seu destino estivesse fora de seu controle, como se a sua falta de realização afetiva fosse resultado de uma determinação de força maior: “Senti uma mágoa imensa. Por que não podia ser de uma outra forma? Por que não podiam ser felizes?” (p. 13) De fato, sofria um condicionamento social, mas não significa que ela mesma não pudesse buscar novas oportunidades. A verdade é que encontra-se desiludida, conformada com sua situação, e já não acredita em

mudança. A ideia de que a infelicidade de sua vida não tem mais solução, que não depende de sua vontade, reflete-se no fato de acreditar em uma saída dessa condição apenas para os filhos, não para si mesma: “Eles [os filhos] haveriam de ter outra vida. Com eles tudo haveria de ser diferente.” (p. 13)

Em “Duzu-Querença”, o retrato do espaço social é dado inicialmente pela transformação da menina em prostituta: embora Duzu tivesse um futuro promissor, pois “era caprichosa e tinha cabeça pra leitura” (p. 30), ela é engolida por um modelo social que não lhe oportunizara nada além da exploração sexual, ao ser trazida do espaço rural para o urbano em busca de melhores condições de vida. Mais tarde, quando torna-se moradora de favela, a realidade miserável em que se insere a família da protagonista é bem definida na seguinte passagem, ao falar sobre o carnaval como época de esquecimento dos problemas:

Estava chegando uma época em que o sofrer era proibido. Mesmo com toda a dignidade ultrajada, mesmo com a fome cantando no estomago de todos, com o frio rachando a pele de muitos, com a doença comendo o corpo, com o desespero diante daquele viver-morrer, por maior que fosse a dor, era proibido o sofrer. (p. 35)

A violência e a crueldade do cotidiano nas periferias revela-se ainda através da morte de seu neto: “Ele havia sido apanhado de surpresa por um grupo inimigo. Era tão novo! Treze anos. [...] Ela sabia porém que ele possuía uma arma e que a cor vermelho-sangue já se derramava em sua vida.” (p. 34)

Contudo, o mais surpreendente é que, mesmo imersa nesse contexto de decadência, destaca-se uma atmosfera de otimismo. Diferentemente do conto “Maria”, aqui há um sentimento de possibilidade de transformação da realidade, espelhado na nova geração, em especial através das personagens femininas, pois é na neta, Querença, que reside a esperança, vista como “moradia nova, bendito ayê, onde ancestrais e vitais sonhos haverão de florescer e acontecer” (p. 35). Nesse sentido, ao final, o conto revela o poder social da menina como intimamente ligado à convivência com a avó:

E foi no delírio da avó, na forma alucinada de seus últimos dias, que ela, Querença, haveria de sempre umedecer seus sonhos para que eles florescessem e se cumprissem vivos. Era preciso reinventar a vida. Encontrar novos caminhos. Não sabia ainda como. Estava estudando, ensinava as crianças menores da

favela, participava do grupo de jovens da Associação de Moradores e do Grêmio da Escola. [...] (p. 36-37)

Intimamente ligado ao retrato do espaço social empreendido nos contos, encontra-se um cenário de “denúncia” da realidade de exclusão das personagens femininas, especialmente constituído através da **discriminação de gênero**, exercida pelas personagens masculinas. É o que acontece no caso de “Ana Davenga”, assim que Ana vai morar com Davenga. Ela é discriminada por parte dos companheiros de Davenga, os quais “olharam Ana com ciúme, cobiça e desconfiança”, porque “O barraco de Davenga era uma espécie de quartel-general, e ele, o chefe”, “E de repente, sem consultar os companheiros, mete ali **uma mulher**. Pensaram em escolher outro chefe e outro local para quartel-general [...]” (p. 32). Mais adiante, a narrativa revela que “Não era do agrado de nenhum deles **aquela mulher** dentro do quartel-general do chefe [...]”. Achavam que Davenga iria se dar mal e comprometer todos do grupo.” (p. 34) Os termos grifados demonstram o enfoque do preconceito na questão de gênero: a narrativa não desenvolve as razões pelas quais os companheiros de Davenga não gostaram da presença dela; o simples fato de ser mulher lhes parece uma ameaça. O problema do preconceito acaba parcialmente resolvido quando “Davenga comunicou a todos que aquela mulher ficaria com ele e nada mudaria.” (p. 32) No entanto, há um critério que leva à aceitação da personagem feminina no grupo formado pelos homens: “Ela era cega, surda e muda no que se referia aos assuntos deles.” (p. 32) Esse é um detalhe revelador da condição de Ana: ela estava condenada ao silêncio.

Nesse contexto, associada à discriminação de gênero, ressaltamos a presença da violência no conto “Maria”, aliada ao preconceito étnico-racial. É com as seguintes palavras de ofensa, somadas à agressão física, que a protagonista é vitimada pelos outros passageiros do ônibus, indignados após o evento do assalto, cometido por seu ex-marido que havia sentado ao seu lado:

Negra safada [...] Aquela puta, aquela negra safada estava com os ladrões! [...] Olha só, a negra ainda é atrevida, disse o homem, lascando um tapa no rosto da mulher. Alguém gritou: Lincha! Lincha! Lincha! ... Uns passageiros desceram e outros voaram em direção à Maria. [...] Lincha! Lincha! Lincha! Maria punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos. [...]

Foi tudo tão rápido, tão breve. [...] quando chegou a polícia, o corpo da mulher já estava todo dilacerado, todo pisoteado. (p. 14-15)

Desse modo, salta aos olhos a questão da **injustiça social**, a partir das práticas violentas da discriminação étnico-racial, de classe e de gênero, isto é, do preconceito contra os negros, sempre vistos como pobres e marginais, associado à cultura patriarcal de violência contra as mulheres.

Destaquemos, por fim, a **violência contra a mulher** como parte do cotidiano em “Duzu-Querença”:

Duzu morou ali muitos anos e de lá partiu para outras zonas. Acostumou-se aos gritos das mulheres apanhando dos homens, ao sangue das mulheres assassinadas. Acostumou-se às pancadas dos cafetões, aos mandos e desmandos das cafetinas. Habitou-se à morte como uma forma de vida. (p. 33)

Outra questão reproduzida no âmbito da discriminação de gênero e das práticas machistas são os **estereótipos da mulher como objeto sexual ou mulher-corpo**. No caso de “Ana Davenga”, ela é vista pelos companheiros do marido como portadora de “delícias que explodiam por todo o seu corpo”, a exemplo dos “peitos-maçãs salientes” (p. 32), o que sugere que se sentiam sexualmente atraídos por Ana, porém, mantinham a devida distância física: “Todos haviam aprendido a olhar Ana Davenga.” (p. 32) Ou seja, ainda que desejassem Ana, eles controlavam seus “instintos”. No entanto, não era por respeito (nem ao amigo, muito menos à Ana), mas por medo, que os companheiros de Davenga jamais expressariam suas vontades:

[...] qualquer um que bulisse com ela haveria de morrer sangrando nas mãos dele feito porco capado. [...] E quando o desejo aflorava ao vislumbrar os peitos-maçãs salientes da mulher, algo como uma dor profunda doía nas partes de baixo deles. (p. 32)

Além disso, o próprio Davenga, na verdade, só conhecera Ana porque foi atraído pelo seu corpo: “Quando Davenga conheceu Ana em uma roda de samba [...] gostou dos movimentos do corpo da mulher. Ela fazia um movimento bonito e ligeiro de bunda.” (p. 34); “Estava atento aos movimentos e à dança da mulher.” (p. 36) A diferenciação que a narração faz entre “movimentos” e “dança” indica

que aqueles são dotados de interpretação erótica por parte do homem, enquanto esçta remete a uma performance artística, ligada à tradição afrodescendente da mulher: “Ela lembrava uma bailarina nua, tal qual a que ele vira um dia no filme da televisão. A bailarina dançava livre, solta, na festa de uma aldeia africana.” (p. 36)

Portanto, os contos em questão constituem uma visão crítica da sociedade, sob a perspectiva feminina afro-brasileira. Evaristo constrói narrativas que refletem e realçam a presença de **estruturas sociais excludentes** associadas às mulheres negras em nossa cultura. As condições de miséria e exclusão são representadas a partir da lógica dos próprios sujeitos marginalizados, o que torna o retrato do espaço social estreitamente ligado à constituição da subjetividade feminina afrodescendente. Com inspiração própria e de forma original, Evaristo retrata o universo da periferia, porém, desde uma visão humana, social e cultural. Entrelaçando temas como miséria, criminalidade, violência e brutalidade, discriminação, desigualdade, entre outros, o olhar crítico de Evaristo enxerga tais questões não apenas a partir de uma perspectiva subjetiva e emocional, mas igualmente considera os fatores sociais, constituindo um retrato dos dramas pessoais de uma classe social desfavorecida historicamente. Desse modo, enquanto parte de um movimento maior, do sistema literário conhecido como literatura afro-brasileira, mas articulando uma linguagem própria, a escritura em questão rompe com o discurso da cultura tradicional e se manifesta como um elemento de resistência.

5 ESMERALDA RIBEIRO

5.1 APRESENTAÇÃO

Esmeralda Ribeiro¹⁶ é natural de São Paulo, onde reside até os dias atuais. Nascida em 24 de outubro de 1958, é filha de Francisca Maria de Jesus e de Luís Alves dos Santos. Jornalista, escritora e ativista das causas negra e feminina, atualmente destaca-se por ser responsável, juntamente com Márcio Barbosa, pelo projeto cultural Quilombhoje, bem como pela coordenação editorial da série *Cadernos negros*. Além disso, é uma das idealizadoras do Sarau Afro Mix, realizado na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, e integrante do Kult Afro – Rede de Empreendedores e Artistas, e do Feder – Fórum Permanente de Educação e Diversidade Étnico-racial de São Paulo.

A autora integra o grupo de escritores empenhados no reconhecimento da literatura afro-brasileira e possui intensa atuação como palestrante em eventos nacionais e internacionais. Nessas oportunidades, sempre leva a experiência da escrita feminina com o objetivo de divulgar e incentivar uma maior participação da mulher negra na literatura, defendendo que as escritoras devem invadir o espaço da produção literária afro-brasileira. Nos anos 80, foi das poucas mulheres a integrar as discussões dos Encontros de Poetas e Ficcionistas Negros Brasileiros.

Ainda que sempre coloque o papel feminino como fundamental na transformação da sociedade, o seu engajamento ultrapassa o movimento negro e feminista, identificando-se com a visibilidade geral da cultura negra. Em texto de auto apresentação, publicado no site do Grupo Quilombhoje, a autora defende: “Para nós afro-brasileiros viver é um ‘jogo de capoeira’, quer nós queiramos ou não. São rasteiras, são rabos de arraia, são martelos, mas nós nos esquivamos, nos levantamos e com astúcia vamos vivendo.” (QUILOMBHOJE, 2015)

¹⁶ Dados biográficos a partir de Duarte e Fonseca (2011), do site do Grupo Quilombhoje e do Portal Literafro (UFMG).

Desde o início de sua carreira literária, a escritora demonstra preocupação com o papel da escola como instrumento de transmissão e de reforço às ideias e práticas racistas, defendendo a inclusão nas escolas de ensino fundamental e médio de estudos sobre a cultura e a história afro-brasileiras, como forma de combater o branqueamento e estereótipos racistas. No quinto volume dos *Cadernos negros* (1982), tomando por base as experiências bem-sucedidas realizadas pelo Centro de Cultura Negra, do Maranhão, e pelo Núcleo Cultural Afro-brasileiro, da Bahia, Ribeiro aponta para a importância da escrita enquanto instrumento de afirmação e de desabafo dos que se encontravam à margem da sociedade:

Me sinto como um ébano que resiste a todas as pressões deste mundo branco, tentando me burlar das coisas que tenho direito ou faço ter direito. Procuo, juntamente com todos os negros presentes neste livro, a oportunidade de expressar de todas as formas com o uso do jogo das palavras um espaço conquistado com muita labuta, por profissionais liberais ou não, mas tendo o objetivo de mostrar que o negro saiu ou está saindo do fundo do quintal para sentar na sala de estar. (RIBEIRO, 1982, p. 20 *apud* LOPES, 2015, p. 1)

A respeito do que considera ser uma escritora afro-brasileira, Ribeiro apresenta uma visão ao mesmo tempo lúcida e poética: “É ter a possibilidade de recontar sua própria história, utilizando a nossa própria forma de expressão. Ter a possibilidade de ser o diretor, roteirista, ator, atriz, produtores musicais das trilhas sonoras que conduzem as nossas vidas.” (QUILOMBHOJE, 2015) Nesse sentido, merece destaque ainda a sua consideração acerca do ato de escrever:

Escrever é a linha invisível que divide a loucura da sanidade. É comandar o universo com uma simples caneta ou com algumas teclas do computador. Às vezes a premonição do escritor transforma os contos em realidade, às vezes essa premonição transforma seus poemas em belas canções. (QUILOMBHOJE, 2015)

Além do mais, é notável a percepção de Ribeiro de que a escrita literária para os afro-brasileiros coloca-se como um ato de resistência, com base na própria experiência:

Nas condições desfavoráveis em que muitos escritores e escritoras negros vivem, criar é desafiar a lei da gravidade;

escreve-se nos ônibus, no metrô, em pé, depois do almoço, no banheiro e, quanto mais obstáculos coloquem para que a minha criação não tenha vazão, mais ela vem com força total. (QUILOMBHOJE, 2015)

A autora declara também que a morte, a dor, o amor e a saudade, por ocasião da perda de um querido ente familiar, tornaram-se as grandes motivações para a sua criação literária: “[...] em 1978, com o falecimento do meu pai, escrevi um poema em prosa intitulado ‘Sábado’. Com esse poema, andei por caminhos até acabar com a minha solidão literária.” (QUILOMBHOJE, 2015) Quanto aos seus temas preferidos, estes incluem o suspense, a magia, o surrealismo e o policial.

A produção literária de Ribeiro é composta por poemas, contos e textos críticos. Assim como Conceição Evaristo, estreou na literatura nos *Cadernos negros*, porém quase dez anos mais cedo, no ano de 1982, conforme mencionado anteriormente. Desde então, está presente em praticamente todas as edições dos *Cadernos negros*, além de outras obras coletivas no Brasil e no exterior, em especial antologias de prosa e de poesia negras. Também é coorganizadora dos livros *The Afro-Brazilian minde Black notebooks*, ambos lançados nos EUA em 2007, e da edição comemorativa de *Cadernos negros: três décadas*(2008). Conforme destaca Maria José Somerlate Barbosa (2011), a obra de Esmeralda Ribeiro possui “uma nítida identificação com a postura da chamada Geração Quilombhoje de privilegiar a publicação coletiva em detrimento da obra individual” (p. 278).

Em consonância com o exposto, a autora apresenta somente duas obras individuais publicadas em mais de 30 anos de carreira: o volume *Malungos e milongas* (1988), novela publicada por ocasião do centenário de Zumbi dos Palmares; e *Orukomi – meu nome* (2007), obra infanto-juvenil ilustrada, trata da história de um menino brasileiro de nome africano que estabelece uma articulação entre as culturas africana e afro-brasileira. Além disso, cumpre destacar *Gostando mais de nós mesmos* (1999), livro de depoimentos, publicado em coautoria com Márcio Barbosa.

Malungos e milongas traça a história de uma família afro-brasileira constituída de quatro irmãos muito unidos. A ideia da união dos irmãos é reforçada pela palavra **malungos**, que é a forma como se autodenominavam os escravos africanos que tinham vindo da África no mesmo navio. Porém, esta forte ligação é abalada pelas **milongas**, termo que significa fofocas, intrigas. Eles trabalhavam em

uma mesma empresa e o boato de que apenas um dos negros seria promovido ao cargo de gerente-executivo instaura a discórdia entre eles. Diante dos fatos motivadores da separação dos irmãos, um deles conclui que a desestruturação familiar tornara-se inevitável e, como representantes da imensa diáspora negra espalhada pelo mundo, cada um dos irmãos segue o seu caminho. Assim, testemunhamos uma história em que a condição afrodescendente aflora em toda sua dimensão, com destaque para a discriminação dos “irmãos de cor” no contexto da sociedade brasileira.

Nos *Cadernos negros*, Ribeiro é a escritora com a participação mais expressiva de todas as mulheres, havendo publicado em praticamente todos os números da série: 5 (1982), 7 (1984), 8 (1985), 9 (1986), 10 (1987), 11(1988), 12 (1989), 13 (1990), 14 (1991), 15 (1992), 16 (1993), 17 (1994), 18 (1995), 19 (1996), 20 (1997), 21 (1998), 22 (1999), 23 (2000), 24 (2001), 25 (2002), 26 (2003), 27 (2004), 28 (2005), 29 (2006), 30 (2007), 31 (2008) e 34 (2011), além de ter textos escolhidos para republicação nas edições comemorativas aos 20 e 30 anos da série (1998 e 2008). A Tabela a seguir mostra os contos de Ribeiro publicados nos *Cadernos negros* até o presente – observemos que os mesmos ainda não foram organizados em publicação individual:

TABELA 2 – Participação de Esmeralda Ribeiro nos volumes de contos dos *Cadernos negros*

Volume	Ano	Título
8	1985	Ogum
10	1987	Vingança de Dona Léia
12	1989	Desejo esquecido na memória
14	1991	Guarde segredo
16	1993	A procura da borboleta preta
18	1995	O que faremos sem você?
20	1997	Cenas
20 anos	1998	Guarde segredo
22	1999	– Sempre suspeito – Não me deem flores
24	2001	Ela está dormindo
26	2003	Mulheres dos espelhos
28	2005	Encruzilhada
30	2007	Melre Dez nunca respeitou o tempo
30 anos	2008	Mulheres dos espelhos
34	2011	A moça

Entre ensaios e textos ficcionais, participou ainda das antologias: *Reflexões sobre literatura afro-brasileira* (1985); *Criação crioula, nu elefante branco* (1987); *Pau de sebo* (1988); *Moving beyond boundaries. International dimension of black women's writing* (1995); *Finally us. Contemporary black Brazilian women writers* (1995); *Callaloo*, vol. 18, n. 4 (1995); *Ancestral house* (1995); *Quilombo de palavras: a literatura dos afrodescendentes* (2000); *Fourteen female voices from Brazil: interviews and works* (2002); *Gênero e representação na literatura brasileira* (2002); *O corpo inscrito. Brasil/Brazil: revista de literatura brasileira/ a journal of Brazilian literature* (2004); *Women righting/Mulheres escrevendo – Afro-Brazilian women's short fiction* (2005); *Sarau afro mix: antologia poética* (2009); *Contos afros* (2009); *Contos do mar sem fim: antologia afro-brasileira* (2010); e *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (2011).

De modo geral, a sua produção literária é notável por retratar a falta de condições cidadãs que afeta a maioria da população afro-brasileira, especialmente a dupla discriminação sofrida pelas mulheres (racial e de gênero). Na apresentação da escritora, presente na antologia crítica de Duarte e Fonseca (2011), os textos de Ribeiro são destacados por criticar o lugar da escritora negra na sociedade brasileira contemporânea frente ao discurso dominante e aos grupos hegemônicos de poder, examinando as redes de convivência social, registros históricos e o paternalismo da sociedade brasileira. Com frequência, seus textos em prosa e em poesia, bem como os de reflexão teórica, estabelecem um diálogo intertextual com a história e a literatura brasileira, analisando a questão feminina e examinando o mito da “democracia racial” e a ideologia de “branqueamento”.

Estudos críticos sobre a produção literária de Esmeralda Ribeiro como um todo são escassos. Em sua maioria, os trabalhos encontrados realizam a inclusão da autora em pesquisas que retratam um determinado grupo de escritoras negras. Dentre os trabalhos que explicitam o nome da autora no título, encontramos somente dois artigos científicos, sendo um estudo exclusivo e outro comparativo: “O político e o literário na escrita de Esmeralda Ribeiro”, de Elisângela Lopes (2015), e “Conceição Evaristo e Esmeralda Ribeiro: intelectuais negras, poesia e memória”, de Palmeira (2009). Os trabalhos que examinam textos específicos da autora como parte de um conjunto são: o artigo “Conquista da palavra e voz: a busca de uma identidade nos contos dos *Cadernos negros*”, de Rosa Maria Santos Mundim (2011), e as dissertações de

mestrado de Figueiredo (2009), Palmeira (2010) e Mathias (2014), já citadas em seções anteriores, as quais apresentam uma breve análise da produção de Ribeiro, como parte de estudos mais genéricos, e por isso merecem aqui uma retomada.

O artigo de Lopes (2015) escolhe dois contos e alguns poemas de Ribeiro para defender que a variedade temática, o tom de denúncia e a construção de uma literatura que se atrela à realidade político-social brasileira são marcas que indicam um olhar crítico da autora em relação ao que está em torno de si mesma, ao mundo que a cerca. Com base em “O que faremos sem você?” (CN 18, 1995)¹⁷ e “Sempre suspeito” (CN 22, 1999)¹⁸, Lopes afirma que os contos da autora são marcados por uma rica diversidade temática, variando desde o retrato do lugar marginal ocupado pelo negro no Brasil, a exemplo de personagens criminosos, ao tratamento discriminatório que diariamente sofrem os afro-brasileiros, particularmente a mulher negra. Paralelamente, encontra-se uma crítica à ineficiência policial em nossa sociedade.

Quanto à produção poética de Ribeiro, Lopes argumenta que é marcada pela metalinguagem, pela exaltação da sexualidade feminina e pela celebração da África. Com efeito, segundo a autora, a condição afrodescendente permeia todos esses tópicos, seja na relação amorosa entre a mulher e o homem negros, seja no clamor ao orixá para que o poema venha, seja na rememoração. Porém, outra característica importante seria a presença de um olhar negro, que se volta para si mesmo e para seus irmãos de cor: “ao voltar seus olhos para a raça a qual pertence, o eu-lírico mostra a importância da conscientização sobre o que é ser negro no Brasil” (LOPES, 2015, p. 3). Lopes conclui que o entendimento da autora a respeito da escrita afro-brasileira e a afirmação da sua importância enquanto manifestação cultural capaz de interferir na realidade encontram-se presentes na construção discursiva da sua ficção – exemplo de pensamento político-social que se torna elemento literário.

Por seu turno, o estudo de Palmeira (2009), ao apresentar Ribeiro ao lado Evaristo enquanto pensadoras negras, é significativo para compreendermos a dimensão política da produção literária da escritora. Palmeira apresenta um texto que relaciona poesia e

¹⁷ Uma narrativa de crime e suspense que envolve contestações políticas e preconceito contra a mulher negra.

¹⁸ O conto apresenta o tratamento “diferencial” dado pela polícia às pessoas de cor, além de aludir à falta de escrúpulos dessa instituição social.

memória na produção dessas escritoras a fim de observar o modo como a representação dos afro-brasileiros e da afrodescendência é construída sob a perspectiva das intelectuais negras brasileiras. Palmeira parte do pressuposto de que a postura crítica das escritoras, seja por meio da atuação na sociedade, seja por meio da produção literária, deixa evidente a aproximação com a imagem de intelectual estabelecida por Edward Said (2000)¹⁹, à medida que são conhecidas e reconhecidas socialmente pelo grupo específico que elas representam e pela sociedade brasileira em geral. Isso porque além de serem militantes, em diversos momentos, essas autoras procuram promover suas participações em movimentos sociais, eventos acadêmicos, em grupos de trabalhos, simpósios, congressos, dentre outros, que favoreçam o (re)conhecimento de suas produções, trajetórias intelectuais e a afirmação das diferenças.

Palmeira argumenta ainda que, além do vínculo com a comunidade, Ribeiro e Evaristo desempenham outra característica fundamentalmente intelectual: ter como meta o questionamento dos “regimes de verdades”²⁰ da sociedade em que vivemos. Nesse sentido, a autora alega que podemos ler a produção literária dessas escritoras negras como resultado de um exercício intelectual, pois, em suas obras, divulgam-se discursos que se contrapõem ao já estabelecido sobre as mulheres afro-brasileiras e ressignificam as suas vivências e histórias.

O terceiro e último artigo encontrado sobre a autora é o de Mundim (2011), sendo este de caráter bastante restrito. Partindo do pressuposto exposto por Cuti na introdução à edição especial de *Cadernos negros: os melhores contos* (1998) de que a criação de personagens e situações, empregando como referencial a vida presente, contrapõe-se à prática e condicionamento nefasto de situar a afrodescendência no Brasil tão somente em um passado escravo, tornando-a invisível no presente, o trabalho realiza uma leitura dos contos “Guarde segredo” (CN 14, 1991)²¹, de Esmeralda

¹⁹ O intelectual é um indivíduo com um papel público específico na sociedade, que não pode ser reduzido simplesmente a um profissional sem rosto, um membro competente de uma classe que apenas trata da sua vida. A questão fundamental é o fato de o intelectual ser um indivíduo dotado de uma faculdade para representar, corporizar, articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para um público. (*apud* PALMEIRA, 2009, p. 126)

²⁰ “Regimes de verdades” é entendido pela autora com base em Michel Foucault, em sua obra *Microfísica do poder* (1979).

²¹ O qual também será analisado no presente trabalho e por isso dispensa

Ribeiro, e “O batizado”, de Cuti, a fim de mostrar como se revelam novas vozes e refletir sobre tipos diferentes de personagens na literatura brasileira.

Em nível de mestrado, começemos pela pesquisa de Figueiredo (2009), a qual coloca Ribeiro ao lado de outras escritoras negras que publicam nos *Cadernos negros* a fim de discutir as representações da mulher negra na série. Ao aprofundar-se nos contos de Ribeiro, Figueiredo constata que a escritora trabalha a questão social do negro e da mulher; em seus textos emprega o recurso da crítica para denunciar as violências praticadas contra seres humanos; mostra as mazelas humanas, particularmente as suas habilidades para o mal. Para exemplificar tais pontos, Figueiredo traz para o estudo os contos “Vingança de Dona Léia” (CN 10, 1987)²², “Desejo esquecido na memória” (CN 12, 1989)²³ e novamente “Guarda segredo”.

A segunda dissertação a incluir Ribeiro entre as escritoras afro-brasileiras de destaque é a de Palmeira (2010). O enfoque da pesquisa é de que as vozes femininas afro-brasileiras são representações de insurgência. Para comprovar tal ponto de vista, a autora examina como são construídas as representações de mulheres negras na produção feminina afro-brasileira, tomando por base os *Cadernos negros*. De modo geral, Palmeira demonstra que as escritoras afro-brasileiras apresentam um contradiscurso em suas produções literárias, questionando e rasurando uma tradição literária que representa a mulher negra a partir de imagens negativas. No entanto, figuram entre os textos selecionados apenas dois poemas de Ribeiro: “Ressurgir das cinzas” (CN 2004), no qual são citadas algumas das mulheres negras importantes tanto para a memória coletiva afro-brasileira como para a história do Brasil, e “Dúvida” (CN 1990), que versa sobre a exclusão social das mulheres afro-brasileiras.

Mais recentemente, ao explorar as representações criadas pela autoria feminina nos *Cadernos negros*: os melhores contos (1998), Mathias (2014) defende a perspectiva de que as mulheres afro-brasileiras se organizam com o objetivo de criar representações mais verdadeiras na nossa literatura e conseqüentemente no

apresentação neste momento.

²² Milton impulsivamente atea fogo no rosto da prima Anita, pois tinha inveja da sua beleza. Dona Léia, mãe da menina, promete uma vingança.

²³ Narra a história de Bigail, uma dona de casa que abandona seus sonhos para obedecer ao marido, que em contra partida a explora e desestimula.

imaginário coletivo brasileiro, como forma de combate à invisibilização e à estereotipia negativa. Dentre os cinco contos analisados para sustentar os argumentos, a autora utiliza um de Esmeralda Ribeiro: “Guarde segredo”.

Miriam Alves (1995) também tem uma pequena contribuição acerca da produção literária de Ribeiro no artigo “Enfim... nós: por quê?”. Alves declara que, além do questionamento aguçado das relações raciais no Brasil e da preocupação com a condição feminina, os textos de Ribeiro descrevem e estreitam os laços familiares, discutem relações amorosas, exibem características metapoéticas e tematizam o corpo, como lócus da aprendizagem do amor e da vida. No que diz respeito aos textos teóricos de Ribeiro, Alves considera que os mesmos têm chamado a atenção para a necessidade de se levantar os véus da “cordialidade brasileira” para desmascará-la, uma vez que a mulher negra é duplamente discriminada e, por isso, é importante que haja uma projeção da escritora afrodescendente.

No artigo “A escritora negra e o seu ato de escrever participando” (1987), resultado de comunicação apresentada no I Encontro Nacional de Poetas e Ficcionalistas Negros Brasileiros, Esmeralda Ribeiro desenvolve o tema da “intervenção dos poetas e ficcionalistas negros no processo de participação política, enfocando em particular a mulher negra” (RIBEIRO, 1987, p. 59). Todavia, é preciso ressaltar que esse tema encontra-se atravessado por duas problemáticas internas ao Movimento Negro: as barreiras impostas pelas questões de gênero e as discussões polêmicas em torno do político e do literário. Por isso, de antemão, a autora chama a atenção para a necessidade de romper com as amarras de gênero:

Quero falar de nós porque o tempo sempre nos deixou atrás das cortinas, camuflando-nos geralmente em serviços domésticos. Agora o tempo é outro. É deste tempo que quero falar, sem ater-me aqui na culpa separatista que sempre faz com que nós mulheres e homens usemos de estruturas explosivas para nos armar cada vez mais na guerra da ignorância sexual. (RIBEIRO, 1987, p. 59)

Desse modo, verificamos uma chamada para a desconstrução dos preconceitos em busca de uma consciência crítica coletiva, com base na identidade étnico-racial. O discurso aponta para a necessidade da igualdade de gênero, inclusive para que sejam afirmadas particularidades. Consequentemente, por

serem as mulheres as desfavorecidas pela situação, a fala de Ribeiro é claramente mais direcionada para elas próprias:

[...] a literatura produzida por nós mulheres ainda não pegou a bolsa, a blusa e saiu pra luta; talvez por sermos tão poucas no cenário das letras ou por não termos dado ainda um click audacioso dentro de nós; as nossas canetas ainda escondem nossos rostos atrás da cortina. (RIBEIRO, 1987, p. 62)

Ribeiro considera que a consciência crítica das escritoras negras apresenta-se fundamental para superar tal condição subalterna, e essa consciência tomaria corpo naturalmente com o tempo, à medida que a escritora vai entendendo-se na sua caminhada literária, sendo necessária apenas a continuidade da prática e a união de esforços:

Esta parca intelectualidade provavelmente é decorrente da nossa limitação social, da falta de tradição escrita, da pressão política e econômica que sempre vivemos. A saída desta parca intelectualidade é a aquisição de conhecimento, através de uma profunda reflexão sobre o nosso trabalho, conjuntamente com outras escritoras. (RIBEIRO, 1987, p. 65)

Ribeiro reforça ainda a importância do papel social exercido pelos escritores/as negros/as, para que alcançassem um objetivo comum: “É necessário que a união de esforços entre mulher e homem negro escritores reforce cada vez mais a luta para que os dois intervenham no processo de participação política e formem uma nova consciência nacional.” (RIBEIRO, 1987, p. 65) A nova consciência nacional partiria do processo de reconstrução da figura do negro na sociedade e culminaria na sua conscientização.

Quanto à problemática das relações entre os aspectos políticos e literários inerentes à ideia do “escrever participando”, ou seja, do escritor indissociável do movimento social, a discussão aparece em textos mais recentes da autora. Considerando que muitas vezes abre-se espaço para a crítica apontar algumas manifestações literárias afro-brasileiras enquanto panfletárias, a fim de polemizar essa questão, na entrevista com Duarte, Ribeiro (2011, p. 87) expõe criticamente:

Acho que existem várias correntes no processo de criação da literatura afro-brasileira. Em si mesma, a literatura não tem a função de solucionar os problemas, mas pode contribuir para

que se pense a respeito. Outros autores acham que é preciso expressar a militância no texto.

Em outro texto, disponível no site do Quilombhoje, Ribeiro explicita que a sua escritura não se encaixa no âmbito da produção panfletária, mesmo quando toma como base a sua experiência de vida:

Escrever sobre as minhas vivências, meus sentimentos não me torna uma escritora panfletária. Prefiro pensar que os sons dos meus poemas, contos e romances sejam músicas para os ouvidos de muitos leitores, sejam eles negros, sejam eles não-negros. Como posso produzir uma literatura panfletária se na vida real policiais matam negros por engano e montam farsa para esconderem o erro? Como eu posso produzir uma literatura violenta se na vida real sou violentada a cada instante? O que nós fazemos enquanto escrevemos é dar beleza aos personagens com almas machucadas. (QUILOMBHOJE, 2015)

Portanto, cabe salientar que o posicionamento autocrítico de Ribeiro vai ao encontro da noção de “escrevivência”, desenvolvida por Evaristo, ao preocuparem-se ambas com a escritora negra enquanto ser social cuja produção literária coloca-se indissociável das “lutas” políticas associadas à condição feminina e negra. Ou seja, é preciso reconhecer que a literatura afro-brasileira engendra-se no interior do Movimento Negro. A esse respeito, porém, cumpre uma ressalva: se, por um lado, “o Quilombhoje, os *Cadernos negros* e os seus escritores são uma vertente do Movimento Negro”, conforme atesta Esmeralda Ribeiro (2011, p. 87) em entrevista a Eduardo de Assis Duarte, por outro, não podemos desconsiderar a seguinte alegação: “A literatura é pouco valorizada no âmbito do Movimento Negro, sobretudo aquela feita por mulheres. Na verdade, o Movimento Feminino Negro não incorpora os nossos pensamentos.” (RIBEIRO, 2011, p. 88) Ou seja, ao mesmo tempo em que as escritoras são participantes ativas do movimento político, sua produções literárias não são valorizadas. Assim, configura-se uma problemática interna ao Movimento Negro sobre o lugar da literatura (feminina, afro-brasileira), a qual exigiria uma discussão mais aprofundada que consideramos não caber neste estudo.

5.2 PERSPECTIVA FEMININA AFRO-BRASILEIRA

Esta seção é dedicada à leitura analítica dos contos de Esmeralda Ribeiro, de modo similar ao trabalho feito no capítulo anterior, com vistas à **perspectiva feminina afro-brasileira** enquanto característica estruturante das narrativas. Foram selecionados para a análise os seis contos da autora publicados no período de abrangência do nosso *corpus*, todos os quais ilustram o **ponto de vista afro-identificado** e o **protagonismo feminino negro**: “Guarde segredo” (CN MELHORES CONTOS, 1998; originalmente em CN 14, 1991), “Ela está dormindo” (CN 24, 2001), “Mulheres nos espelhos” (CN 26, 2003), “Encruzilhada” (CN 28, 2005), “Melre Dez nunca respeitou o tempo” (CN 30, 2007) e “A moça” (CN 34, 2011).

“Guarde segredo” traz a história de Clara, uma garota de classe baixa que vive com a avó e não resiste aos “encantos” de Cassi Jones, um rapaz branco de classe média. No entanto, em meio ao relacionamento que se pressupunha estável, Clara tem um encontro inusitado com a mãe do rapaz, a qual lhe dirige palavras de rejeição, com forte teor de discriminação racial, alegando que Clara jamais ficaria com o seu filho, sendo que o mesmo encontrava-se agora com outras garotas. Revoltada com a situação, ela resolve assassiná-lo. Consequentemente, impedida de ter sua vida social reestabelecida, a garota foge para um lugar onde ninguém a conhece, esconde esse episódio de sua vida e só o conta anos mais tarde para uma amiga de sua avó, em uma simples carta que escrevera para enviar notícias. Assim, situada temporalmente no passado e espacialmente no subúrbio carioca, a história é contada em primeira pessoa do ponto de vista da protagonista já adulta.

Não podemos deixar de ressaltar que o conto estabelece uma **intertextualidade** histórico-literária de caráter **subversivo** com o romance *Clara dos Anjos* (1948), de Lima Barreto²⁴. Embora não seja o foco de nosso estudo, cabe observarmos algumas diferenças entre os dois, as quais são apontadas por Mathias (2014, p. 93):

²⁴ Lima Barreto foi um dos autores que mais abordou a questão racial em meados do séc. XX, e o romance *Clara dos Anjos* funcionou como um exemplo literário de denúncia do racismo e dos valores da sociedade naquela época. Várias décadas depois, Esmeralda Ribeiro escreve um conto, no qual reconstrói esse clássico e nos remete ao que os estudos feministas e os estudos pós-coloniais nos proporcionaram com seus revisionismos e (re)criações, a partir do ponto de vista silenciado das mulheres e dos colonizados.

Enquanto Lima Barreto produz um romance, narrado em terceira pessoa e com narrador onisciente, Esmeralda Ribeiro constrói um conto epistolar e tem como narradora a própria Clara dos Anjos, uma personagem mulher e protagonista. O escritor produz um gênero literário com reconhecimento e legitimação a nível mundial, o romance; a autora produz seu texto a partir da carta, um gênero textual considerado durante muito tempo pela crítica conservadora como de menor valor e historicamente associado às mulheres, pois junto com os diários, as cartas foram as primeiras formas de expressão escritas pelas mulheres.

É interessante perceber que as diferenças relativas tanto ao gênero literário quanto aos elementos ficcionais remetem-nos a reflexões histórico-literárias que afirmam a relevância da escrita feminina afro-brasileira, à medida que o **formato epistolar** resgata um gênero marginal que originalmente expressa vozes femininas e a representação da **mulher negra enquanto sujeito** (narração e protagonismo) apresenta-se como um dos pilares da literatura afro-brasileira de autoria feminina. Assim, verificamos nessa escrita uma dimensão social de subversão da ordem social vigente:

[...] a escolha do gênero carta, o tom confessional da narrativa criado pela personagem de Clara e sua posição de protagonista narradora nos remetem a questões fora do texto, como apontam as pesquisas de Dalcastagnè (2005) sobre o protagonismo, a voz narrativa e a representação das mulheres negras no campo literário, cujos resultados evidenciaram que as mulheres negras não são protagonistas, não são narradoras e nem sujeitos de suas histórias. (MATHIAS, 2014, p. 94)

Por sua vez, o conto “Ela está dormindo” tece a história de Flor do Amargo Desejo, uma mulher que se encontra em depressão por razões afetivas e materiais, abalada em particular pelas ações de seu namorado vigarista, o Divino Vampiro Financeiro, o qual havia pegado “emprestado” todo o dinheiro de Flor, supostamente para pagar dívidas, e então sumido. Narradora e protagonista, Flor compartilha com o narratário uma releitura comentada do seu diário, onde constam registros da reunião de um grupo de autoajuda a mulheres negras que procurara. Assim, revelam-se informações que só pioram a situação: ela havia descoberto que o namorado tinha várias mulheres ao mesmo tempo e fazia o mesmo com outras. Vale expor que todas as personagens do conto possuem nomes absolutamente simbólicos em relação ao seu caráter.

“Mulheres dos espelhos” conta a respeito de Marta, herdeira de fortuna familiar, que passa da riqueza à miséria, após enlouquecer em sua mansão por causa da vida solitária, tornando-se alcoólatra e finalmente moradora de rua, onde é conhecida como “A Dama dos Animais” (p. 55). O principal elemento que caracteriza a sua insanidade mental é o fato de ser atormentada por mulheres que aparecem nos espelhos de sua casa, as quais somente aparecem quando Marta está só, o que se torna uma situação constante. Igualmente narrado em primeira pessoa, em caráter memorialístico, a protagonista em idade avançada relata no balcão de um boteco, em troca de uma dose de cachaça, sobre como herdara a casa de sua mãe, sobre os problemas que tivera com o restante da família por causa da herança e sobre o seu processo de decadência.

“Encruzilhada” narra a história do dia em que a mãe da jovem Makini ficou entalada na catraca de um ônibus, ao tentar passar por baixo para economizar a passagem, enquanto retornavam para casa com um grande peixe – “um robalo de 20 kg” (p. 54) – doado pela ação assistencialista de um político. O foco, porém, não é na mãe, mas na jovem que se encontrava explorada junto à mãe e às irmãs, não se identificando com o comportamento miserável delas, as quais abusavam da sua bondade. Narrado em terceira pessoa, é durante a situação no ônibus que o leitor tem acesso à subjetividade da protagonista, quando relembra a cena que vivera na fila do peixe: ela ficara sozinha durante horas, enquanto a outras fumavam sentadas; em seguida, a mãe a agredira com uma bofetada na cara por falar mal daquela situação. A lembrança de tais fatos agrava a vontade da garota de romper os laços com a família. Então, Makini foge, aproveitando-se do momento em que todos se distraem com a mãe entalada, enquanto o ônibus encontra-se parado numa encruzilhada, aguardando a chegada dos bombeiros para retirar a mãe.

Situada na zona de fronteira entre os gêneros conto e crônica, “Melre Dez nunca respeitou o tempo” apresenta-se no formato de uma coluna de jornal em que a colunista apresenta duas cartas da leitora que assina como Melre Dez. A coluna chama-se *Como Você Usa o seu Tempo?* e tem por objetivo “transmitir experiências positivas sobre o tempo” (p. 87). A justificativa de Melre de escrever para a coluna é que “ela julga como benéfico o uso que faz do seu tempo” (p. 83): na primeira carta, ela coloca-se contra as ações do movimento negro de sua cidade; na segunda, faz uma crítica a um grupo de escritoras negras que publica seus contos e

poemas de forma cooperativa. Desse modo, há um narrador em terceira pessoa, a colunista do jornal que apresenta as cartas da Melre Dez, mas que também não deixa de fazer algumas colocações em primeira pessoa dirigidas aos leitores do jornal, expressando a sua opinião em relação às cartas. No entanto, na maior parte do texto, temos a “voz” da própria Melre Dez, por meio de citações diretas da carta, o que nos permite pensar nela como sendo a verdadeira protagonista. Novamente, a primeira pessoa permite um acesso direto à subjetividade da protagonista. Ao apresentar posicionamentos de discriminação étnico-racial e de gênero, a narrativa abre espaço para que a colunista reflita acerca dessas questões, porém não se trata de um texto panfletário; muito pelo contrário, temos uma construção literária bastante singular. É válido ressaltar ainda que outra vez temos uma narrativa construída por uma íntima relação com o gênero epistolar, conforme expressam as frases que abrem o conto, uma espécie de pacto ficcional:

Os fatos que se seguem foram narrados numa carta que me escreveu uma moça da cidade *Contra Tudo*.

A minha coluna *Como Você Usa o seu Tempo?* Faz muito sucesso na cidade *Contra Tudo*, por isso a leitora está desesperada para que publiquemos sua carta.

[...] Vamos ler a carta: [...] (p. 83-84)

Por último, narrado em terceira pessoa, o conto “A moça” apresenta a história de Deliciane, a qual havia se tornado uma prostituta porque fora explorada pela família desde a infância. O enredo desenvolve-se através do seu relacionamento com um dentista que lhe proporciona todas as mordomias materiais que deseja. Eles chegam a morar juntos, porém ele morre num acidente e ela acaba perdendo tudo o que havia conquistado. De fato, a protagonista embarca num processo de decadência material, mental e física, ao mesmo tempo em que é assombrada pelo espírito do dentista. Nesse conto, a presença da espiritualidade afro-brasileira é extremamente significativa, pois a decadência na vida da protagonista é explicada como resultado de forças espirituais.

Do mesmo modo que ocorre nos contos de Evaristo, o **protagonismo feminino negro** apresenta-se como o principal elemento que possibilita a constituição da perspectiva feminina afro-brasileira nos contos de Ribeiro. Assim, as narrativas se constroem na perspectiva das personagens femininas, sendo a história representada a partir de seu ponto de vista. Igualmente, é

importante salientar que, no que tange à caracterização das protagonistas, embora sejam todas mulheres afro-brasileiras, elas apresentam características e experiências de vida diversas em cada conto, proporcionando uma representação plural das personagens femininas.

Em especial, o protagonismo feminino é representado por diferentes gerações e classes sociais, comumente entrelaçadas no interior dos próprios contos. Clara, dona Marta, ou a dama dos animais, e Deliciane são personagens adultas, mas o conteúdo narrado, em sua maior parte, diz respeito ao período de sua juventude. Na verdade, Clara narra sobre o período da sua pré-adolescência, quando vai morar com a avó (“Eu devia ter uns onze anos na época.” [p. 65])²⁵, até a adolescência, quando relaciona-se com Cassi Jones (“[...] eu estava com dezessete anos [...]” [p. 69]). Flor e Melre Dez encontram-se supostamente entre a vida jovem e adulta, ainda que suas idades não sejam explicitamente definidas; uma porque possui formação superior e a outra porque produz artigos para circular na internet, dedicando o seu tempo para combater o movimento negro. Por seu turno, Makini também não tem sua idade revelada, mas tudo indica que é bastante jovem pela relação de exploração da mãe e das irmãs com ela.

Em termos de classe social, dona Marta e Deliciane são personagens que acabam numa vida de extrema miséria, depois de terem passado por condições financeiras consideráveis. Flor, por morar em boas condições com sua família e ter formação superior, pode ser vista como pertencente à classe média; por outro lado, ainda que não acabe na mesma miséria que elas, porque tem o amparo da família, ao final, encontra-se financeiramente abalada pelo golpe do namorado. Clara e Makini são as únicas personagens de classe baixa do início ao fim dos contos, ainda que Clara tivesse num processo de ascensão social, através da escolarização, que é interrompido pelo relacionamento com Cassi Jones, e Makini foge da mãe e das irmãs justamente para poder desprender-se da vida miserável. A caracterização socioeconômica das protagonistas será mais bem explorada na próxima seção, quando trataremos do retrato do espaço social nos contos.

O protagonismo feminino associado ao ponto de vista afro reflete-se na **caracterização étnico-racial** das protagonistas enquanto afrodescendentes. Apesar de na maioria dos casos não

²⁵ As citações do conto “Guarde segredo” referem-se à publicação dos *Cadernos negros – melhores contos*, de 1998.

haver descrição física direta, existem outras marcas de afrodescendência que nos permitem deduzir que as personagens são negras. Uma caracterização física explícita das protagonistas enquanto afrodescendentes é encontrada em “Guarda segredo” e em “Encruzilhada”: Clara possui uma avó “negra” (p. 66) e a mãe de Cassi Jones alega que ela foi “a quinta negra” que seu filho “deflorou” (p. 70), e Makini é descrita como portadora da “beleza de uma princesa negra” (p. 55). No âmbito das referências indiretas, a mais clara encontra-se em “Ela está dormindo”, em que Flor pode ser considerada afrodescendente pelo fato de frequentar um grupo de autoajuda a mulheres negras. Em “Mulheres dos espelhos”, temos somente referências a um contexto de cultura afro-brasileira, pois o cunhado pertencia a um “grupo de pagode famoso” e tinha “amantes brancas” (p. 50), o que deixa implícito que ele era negro e conseqüentemente a irmã também; além disso, nas suas festas, dona Marta tocava “samba” (p. 50), e as mulheres dos espelhos, supostamente autorreflexos, “dançavam ao som de atabaques e de agogôs” (p. 52), instrumentos de origem africana. Por último, o conto “A moça” apresenta as referências mais implícitas de todas, pois sabemos apenas que tanto o dentista com o qual Deliciane se envolve quanto o seu amigo-namorado são negros: o primeiro é descrito como “negro, magro e alto” (p. 75) e o segundo como “negro lindo e sarado” (p. 78), o que sugere que ela também seja uma negra. Melre Dez é a única protagonista que explicitamente não é negra, porém faz questão de destacar a sua origem étnica, descrevendo a si mesma enquanto “mestiça, filha de branco com índio” (p. 85), mas a colunista do jornal que apresenta as cartas de Melre, essa sim, configura-se explicitamente enquanto mulher negra: “Eu, como colunista de pele negra [...]” (p. 87).

Embora o protagonismo feminino negro desempenhe um papel central nos contos, a perspectiva feminina afro-brasileira de Esmeralda Ribeiro tem na **dimensão espiritual afrodescendente** e na degradação das personagens por consequência do **afastamento da tradição** os dois pontos fortes que constituirão o fio condutor de nossa análise. Assim, buscaremos demonstrar que a perspectiva afro-identificada da autora fundamenta-se sobre a espiritualidade da tradição religiosa afrodescendente, enquanto resultado de uma herança ancestral da diáspora negra. Porém, na sua relação com o protagonismo feminino, não estamos diante de personagens que glorificam tal tradição; pelo contrário, nos contos verificamos personagens femininas em degradação justamente em razão do afastamento das crenças tradicionais de origem africana. Nesse

sentido, ao mesmo tempo em que o distanciamento da tradição pode ser visto como o grande fator responsável pelos conflitos das personagens, enquanto indivíduos vitimados pela sociedade capitalista, por outro lado, podemos inferir das narrativas a importância do resgate da cultura afro, do fortalecimento da espiritualidade, como a forma de solucionar os problemas.

5.2.1 A dimensão espiritual afrodescendente

O patrimônio espiritual enraizado de maneira muito marcante na sociedade brasileira apresenta duas grandes influências culturais africanas. De acordo com a *Enciclopédia brasileira da diáspora africana* (LOPES, 2004)²⁶, os traços culturais determinantes da africanidade no Brasil provêm, basicamente, de dois grandes extratos civilizatórios: o da civilização do Congo, florescida em parte dos atuais territórios de Congo-Kinshasa, Congo-Brazzaville, Gabão e Norte de Angola; e o das civilizações desenvolvidas na região do golfo da Guiné, principalmente na atual Nigéria e no Benin, antigo Daomé. Esses traços é que se costumam classificar como **bantos** e **sudaneses**, respectivamente.

Devido à sua maior coesão no território brasileiro, as tradições religiosas dos **sudaneses iorubanos** (também conhecidos por **nagôs**) foram as mais influentes, plasmando várias outras vertentes religiosas. É daí que vemos hoje, a partir da Bahia, o nome “candomblé” designar genericamente o culto aos orixás, às folhas e ervas rituais e medicinais, a Ifá e aos Egunguns. Os orixás são deuses africanos que correspondem a pontos de força da natureza: Exu, Ogum, Oxóssi, Ossãim e outras entidades que vivem a céu aberto, ao ar livre; Xangô e Iansã (divindades dos raios, tempestades e ventos); Oxum, Obá, Euá, Iemanjá e outras divindades das águas; Oxumarê, Obaluaíê e Nanã (entidades da terra); e Oxalá. Cumpre observar que o culto aos orixás, complementado pelos cultos a Ifá e às folhas e se entrelaçando com eles, compreende cerimônias íntimas, às quais só tem acesso os iniciados e de acordo com sua hierarquia, e festas públicas, onde podem ser feitas consultas aos oráculos, pedidos de proteção aos ancestrais, coleta das folhas rituais, preparação dos assentamentos, alimentação, sacrifícios e oferendas ao orixá que se homenageia.

Por sua vez, de acordo com a enciclopédia, as concepções religiosas dos povos **bantos** guardam diferenças estruturais em

²⁶ Verbete “religiões afro-brasileiras” (p. 566-571)

relação às dos sudaneses, principalmente os iorubanos. A tradição religiosa de matriz banto parece não reconhecer divindades intermediárias entre os humanos e o Criador, e sim gênios e espíritos, engendrados por Ele. Para o pensamento tradicional dos bantos, a vida no plano invisível assenta-se numa pirâmide que tem em seu topo o Criador de todas as coisas e, abaixo dele, o fundador do primeiro clã humano; os fundadores dos grupos primitivos; os heróis civilizadores; os espíritos e gênios; os antepassados qualificados; e os antepassados da comunidade. Os gênios tutelares, sem relação alguma com formas corporais humanas, são entidades que estabelecem seu habitat em lugares especiais como árvores, rios, lagos, pedras, o fundo da terra etc., que guardam e vigiam. Mas os há também habitando o ar, a chuva, as tormentas, e exercendo seu controle sobre a caça e a pesca, a agricultura, e até mesmo alguns aspectos da vida, tais como a procriação, a harmonia conjugal e com a natureza.

A **ancestralidade**, por seu turno, ainda segundo Lopes (2004)²⁷, constitui-se em um dos pilares da espiritualidade nas culturas tradicionais africanas: o ancestral ou antepassado é importante e venerado porque deixa uma **herança espiritual** sobre a terra, contribuindo assim para a evolução da comunidade ao longo da sua existência. O ancestral atesta o poder do indivíduo e é tomado como exemplo não apenas para que suas ações sejam imitadas, mas para que cada um de seus descendentes assuma com igual consciência suas responsabilidades. Por força da herança espiritual, o ancestral assegura tanto a estabilidade e a solidariedade do grupo no tempo quanto a sua coesão do espaço. Desse modo, o culto aos ancestrais ou antepassados (míticos, reais e familiares) assegura suas bênçãos nas atividades diárias e sua interferência diante da ameaça de forças malévolas. Na tradição africana, essa crença foi sempre garantia de estabilidade social interna e unidade familiar. Na diáspora, o culto aos antepassados de existência real ou mítica é o fundamento de boa parte das religiões.

Para complementar, segundo Silva (2007), na concepção espiritual banto, vida e morte são igualmente importantes, sendo o ancestral não simplesmente o morto, mas o antepassado vivente, que continua presente na vivência (história) da comunidade. Outro aspecto fundamental é que o ancestral não apenas liga o passado ao presente, mas também projeta o futuro. A ancestralidade valoriza a história e, ao mesmo tempo a transcende. O ancestral é um

²⁷ Verbetes “ancestral” (p. 58) e “antepassado (culto aos)” (p. 63).

mediador espiritual. Antes das funções litúrgicas ou dos atos religiosos evoca-se a memória dos ancestrais. Tudo começa por ali. A invocação dos ancestrais faz com que as gerações atuais percebam que a história lhes é anterior e será também posterior. Cada geração não é começo nem fim, mas um elo, e isso se dá comunitariamente, não de maneira isolada.

Verificamos, assim, que **a dimensão espiritual da cultura tradicional africana** apresenta-se como uma das características centrais das religiões afro-brasileiras, tendo por base a sobrevivência da alma após a morte. O entendimento é de que a morte não aniquila as pessoas; após a morte, as pessoas adquirem a forma de espíritos e continuam a viver no mundo, relacionando-se em especial com os membros de sua família. A vida cotidiana encontra-se conectada com o mundo pós-morte, o que permite que se viva sempre em contato próximo com os ancestrais ou antepassados, entre outros espíritos.

Diante disso, torna-se pertinente uma aproximação dessa perspectiva religiosa de mundo com os contos aqui abordados. **A força da espiritualidade afro-brasileira** é representada de forma emblemática nos contos “Guarde segredo” e “A moça”. No primeiro, o elemento que nos remete a tal perspectiva é a presença da personagem de Lima Barreto. Caracterizado mais enquanto presença espiritual do que física, a partir de uma misteriosa relação de amizade com a avó de Clara, revela uma influência positiva no destino da protagonista. Isto é, podemos considerá-lo o responsável pela capacidade de reação de Clara diante da cafajustice de Cassi Jones.

A presença do escritor enquanto espírito é algo que vamos descobrindo gradativamente a partir de constatações da protagonista-narradora e de ações da avó que geravam suspeitas, tais como: “Em alguns momentos, podia jurar que ouvia sons vindos de um dos cômodos. Conversas, risos e um tec-tec-tec.” (p. 66) Clara afirma com todas as letras que “um homem sempre aparecia pra gente brincar,” cuja presença era efêmera: “Como surgia, também sumia, de repente.” E justamente esse tipo de ocorrência é que desperta a sua curiosidade:

Quem é ele? – pensava. [...] Certa vez limpando o nosso quarto, olhei para cima e lá estava, bem no alto da parede, um pequeno quadro. Apesar de empoeirado, reconheci os mesmos cabelos, rosto e terno daquele homem das brincadeiras no quintal. Então aproveitei a oportunidade, subi

na cadeira, mas quando estiquei a mão para pegar e ver melhor a foto, só consegui ler as iniciais L.B. (p. 68)

A confirmação de que se trata de uma referência explícita ao escritor Lima Barreto é fornecida na seguinte passagem: “Quem é o homem do quadro, vovó? – perguntei. / Ele foi uma pessoa muito importante para mim. Seu nome era Lima Barreto – respondeu, com a voz embargada de emoção.” (68-69) A referência ao escritor no passado (“ele foi...”; “seu nome era...”) confirma também que ele realmente já não se encontra vivo, mas enquanto espírito somente.

A presença ancestral de Lima Barreto revela o seu porquê quando, após o assassinato, Clara chega em casa e é interpelada pelo escritor: “Você matou Cassi Jones?”, para o que responde afirmativamente, recebendo em seguida o elogio: “Bravo! Essa cara era o outro final que eu queria para o cafajeste do Cassi Jones.” Às palavras dele somam-se as da avó: “‘Tinha de ser assim, minha neta’ [...] ‘Nós não devemos aceitar o nosso destino com resignação.’” (p. 71-72)

Portanto, Lima Barreto encontra-se intimamente ligado às ações subversivas da protagonista, sendo uma espécie de mentor espiritual. Apresentado explicitamente como o autor, falecido, do romance *Clara dos Anjos*, constitui uma referência à literatura afro-brasileira, estabelecendo a intertextualidade histórico-literária. Dessa forma, o escritor pode ser visto como representante da **ancestralidade literária afro-brasileira**, ou seja, uma força ancestral ligada ao passado literário afrodescendente no Brasil.

No romance de Lima Barreto, Clara é uma adolescente mulata, moradora do subúrbio do Rio de Janeiro. Seus pais, em especial sua mãe, são extremamente zelosos, entretanto não têm educação formal, o que o narrador aponta como um empecilho para a criação de Clara e para a formação de seu caráter. Cassi Jones é um rapaz burguês, que vangloriava-se por ter deflorado mais de 10 moças e ter vários casos com mulheres casadas. Em suas investidas, Cassi Jones procurava moças suburbanas cujas famílias não conseguiriam sobrepor-se aos poderes financeiros e de influência de seu pai, pois somente assim conseguia sair ileso quando a moça e sua família reclamavam do comportamento dele na justiça. Com Clara não foi diferente, a moça se apaixonou por Cassi Jones, que a engravidou e prontamente desapareceu. Quando reivindicada a autoria do rapaz frente à gravidez de Clara, esta e sua família acabam humilhados. A atitude de Clara diante de seu destino foi de resignação e de reconhecimento da sua condição.

Ao invés de repensar as práticas machistas de seu tempo, Clara culpou a educação de seus pais, que julgou precária, por estar na situação de mulher grávida, desamparada e solteira, e se conformou com sua posição inferior na sociedade.

No conto de Esmeralda Ribeiro, Clara é responsável pela **subversão do discurso literário de representação feminina e negra** em relação ao enredo de origem. Ela não aceita com resignação o fato de ser desvirginada e traída por Cassi Jones, não o deixando sair impune de seus atos. Ela age com resistência e termina por reverter o papel que o “destino” a reservava. Do contrário, ela seria mais uma vítima que deveria aceitar ter sido usada apenas como objeto de diversão (sexual) do rapaz:

Não iria deixar por menos. Então fui ao mercado, comprei uma faca. Não tomaria nada, coragem eu tinha de sobra. Procurei, igual uma louca, o desgraçado. Encontrei-o na saleta de um hotelzinho. Ela fugiu, mas ele não teve tempo de reagir. Foram tantas facadas!... Parei quando caiu aos meus pés. Também arranquei de seu pescoço um cordão de ouro. Guardei a faca [...] e saí tranquilamente. (p. 71)

Desse modo, verificamos que, apesar de estar imersa em um contexto que a fragiliza, Clara consegue vencer a condição de opressão a que está submetida, deixando de ser “objeto” para se tornar **sujeito** de seu próprio destino, ainda que precise enfrentar o alto custo de ter se tornado uma assassina. Do ponto de vista da dimensão espiritual no conto, é pertinente pensarmos que Clara resolve assassinar Cassi Jones por impulso próprio, mas como reflexo de um caráter que pressupomos ter sido formado a partir da convivência com a avó e indiretamente pela força espiritual afro-brasileira de Lima Barreto. O novo destino de Clara, embora não seja próspero, pois se torna uma fugitiva, ao menos serve como resposta crítica àquele destino a ela reservado, conforme atesta o romance. Ao conseguir transgredir o “lugar comum” ocupado pelas mulheres negras na sociedade brasileira, simbolicamente “Guarde segredo” traz um **empoderamento** da protagonista pela tradição literária negra, e isso somente se faz possível se levarmos em conta as crenças religiosas afro-brasileiras associadas à espiritualidade, em que o ente morto é capaz de influenciar no destino dos vivos.

Por outro lado, a capacidade de reação da protagonista não apenas a afirma enquanto sujeito, mas também opera uma ruptura drástica dos paradigmas de fragilidade, submissão e ingenuidade

feminina, pois Clara enfrenta a situação imposta pelo namorado da “alta classe”, vingando-se com o seu assassinato, conforme já discutido. Ainda que tenhamos uma simples relação de inversão de papéis no âmbito da violência de gênero e classe social comumente praticada pelos homens contra as mulheres, em que normalmente o crime passional é cometido pelo homem e a vítima é a mulher que o traiu e/ou o abandonou, entendemos que em qualquer dos casos trata-se de uma brutalidade desumana que não deve servir de exemplo em hipótese alguma. Porém, precisamos ver também que o conto apresenta apenas uma resposta ficcional ao ocorrido no texto de origem, de modo a afirmar a importância da subjetividade feminina negra. Nesse sentido, cabe destacar a leitura do conto realizada por Figueiredo (2009, p. 95):

O preconceito é combatido com ferocidade, nas malhas do texto, e podemos constatar que a escolha pelo conto fantástico é a possibilidade de ampliar a reação ao racismo nos fatos da narrativa [...]. As duras palavras da mãe de Cassi Jones desvelam toda violência moral contida em algumas relações interracialias. A reação da protagonista ao eliminar o namorado é figurativa: o assassinato do racismo, da exclusão, da exploração contra o negro.

De todo o modo, ao retratar uma personagem feminina negra que consegue **subverter** o comportamento comumente reproduzido diante das questões de discriminação étnico-racial, de gênero e de classe social, o conto “Guarde segredo” é significativo para entendermos que uma das características centrais da escrita feminina afro-brasileira é a desestabilização de estereótipos veiculados acerca da mulher negra, particularmente na representação da literatura brasileira tradicional. E, neste caso, tal capacidade se dá em estreita relação com o poder espiritual afro-brasileiro.

Cumpramos destacar ainda que a personagem de Olívia, avó de Clara, exerce influência na vida da protagonista tão significativa quanto Lima Barreto, acolhendo e acompanhando todos os atos da neta. Por exemplo, ao final do conto, é a avó quem manda a neta esconder a arma do crime na jabuticabeira do quintal e fugir, sendo atendida com prontidão. Além disso, Olívia é retratada como misteriosa e supostamente onisciente em relação aos acontecimentos na vida de Clara, sendo uma personagem cuja presença, por vezes, sugere-se mais espiritual do que física. Exemplo disso temos na chegada de Clara à casa da avó: “Eu te

esperava. Entre.’ [...] Ela havia dito aquilo como se já soubesse sobre o nosso despejo. Como se estivesse nos olhando sempre.” (p. 67) O mesmo ocorre posteriormente com relação ao relacionamento de Clara com Cassi Jones: “Não comentei com vovó sobre o meu romance, mas acho que já sabia. Um dia de manhã, me disse: ‘Como vai Cassi Jones?’ Fiquei apavorada e não lhe respondi. Ela também não insistiu. Porém, eu não conseguia entender.” (p. 96) Nesse sentido, a avó pode ser vista como uma espécie de guia espiritual para Clara, assim como Lima Barreto, pois, além das passagens acima, o dia do assassinato de Cassi Jones inicia com o seguinte prenúncio:

Era Dia de Todos os Santos. Começou de manhã, quando tomávamos chá. Vovó se encontrava numa total absorção. Ficou assim por minutos, meia hora, não sei. O corpo estava ali sem alma. [...]

— O que a senhora tem hoje, vovó? — Perguntei.

— Hoje é o Dia D — respondeu.

[...] (p. 70)

Por sua vez, no conto “A moça”, a força espiritual afrodescendente demonstra-se pela personagem de doutor Natanael, o qual, mesmo após a morte, é capaz de interferir no destino de Deliciane. Com efeito, mais claramente do que no caso de Lima Barreto, o espírito do dentista exerce uma força sobrenatural para com a protagonista, tornando-se um “encosto” que a impede de ter sucesso na vida. A presença do espírito do doutor Natanael junto à protagonista tem fundamento na religiosidade afro-brasileira: “O homem [...] havia realizado um trabalho de amarração com uma vidente para ficar com Delícia. O pedido mentalizado foi: ‘Ficaremos juntos para sempre, nem a morte vai nos separar.’” (p. 79) Por consequência, depois da morte do dentista, a vida amorosa e financeira de Deliciane estava enfraquecendo, a exemplo de “uma força descomunal” que a afastava em qualquer relacionamento mais íntimo (p. 79). Assim, temos a confirmação de que o espírito dessa personagem masculina é realmente um dos maiores responsáveis pela decadência da protagonista. Embora apresente-se com propósitos negativos, estamos diante de mais uma representação da força espiritual afrodescendente.

Portanto, ainda que os espíritos presentes nos contos “Guarda segredo” e “A moça” exerçam forças em sentidos opostos, sendo uma positiva e outra negativa, o que interessa-nos perceber é

que seus comportamentos e capacidade de intervenção nas ações dos vivos não se explicam simplesmente pelo viés fantástico, como afirma Figueiredo (2009), mas também e mais significativamente com base na espiritualidade afro-brasileira que nos permite entender essa intensa interligação entre mortos e vivos. Acerca do poder dos antepassados de interferência nos atos dos vivos, faz-se interessante as seguintes considerações de Dejar Dionísio (2013, p. 74):

[...] os mortos estão entre os vivos continuando a fazer parte ativa do clã, continuam em perfeita harmonia com os seus descendentes, interferem nos atos dos vivos, causam-lhes doenças, ou os curam, enfim, diminuem ou reforçam a sua força vital, lhes proporcionam coisas boas ou ruins, lhes provocam sonhos agradáveis ou pesadelos.

A força da religiosidade afro-brasileira está presente também em “Ela está dormindo”, onde temos um caso um tanto diferente, mas não menos significativo: a protagonista, que se encontra em depressão, encontra auxílio junto a um grupo de mulheres negras, mantido por Mãe Rocecaju, uma mãe de santo que, como tal, é representante significativa das crenças e práticas religiosas advindas da África. Enquanto gestora do grupo, essa personagem feminina desempenha um papel simbólico de compartilhamento da herança cultural afro-brasileira, relevante no que diz respeito tanto à religiosidade quanto às relações de gênero.

Cabe aqui um parêntese para explorarmos o conceito “mãe de santo”. Segundo Agnes Mariano (2007), esse título é conferido à mulher que, nos cultos afro-brasileiros, administra o terreiro (comunidade religiosa) e dirige os cultos aos orixás. Tal papel tem origem no Candomblé, na Bahia do século XIX, e expressa o misto de liderança religiosa, chefia política e poder terapêutico que exercem as mulheres que, com diplomacia, inteligência e fé, reúnem os elementos necessários para garantir ânimo e autoestima a um terreiro.²⁸ Para a nossa análise, o fator mais significativo é que,

²⁸ Cumpre ressaltar que, segundo Mariano, a liderança feminina nessa tradição religiosa explica-se pelo fato de que as pioneiras do Candomblé eram princesas africanas que vieram para a Bahia em fins do século XVIII e que criaram o princípio de que as suas casas religiosas só poderiam ser lideradas por mulheres, uma tradição mantida até hoje nos terreiros mais antigos. Na África, as mulheres iorubás participavam do conselho dos ministros, tinham organizações próprias e chegaram a liderar um intenso comércio que incluía rotas internacionais. Foi por isso que, na Bahia do início do século XIX, elas conseguiram o que parecia impossível: deram à luz uma organização religiosa que conciliava tradições de diferentes povos, resistindo

segundo Mariano, a tarefa das mães de santo, repleta de responsabilidades e sacrifícios, quando desempenhada com competência, traz a possibilidade de mudar a realidade das pessoas que a cercam. É nesse sentido que a personagem não apenas age no sentido específico de proporcionar o caminho para a resolução do problema de Flor, como uma luz em meio à crise de relacionamento da protagonista, mas também tem um papel de importância coletiva, pois é responsável pela criação e manutenção de um grupo de autoajuda a mulheres negras.

Nesse sentido, diante da situação de crise de Flor, as palavras de Mãe Rocecaju a incentivam a encarar a realidade: “Filha, desafie a sua depressão, vença-a. Não fique parada parecendo um tronco de árvore podre que a correnteza e o vento levam sem rumo para qualquer lugar. Reaja! Seja ‘uma mulher forte como um elefante’”. (p. 39-40) Esta última frase faz alusão ao nome conferido ao “Grupo ‘Sele’ de Autoajuda à Mulher Negra mantido pela mãe de santo Mãe Rocecaju” (p. 34), conforme atesta a fala de uma participante noutra passagem: “Sele quer dizer: uma mulher forte como um elefante.” (p. 38) Além disso, o reconhecimento de que o problema de Flor era de ordem psicológica, não espiritual, demonstra a sabedoria dessa figura na sociedade contemporânea: “Cuide-se, desafie a sua depressão, vença essa doença e no seu caso você precisa da ajuda de um psicólogo e de uma terapeuta. Filha, os espíritos somente podem dar-lhe proteção espiritual.” (p. 34) Portanto, embora o conflito psicológico da protagonista não seja resolvido, ele é ao menos amenizado a partir da relação com a mãe de santo e o Grupo Sele.

No que se refere à relação benéfica de Flor com as outras mulheres do grupo, temos aí o indicativo de outro elemento fundamental da espiritualidade afrodescendente, que é a **vivência comunitária**. Conforme observa Antônio Aparecido da Silva (2007), ao debruçar-se sobre a espiritualidade dos povos bantos, quem vive comunitariamente mantém-se em permanente união com o Criador e d’Ele recebe os benefícios; ao contrário, quem não vive comunitariamente determina a sua própria maldição. Assim, o que assegura o viver com dignidade seria a vivência comunitária, que não suprime o valor do indivíduo, descambando em coletivismo, mas o qualifica como ser de relações, sendo tal vivência o salvo-conduto para a vida eterna, para a própria condição de ancestral.

Desse modo, é justamente a convivência no grupo de

à miséria da escravidão e à perseguição policial.

mulheres negras que dá forças à protagonista para o enfrentamento da sua problemática: “Confesso: estou aqui porque quero ser uma mulher inteira, completa, mas sozinha não conseguiria, preciso de orientações seguras que me ajudem a expulsar essa metade ruim de dentro de mim [...]” (p. 36); “[...] esse Grupo despertou em mim o desejo de ser uma mulher inteira, completa.” (p. 38) Embora a união de forças não resolva o problema de Flor, ao menos a ajuda a tomar consciência da sua condição, abrindo espaço para a transformação. Após os encontros do grupo, Flor expressa consciência crítica para evitar o namorado que a procura depois de algum tempo sumido, esforçando-se para manter a autoestima, ao mesmo tempo em que expressa a sua raiva: “Não vou atender esse telefone. É ele, eu sei. Já me ligou umas sete vezes. Para mim, pode ligar até mil. Quero que ele vá para o inferno.” (33) Assim, a partir da sua relação com a mãe de santo, a qual exerce uma função de mentora espiritual, e da vivência comunitária junto ao grupo de mulheres, Flor consegue enfrentar a sua condição de vulnerabilidade psicológica: “Preciso arrumar a minha casa Interior; está uma bagunça. Quanto lixo! E as roupas do guarda-roupas do amor estão todas amassadas.” (33)

O Grupo Sele de autoajuda a mulheres negras pode ser associado a um **terreiro**, na concepção de Mariano (2007), para quem todo terreiro é, em princípio, uma família, porque é uma família espiritual. Como elo maior que une a todos, no terreiro, há uma busca de contato com os elementos que nutrem a vida de todos os seres vivos: a força dos ventos, do fogo, das matas, da terra, das pedras, das águas (os orixás são simbolizados pelas forças naturais). Mas outros aspectos da vida também são contemplados na comunidade religiosa: apoio financeiro, moradia, criação de escolas, bibliotecas, museus, grupos de estudo, cursos profissionalizantes, assistência à saúde. Assim, aqueles que exercitam os seus direitos e deveres para com a comunidade podem se considerar membros de uma família e, de fato, filhos e irmãos de santo. Para Nei Lopes (2004), o papel social do terreiro é agir como um veículo e um elo entre a diáspora africana e seus ancestrais, biológicos ou míticos, próximos ou divinizados. E isso ao mesmo tempo em que procura assegurar, com oferendas, sacrifícios e festas, a comunicação entre os dois níveis da existência e a realização, por seus integrantes, do tão desejado trinômio paz-saúde-prosperidade.

Nesse sentido, a **vivência comunitária** proporcionada pelo Grupo Sele aponta também para a construção de **alianças femininas** como mais uma forma de representação da força da

espiritualidade afro-brasileira. É justamente no contato com as mulheres do grupo de autoajuda que Flor ganha consciência da sua condição fragilizada. Ainda que, conforme mencionado, a protagonista não consiga vencer a sua depressão, nem livrar-se do namorado usurpador, a vivência coletiva estabelece uma relação de solidariedade e união. O importante é percebermos que a relação entre religiosidade afro-brasileira e cumplicidade feminina demarca a força espiritual das relações entre as personagens femininas. Cumpre ressaltar que esse relacionamento de beneficiamento mútuo entre as personagens femininas estabelece ainda uma estreita relação tanto com a ideia de sororidade como também de malungo, concepções que expressam uma espécie de “irmandade” (neste caso, feminina negra), conforme já apresentadas.

Por fim, em “Melre Dez nunca respeitou o tempo”, encontramos um tipo diferente de presença da religiosidade afro-brasileira, onde merece destaque a colunista, narradora do conto. É pela sua voz que a afrodescendência aflora na narrativa:

Embora Melre Dez tenha desviado o foco da minha coluna, não poderia deixar de terminar conforme a tradição: em alto astral, passando para vocês algumas informações importantes sobre o conceito de Tempo, que também é um Orixá na mitologia africana, e a relação desse Orixá com o nosso dia-a-dia.

Melre, guarde bem isso: “com o bom uso do tempo, muitas coisas se modificam, ou podemos modificar.” (p. 87)

Assim, a importância da tradição dá-se no sentido de ajudar Melre e os leitores da coluna a desconstruir ideologias e discursos racistas, sendo o seu argumento fundamentado em uma moral religiosa afro-brasileira acerca do Orixá do Tempo.

Portanto, vimos que a tradição de origem africana é caracterizada profundamente por um comportamento mágico-religioso, em que elementos “sobrenaturais” são considerados parte da normalidade da vida, especialmente pela sua dimensão espiritual, a exemplo do poder ancestral de Lima Barreto, capaz de conferir um novo final para Cassi Jones, bem como do “trabalho de amarração” realizado por doutor Natanael para permanecer ao lado de Deliciane mesmo após a morte. Além disso, constatamos que a vivência comunitária possui grande importância social e espiritual do ponto de vista da religiosidade afrodescendente.

5.2.2 O afastamento da tradição e a configuração de vulnerabilidades

Nesta seção, buscaremos explorar os contos em busca de representações que demonstram consequências negativas do afastamento da tradição, expressas na forma de vulnerabilidades. Com efeito, as narrativas em questão representam um universo de mulheres fragilizadas, sendo que a degradação psicológica, moral e, geralmente, física das protagonistas encontra-se associada às suas condições não apenas sociais, mas também espirituais. Ou seja, o distanciamento das crenças e práticas religiosas de origem africana pode ser considerado a mola propulsora do universo de vulnerabilidades representado nos contos. Porém, é importante levarmos em conta que tal distanciamento não se apresenta como uma ação intencional; muito pelo contrário, as personagens tornam-se vítimas das circunstâncias sociais.

Os contos mais exemplares dessa perspectiva são “A moça” e “Mulheres dos espelhos”. No primeiro, temos uma protagonista que acaba embarcando num processo de fragilização espiritual e profunda decadência material, física e mental justamente por não compartilhar das crenças e prática religiosas de matriz afrodescendente. Inicialmente, ao firmar o relacionamento sério com o doutor Natanael, que lhe fornecia todas as mordomias, ela deixa de exercer a prostituição e ganha o seu próprio apartamento. Porém, mesmo com boas condições de vida, ao final do conto, pouco tempo depois da morte do dentista, ela se encontra num estado de extrema vulnerabilidade física e mental:

Agora, para sair à rua, Delícia passava batom vermelho nos lábios e no restante da boca. E as roupas, antes atraentes, agora ensebadas, marcavam um corpo com profundas marcas de um envelhecimento precoce. [...] A mente da jovem estava confusa, ficava difícil assimilar alguma coisa. [...] mesmo embaixo daquele temporal, em esquinas em forma de T Delícia parava, colocava as mãos na cintura e levantava os dois lados da roupa, rebolava, depois tirava, talvez, um chapéu imaginário e dava longas e sonoras gargalhadas [...]. (p. 80)

Como resultado do afastamento da tradição, o elemento fundamental da decadência da protagonista é o fato de ignorar a sua proteção espiritual, uma “entidade” ligada à religiosidade afro-brasileira, representada como a “‘moça’ que morava dentro” de

Deliciane, pois “uma vizinha adepta ao candomblé” incumbiu-se, certa vez, “de passar um recado da entidade” (p. 76). De acordo com a entidade, Deliciane deveria seguir “o exemplo de outras mulheres que tratavam suas ‘moças’ com a devida atenção; eram mulheres discretas, trabalhadoras, prósperas e tinham bons relacionamentos amorosos” (p. 76). Por se tratar da religião candomblé, supostamente a entidade configura-se em um Orixá feminino que estava disposto a dar-lhe a devida proteção espiritual, desde que “cuidasse dela com oferendas e todos os rituais sagrados” para que trouxesse “boas coisas pra sua vida”, sendo que “a falta de atenção com os seus protetores espirituais pode causar sérios problemas” (p. 76).

Nesse sentido, o recado que Deliciane recebe da entidade coloca-se como uma espécie de chamado de resgate à cultura afrodescendente, mas é ignorado, tão imprescindível para que tivesse um destino bem-sucedido que o próprio Orixá aparece para alertá-la:

Delícia certa vez sonhara com uma “moça”, toda de vermelho, da cabeça aos pés, mandando ela própria o recado: “Mandei mensageiras para te visitar, que cuidasse de mim para eu te proteger e dar-lhe bons caminhos espirituais, materiais e amorosos. [...] Estou deixando sua vida”. (p. 79)

À medida que o Orixá não recebe a devida atenção por parte da protagonista, o mesmo a abandona e esta se torna espiritualmente vulnerável. De fato, a protagonista não dera atenção para o recado simplesmente por não acreditar nisso, reiterando a sua condição de distanciamento da tradição. Assim, a falta de crença e atenção da protagonista na religiosidade afro-brasileira a leva a sofrer o alto custo do desrespeito à tradição: perde o marido e é perseguida pelo espírito dele pelo resto da vida, o qual lhe impede de ter sucesso nas suas ações. No entanto, a alienação da protagonista em relação à tradição afro-brasileira é tamanha, ao ponto de que “A mente da jovem não conseguia ligar um fato com o outro, sua vida antes e depois da morte do dentista.” (p. 79)

É preciso considerar que o espírito do ex-marido representa uma presença malévola que poderia ser expulsa por um agente de proteção espiritual, tal como a entidade que lhe enviara o recado, sendo necessário apenas que Deliciane se dedicasse às práticas religiosas afro-brasileiras. Tal perspectiva vai ao encontro do que Silva (2007) descreve acerca dos povos nagôs: a vivência espiritual

de cada pessoa passa pela mediação do seu Orixá, ou dos Orixás:

Toda pessoa tem um Orixá que zela por ela. A vida espiritual mediada pelos Orixás é um fator de equilíbrio para as pessoas. Zelar pela vida espiritual, portanto, é cuidar do próprio equilíbrio. Não há equilíbrio sem espiritualidade. A origem de todo o mal está no desequilíbrio. A mediação espiritual dos Orixás possibilita o reequilíbrio das ações desordenadas. (SILVA, 2007)

Por sua vez, em “Mulheres dos espelhos”, no caso de dona Marta, a tônica responsável pela sua degradação (psicológica e espiritual) é a ruptura com as práticas sociais coletivas, caracterizando o distanciamento das tradições de origem africana. Uma vez perdido o sentido do seu estar-no-mundo, a protagonista torna-se vítima de sua própria individualização, condicionada pela ordem capitalista de mundo. De fato, estamos diante de uma protagonista a qual embarca em processo de degradação em razão da **solidão** que a fortuna lhe trouxera: “As vigas e as lajes sedimentadas dentro de mim estavam ruindo dia a dia e eu estava sozinha para escorá-las. [...] A bebida foi tomando conta de mim.” (p. 54) Ela dava grandes festas, mas no dia seguinte acabara sempre sozinha, exceto pela pseudo companhia de uma empregada “cadavérica” (p. 50) e de um vizinho “bêbado” (p. 51; 53). Além de não ter amigos, jamais teve marido, companheiro ou coisa parecida. Após a morte da mãe, sua irmã também a abandona. Não há menção alguma com relação ao pai da protagonista. Trata-se de uma personagem peculiar, porque passa por um processo de profundo rebaixamento de si mesma. Após ter tido ótimas condições financeiras, por não conseguir administrar a própria solidão, tornou-se material e afetivamente carente, no final encontrando-se em condições miseráveis de vida: alcoólatra e moradora de rua.

Desse modo, enquanto a **vivência comunitária** serve como exemplo de sucesso para Flor, ao unir-se a outras mulheres, lideradas pela mãe de santo, no caso de dona Marta, ao contrário, é a solidão que a leva à ruína. Assim, a incapacidade de estabelecer qualquer relacionamento afetivo ou outra relação social pode ser vista como a grande razão para a decadência da protagonista. Esse comportamento demonstra a sua condição de afastamento da afrodescendência à medida que, do ponto de vista das sociedades tradicionais africanas, conforme discutimos na seção anterior, com base em Silva (2007), a vivência do indivíduo deve passar pela

vivência comunitária.

É importante observar que as “mulheres dos espelhos”, numa alusão ao título, estão diretamente relacionadas à degradação mental da protagonista, a qual alguns anos depois de estar morando sozinha começa a enxergar nos espelhos da casa imagens de mulheres que julga diferirem de si mesma: “Sete anos apenas duraram as minhas alegrias. [...] Sete anos apenas durou a minha paz de espírito.”; “[...] vira no espelho do meu quarto uma mulher [...]. [...] Eu caminhara pelos cômodos e percebera que em todos os espelhos a mesma mulher se apresentava [...].” (p. 51); “O que aquelas mulheres dos espelhos queriam comigo?” (p. 52) O fato de não conhecer a si própria demonstra um aspecto de insanidade mental, mas não é possível definir se é causa ou efeito da decadência da protagonista, que acabará perdendo tudo e indo morar na rua. Possivelmente, as imagens seriam frutos de sua imaginação deturpada pela solidão e pelo alcoolismo.

A visão dessas mulheres só aumenta com o passar do tempo e assim se consolida o enlouquecimento de dona Marta: “O tempo trouxe outras mulheres, jovens e idosas, aos meus espelhos. Mulheres que dançavam e proferiam coisas que nunca escutara.” (p. 51); “Mudavam as luas e as mulheres dos espelhos mudavam com elas, ficavam de costas ou me encarando.” (p. 52) Podemos considerar tais mulheres enquanto entidades ancestrais que poderiam estar tentando estabelecer uma comunicação para orientá-la espiritualmente, mas que a afetam mentalmente pela sua incapacidade de entendê-las pelo seu afastamento da tradição, sendo vistas como consequências de insanidade mental. Por outro lado, podemos considerá-las como entidades malignas que se aproveitam da fraqueza espiritual da protagonista para atormentá-la. Caso dona Marta fosse dedicada a alguma prática religiosa afrodescendente, possivelmente seria beneficiada pelo contato com essas “aparições”, caso fossem benignas, ou conseguiria livrar-se dos seus efeitos nocivos, caso fossem malignas.

Em “Melre Dez nunca respeitou o tempo”, temos um caso um tanto diferente de representação do afastamento da tradição. Estamos diante de uma protagonista que se apresenta social e psicologicamente fragilizada pela falta que sente das ações do movimento negro na sua cidade:

Solitária e frustrada é como me encontro agora. Eu estou decepcionada com o pessoal do movimento negro da minha cidade. Eles já não estão ativos como antes, atualmente

promovem escassos encontros, palestras e seminários para discutir as questões raciais. (p. 84)

Ao que tudo indica, inicialmente, ela parece sentir falta do Movimento Negro por ser favorável às suas ações, porém a participação de Melre Dez nas atividades tinha explicitamente outras motivações: “Eu me utilizava desse espaço para expressar indignação [...]. [...] Eu não gosto que me classifiquem de mulher negra e sou contra qualquer ação política em benefício da comunidade negra.” (p. 84) É importante frisar ainda que o seu posicionamento revela-se mais egoísta do que político ou religioso, o que demonstra uma personagem emocionalmente problemática:

Quando eu participava dos eventos, minhas intervenções geravam confusões, brigas, argumentações e até mesmo a minha própria expulsão desses locais. Eu sentia um prazer enorme ao chamar a atenção das outras pessoas sobre mim. Sabe, colonista, o desejo pela fama é um mal de família. (p. 84-85)

Nesse sentido, o título do conto faria alusão ao desrespeito de Melre em relação ao Orixá do Tempo, à medida que ela dedica-se ao combate dos poucos benefícios conquistados pelos afro-brasileiros nestes mais de cem anos pós-abolição da escravatura.

Um último caso pode ser encontrado em “Ela está dormindo”. Anteriormente vimos que Flor, protagonista e narradora, caracteriza-se como **depressiva**, somente tomando consciência dessa condição a partir da convivência com elementos da tradição africana: a mãe de santo Mãe Rocecaju e o grupo de mulheres negras. Desse modo, embora não embarque num processo de decadência como as outras protagonistas, pois encontra “salvação” no contato com a tradição, podemos pensar que o período em que Flor esteve afastada de tais elementos exerce um papel bastante significativo no desenvolvimento de sua doença. O que importa é perceber o quanto o afastamento da protagonista em relação à tradição justifica grande parte dos seus problemas, ao passo que o seu movimento de aproximação com a tradição leva-a à tomada de consciência crítica da sua condição.

Assim, verificamos que o universo afro-brasileiro é retratado a partir de uma visão de mundo intimamente ligada à espiritualidade afrodescendente e as narrativas refletem situações variadas de vulnerabilidades derivadas do distanciamento da afrodescendência,

sendo as personagens geralmente retratadas enquanto vítimas da aniquilação das crenças tradicionais. Diante disso, cumpre refletirmos sobre o fato de que tais condições vulneráveis configuram-se, em grande medida, por conta do modelo de sociedade capitalista. Do ponto de vista tradicional africano, a esfera social é o espaço da coletividade, da comunidade, da espiritualidade, dado que a tradição ultrapassa a vida material. Pelo contrário, nas relações capitalistas, a primazia da individualidade e competitividade, associada à dispersão étnica dos africanos em razão da diáspora, podem ser considerados como as grandes condicionantes das situações de vulnerabilidade representadas nos contos.

De acordo com Renato Ortiz (1978), no artigo “A morte branca do feiticeiro negro”, com a consolidação do movimento de urbanização e industrialização, principalmente a partir dos anos 1930, marcando o fim de uma sociedade que baseava sua produção no trabalho agrícola, observamos uma **desagregação da memória coletiva negra**, conforme as religiões afro-brasileiras se readaptam ao novo sistema. Para ascender na estrutura social, os negros não veem alternativa senão aceitar os valores impostos pelo mundo branco, recusando assim tudo aquilo que tem uma forte conotação afro-brasileira. Segundo o autor, existia um desejo de “embranquecimento” que corresponde a um complexo de inferioridade do negro diante do branco, decorrente da posição inferior do negro no sistema escravocrata brasileiro. Concomitantemente, verificamos a união de negros e portugueses devido à miséria de classe, ou seja, a favela torna-se o lugar onde se agrupa uma classe marginal à sociedade. A religião e as práticas afro-brasileiras tornam-se, para muitos, o único consolo.

Ainda segundo o autor, a desagregação da memória coletiva negra ocorre no interior dos próprios cultos afro-brasileiros, particularmente nas nações bantos, pois esta etnia tende a sincretizar, com maior facilidade, suas crenças. Assim, na medida em que o negro se integra na nova sociedade brasileira, o movimento de desagregação se acentua e a integração na sociedade o leva, senão à renúncia da tradição, ao menos à reinterpretção desta segundo novos valores sociais. Nesse sentido, os contos em questão colocam-se, por um lado, enquanto “denúncia” dessa realidade e, por outro, como movimento de resistência, representando uma corrente literária que busca preservar **o mundo simbólico afro-brasileiro**.

Desse modo, intimamente ligado às consequências negativas do afastamento da tradição, condicionadas pelo modelo

capitalista de sociedade, cabe aqui explorar o retrato das condições sociais, econômicas e culturais nos contos. Por exemplo, a **falta de emprego** e, conseqüentemente, **de dinheiro** leva algumas personagens a um estado psicológico e/ou espiritual vulnerável. É o caso de Flor, que estava depressiva porque estava desempregada e havia “perdido” todo o seu dinheiro com o namorado, assim como o pai de Clara, o qual se encontra doente com a falta de emprego, conforme já vimos.

No caso de “Ela está dormindo”, a falta de emprego, entre outros motivos, reforça o estado psicológico vulnerável da protagonista: “[...] naquele período eu estava mal por causa do meu desemprego. Quase um ano saindo de madrugada e chegando à noite sem emprego [...]” (p. 35) E isso resulta em grande medida pela discriminação de gênero e étnico-racial, configurando uma crítica social:

[...] [estava] cansada de escutar exigências esquisitas do tipo: “Seu manequim é trinta e seis? Que pena! O seu cabelo não é liso. Você tem mais de quarenta anos? Precisamos de uma mulher que cheire bem para atender o público.” (p. 35)

Por outro lado, no caso de “Mulheres dos espelhos”, temos uma lógica inversa. O excesso de poder financeiro e a falta de ocupação teriam aberto espaço para o desenvolvimento da crise psicológica e conseqüente decadência completa da protagonista. É interessante notarmos que o estado de possível insanidade mental da protagonista acompanha-lhe somente durante o período em que tem a fortuna em mãos; no presente da narração, enquanto moradora de rua, agora distanciada dos acontecimentos passados, apresenta certa racionalidade: “Estava louca ou seria um sonho?”; “Eu estava lúcida?” (p. 51). E tal consciência pode ser explicada pelo fato de na sua nova vida já não estar tão só: além de estar sempre acompanhada pelos animais, ela convive com outras pessoas, ainda que seja contando histórias em bares em troca de bebida: “Agora, morando na rua, eu atendo pelo codinome de ‘Dama dos Animais’. [...] Sou agora uma contadora de histórias sobrenaturais. Conto de bar em bar em troca de um gole de cachaça.” (p. 55)

Algumas questões relativas a **diferenças de classe social** também figuram vulnerabilidades nos contos. Em “Guarda segredo” há uma possível reflexão socioeconômica na representação do poder aquisitivo da classe trabalhadora e da burguesia: o pai era

quem trabalhava para o sustento da família; o seu desemprego os leva à ruína; o namorado, apesar de não trabalhar, detém uma vida de riquezas originárias de sua classe social. Assim, configura-se uma espécie de crítica à desigualdade de classes: o pai é um trabalhador que sofre pela falta de emprego, em meio à crise econômica, enquanto o rapaz possui um poder aquisitivo admirável mesmo sem trabalhar.

Diretamente relacionada às diferenças de classe social, em “Mulheres dos espelhos”, é possível perceber uma espécie de **exploração do trabalho**, ainda que tenha bases legais, à medida que a empregada doméstica de dona Marta encontra-se na condição equivalente a de uma escrava:

Fora extremamente dedicada. Vivera somente as nossas vidas, com isso não tivera família nem tivera o seu próprio lar. [...] Cuidava da casa e da comida sem dizer uma palavra. Mesmo quando seus braços queimavam na panela. (p. 50)

Por sua vez, Makini encontra-se presa a relações de **exploração do trabalho infantil**, em que a mãe usa-se das filhas para ganhar esmolas e favores. É justamente por isso que, enquanto suas duas irmãs acompanham cegamente os atos da mãe, Makini não vê a hora de se livrar delas.

Em “A moça”, temos uma situação similar, porém ainda mais grave, pois que Deliciane sofrera **exploração sexual** por parte da mãe durante a infância, explicando a maneira como entrou para o mundo da prostituição. O fato de a mãe ter introduzido a filha ao mundo da prostituição demonstra um contexto de vulnerabilidade socioeconômica e cultural considerável: “Quando pequena, sua família morava na beira da estrada e a menina era cobiçada pelos caminhoneiros. A sua mãe ensinou-lhe a chamá-los de ‘pais’.” (p. 77) Paralelamente, essa violência contra o corpo e a dignidade infantil acarreta uma segunda forma de violência, a do **aborto**: “As bonecas que cresciam dentro do ventre da menina eram expulsas pela tia.” (p. 77) Não podemos deixar de lembrar que a mãe é a maior responsável pela situação, justamente ela de quem os filhos devem esperar a máxima proteção. Assim, nessa representação, temos o retrato de uma sociedade onde a instituição familiar já se encontra deturpada.

Outra questão social retratada que merece atenção verifica-se em “Guarda segredo”. Sem condições legais nem psicológicas para se reintegrar à sociedade, Clara vivencia um **apagamento**

social. Ao final do conto, o realismo impera sobre a fantasia e por ter se tornado uma assassina procurada, a única saída para a protagonista é a vida marginal, não por continuar no mundo do crime, mas por viver às escondidas. Após o assassinato do ex-namorado, vive escondida, e isso não a deixa imune a certo abalo psicológico: “Aqui ninguém sabe quem sou, mas, mesmo assim, estou atordoada. Sim essa é a palavra certa, atordoada. A insônia me persegue.” (p. 65) “Nunca mais esquecerei aquele dia [...]” (p. 70); “[...] eu não poderia olhar mais para a minha família.”; “Depois daquele dia, nunca mais voltei àquela casa. [...] Tenho muito medo. A insônia me persegue. Aqui onde moro ninguém sabe desse fato. Troquei meu nome.” (p. 71) Portanto, verificamos a situação de completa alienação social da protagonista como estratégia de sobrevivência, sendo este o caro custo do enfrentamento à realidade da opressão.

Indispensável também de ser trazido à tona, no contexto das vulnerabilidades decorrentes do afastamento da tradição, é o retrato do **racismo** em “Melre Dez nunca respeitou o tempo”, onde a protagonista estabelece relações explícitas de oposição em relação à população afro-brasileira: “Eu não gosto que me classifiquem de mulher negra e sou contra qualquer ação política em benefício da comunidade negra.” (p. 84.); “Tenho que gastar o meu tempo para não deixar essa gente tomar conta da minha cidade.” (p. 85) Assim, não resta traço algum de identificação com tal comunidade; na sua visão, classificar-se enquanto mestiça rompe com qualquer laço possível com as causas negras. O discurso racista de Melre surge com toda a força na seguinte passagem:

Cara colunista, tenho ou não razão de ser contra as ações do movimento negro? Olha o absurdo que é a discussão sobre as cotas. Eu, por exemplo, faço uma reflexão crítica sobre as cotas: uma publicidade obscena e enganosa. Imagine! Dar um tratamento diferenciado a cidadãos classificados como negros... Sou contra o Estatuto da Igualdade Racial, para mim é uma fraude... Também sou contra a existência de ministros, políticos e escritores negros. (p. 84)

Por outro lado, a presença do racismo na sociedade é denunciada também pela voz do oprimido: “Eu, como **colunista de pele negra**, sofro e repudio as tantas **ideologias e discursos racistas do século passado** que continuam sendo publicados e veiculados na grande mídia do século XXI.” (p. 87)

Ideologicamente, Melre Dez é caracterizada como um indivíduo reacionário²⁹, uma reprodutora de discursos racistas: “[...] ela manipula o seu tempo para causar mal-estar nos políticos, parlamentares ou grupos voltados para a autoestima e a cidadania da comunidade.” (p. 84) Representando a mentalidade e prática opressora do discurso colonialista, é pela subjetividade da protagonista que testemunhamos visões de mundo que representam a grande parcela da população que ainda é reprodutora de sensos-comuns que cercam as questões étnico-raciais no Brasil, os quais servem de suporte para inúmeras ideias estereotipadas sobre a comunidade afro-brasileira, e que por sua vez se traduzem em comportamentos discriminatórios.

Nesse contexto, é notável que, embora a representação dos afro-brasileiros seja geralmente enquanto a grande parcela da população que ainda vive miseravelmente, pertencendo às classes desfavorecidas, nem todos os contos apresentam personagens de classes baixas. Há também contos centrados na vida de personagens de classes privilegiadas. No entanto, cumpre destacar que estes igualmente acabam embarcando num processo de decadência que pode ser vista como resultante da fragilização psicológica e espiritual, demonstrando que boas condições financeiras não garantem um futuro próspero.

Dentre os contos em que o retrato social inicialmente não representa personagens em situação de vulnerabilidade socioeconômica (apenas afetiva, psicológica e/ou espiritual), estão “Ela está dormindo”, “Mulheres dos espelhos” e “Melre Dez nunca respeitou o tempo”. Flor, apesar de não pertencer à classe alta, explicitamente também não é pobre. Ela possui uma profissão de nível superior: Artista Plástica, mas está desempregada, tendo que morar e ser sustentada pela mãe. Todo o dinheiro que tinha do seu Fundo de Garantia Flor emprestara para o namorado: “Por causa desse empréstimo, minha família é que tem me dado grana.” (p. 37) Observemos que o fato de poder emprestar dinheiro para o namorado demonstra que já trabalhou seriamente, não sendo alguém de classe privilegiada que não precisa trabalhar ou que se recuse a fazê-lo (como Cassi Jones ou dona Marta).

Por sua vez, dona Marta é inicialmente caracterizada como pertencente à classe alta, pois se “herdara um casarão” (p. 49) de

²⁹ Reacionário é entendido, segundo o Dicionário Aulete Digital, como: 1. Que se opõe ou mostra oposição a quaisquer mudanças sociais ou políticas (doutrina reacionária; discurso reacionário); 2. Contrário à democracia; antidemocrático.

sua mãe é porque sua família já possuía o patrimônio. Além da propriedade em si, a protagonista encontra-se em boas condições financeiras, pois ainda realiza reformas, conforme podemos constatar nas seguintes passagens: “Depois que mamãe faleceu, reformei toda a casa.” (p. 49); “Eu estava contente com a reforma, tudo cheirava a novo.” (p. 50) Além disso, dava grandes festas, regadas de “muita carne, cerveja, samba e karaokê” (p. 50), o que demonstra as suas condições privilegiadas de vida. É somente mais tarde que a protagonista embarcará no processo de decadência, justamente porque essa vida em que tem tudo sem precisar trabalhar acaba lhe trazendo um abalo psicológico que a leva à decadência não só mental, mas também moral e física, pois acaba se tornando alcoólatra, perdendo todos os seus bens, e finalmente uma moradora de rua.

Por último, a caracterização socioeconômica de Melre Dez é constituída de forma indireta, sendo preciso estabelecer relações extratextuais a partir de informações lançadas no tecido narrativo. Dentre as considerações que podem ser vistas enquanto demarcadoras da classe social da protagonista, está: “Ela utiliza discursos e envia artigos por e-mail para expressar suas opiniões” (p. 84), o que indica que se trata de uma pessoa letrada. Outro exemplo é que, ao declarar “[...] nós, moradores da cidade” (p. 85), num contexto de oposição ao espaço comum relegado à comunidade negra, podemos supor que Melre provavelmente não é uma moradora de periferia, mas que reside no centro. Ainda, quando a protagonista nos diz: “Eu me utilizava desse espaço para [...] exigir leis próprias em defesa dos povos mestiços [...]” (p. 84) e “Eu busco materiais, seja nas entrelinhas de uma lei [...] ou em documentos [...]” (p. 85), o fato de escrever com base em leis e documentos demonstra que definitivamente não se trata de uma pessoa de classe baixa, sem instrução. Fora isso, estamos diante de um caso à parte dos outros contos, pois a protagonista não acaba na vulnerabilidade no que diz respeito às condições materiais de vida (talvez porque esse seja um conto próximo do gênero crônica, que não se desenvolve temporalmente, fornecendo mais um retrato ideológico do que social da protagonista).

Portanto, o poder da (falta de) cultura afrodescendente parece sobrepor-se às condições socioeconômicas, exercendo uma força considerável na configuração das vulnerabilidades, atravessadas por questões étnico-raciais, de gênero e de classe social. Ademais, a perspectiva afro-identificada e o protagonismo feminino, conjugados à dimensão espiritual afrodescendente e às

variadas formas de vulnerabilidade, nos contos de Esmeralda Ribeiro, refletem outras facetas do **ser mulher negra** na sociedade brasileira contemporânea, de modo complementar ao que vimos na ficção de Conceição Evaristo, sendo que ambas as autoras trazem representações de caráter inovador para a literatura brasileira.

6 MIRIAM ALVES

6.1 APRESENTAÇÃO

Nascida em 1952, Miriam Alves é natural de São Paulo, onde reside nos dias atuais. Tem formação superior em Serviço Social. Filha de pais de extração humilde, em várias entrevistas, a escritora faz questão de assinalar o importante papel exercido pela família na sua formação. Sua mãe, Dona Benedita Alves, embora só tivesse o primeiro ano primário, aproveitava as bibliotecas das casas onde trabalhava como empregada doméstica para ler clássicos da literatura. Depois em casa, ela contava as histórias para os filhos, introduzindo-os num mundo que normalmente estaria fora do seu alcance. Quanto ao pai, o Sr. Maurício Alves, que estudou até o segundo ano de Contabilidade, quando percebeu a inclinação da filha para literatura, só lhe dava de presente livros que, como ela confessa, eram guardados em caixotes como relíquias de família.

Segundo a apresentação da escritora, empreendida por Kátia da Costa Bezerra, na antologia crítica organizada por Duarte e Fonseca (2011), Miriam Alves começou a escrever aos 10 anos de idade. Aos poucos, no entanto, como a própria escritora adverte, sua escrita foi deixando de ser algo eminentemente lúdico e prazeroso para se transmutar também num espaço de reflexão. Tanto é assim que, desde a criação dos *Cadernos negros*, em 1982, sua atuação na área literária só tem se intensificado. No ano de 1983, publicou seu primeiro livro de poesia, *Momentos de busca*.

A partir de então, ela começa a atuar na elaboração de uma coletânea anual de contos e poesia, bem como a organizar e participar de debates, palestra e recitais em várias cidades do interior do estado. No caso, uma das atividades do grupo – a roda de poesia – consistia na declamação de poemas ao som de um atabaque. Conforme destaca Bezerra (2011, p. 87), acerca do Quilombohoje: “O propósito do grupo era divulgar a literatura negra e provocar questionamentos, estimulando novas leituras de conceitos e verdades que, tido como naturais, ainda hoje persistem em discriminar uma grande parcela da população brasileira.”

Integrante do Quilombhoje no período de 1980 a 1989, Alves foi uma das primeiras mulheres a fazer parte do grupo. A criação do grupo aponta para uma fase marcada por uma atuação em grupo, embora seja importante destacar que cada membro tinha seu modo próprio de escrever e refletir sobre a realidade. Tanto é assim que os **questionamentos de gênero** só se fizeram presentes mais tarde, quando algumas integrantes começaram a se sentir incomodadas com a atitude preconceituosa de alguns escritores negros quando a discussão recaía sobre as especificidades da literatura produzida pelas mulheres, ressaltava Bezerra. Apesar disso, Alves constantemente alude ao papel crucial desempenhado pelas reuniões do grupo no processo de percepção das diversas formas de **preconceito e discriminação** presentes tanto no dia a dia das pessoas como na esfera literária. Sua queixa prende-se principalmente à forma como a escrita literária negra tem sido recebida por uma parte da crítica, que persiste em restringi-la a determinadas temáticas.

Ainda de acordo com Bezerra, Alves começou a trilhar seu próprio caminho a partir do momento em que, com a gravidez e o nascimento de sua filha, viu-se obrigada a deixar o Quilombhoje, por falta de tempo para se dedicar às atividades do grupo, como era exigido. É nesse período que prepara a antologia de poetisas negras – *Finallyus/Enfim nós* – que, segundo a estudiosa, depois de muita luta, conseguiu publicar numa edição bilingue, e que tem atraído a atenção de crítica para uma produção ignorada até bem pouco tempo.

Além das incursões na área da editoração, Alves participa de debates, conferências e palestras, no Brasil e no exterior, com temas vinculados às questões da afrodescendência, tanto no campo literário quanto no social. Sempre procura refletir sobre seu **posicionamento político como mulher, negra e produtora cultural**, participando, assim, de um diálogo mais amplo que se empenha em problematizar termos e leituras que procuram delimitar a forma de percepção da literatura produzida por escritores e poetisas negros. Nesse sentido, é das mais ativas e atuantes entre as mulheres escritoras afro-brasileiras.

Em novembro de 1995, esteve em Viena/Áustria, onde apresentou o trabalho “Resgate” – texto poético performático. Em 1996, participou da “Conferencia internacional de mulheres escritoras e pesquisadoras do Caribe”, e, em 1997, do “Simpósio de falantes latino-americanos”, em Nova Iorque, onde apresentou um trabalho cujo título é “A invisibilidade da literatura Afro-feminina: de Carolina de Jesus a nós”. Foi escritora visitante nos Estados Unidos duas vezes: em 2007, na Universidade do Novo México e, em

2010, na Escola de Português de Middlebury College, onde ministrou os cursos de Literatura Afro-Brasileira e Cultura Afro-Brasileira. No segundo semestre de 2009, esteve na Universidade do Texas, Austin, Universidade do Tennessee e Universidade de Illinois, no evento “Brazilian writers and their translators” (“escritores brasileiros e seus tradutores”), compondo a mesa com os escritores Ignácio de Loyola Brandão e João Almino. Em razão desse cenário, seus trabalhos contam com uma fortuna crítica dentro e fora do Brasil.

Em entrevista concedida ao “20” – Núcleo Afro-Brasileiro de Estudos Culturais, Alves comenta sobre a própria trajetória internacional, destacando o papel dos *Cadernos negros* nesse processo:

A trajetória internacional foi consequência do trabalho e da militância literária que Quilombhoje e *Cadernos Negros* praticaram nas décadas de 70 e 80 que apesar de não ter a visibilidade no Brasil chamou a atenção de vários estudiosos e estudiosas internacionais, na Alemanha, Estados Unidos, França, Inglaterra. Enviávamos livros para as universidades e passamos a ter contato [...]. Nesse período eu estava fazendo uma pesquisa sobre a existência das escritoras negras e com o resultado comecei a organizar uma antologia de poemas que enviei para algumas editoras brasileiras que me devolveram alegando falta de interesse editorial e falta de qualidade literária e numa atividade sobre Luiz Gama encontrei uma pesquisadora americana que estava procurando escritores negros. Ao tomar contato com o livro inédito enfim nós fizemos um acordo para ser publicado bilíngue nos Estados Unidos. Nesse mesmo tempo encontrei com outra pesquisadora americana Carol Boyced David, que também procurava estabelecer contato com escritoras negras brasileiras, ela me entrevistou, depois conversamos longamente e no ano seguinte me enviou convite para participar de um Congresso Internacional de escritoras afro-americanas e caribenhas. Nesta oportunidade pude ver a repercussão do trabalho de escritoras e escritores negros que escreviam em CN e outros. Visitei as bibliotecas de algumas universidades e lá estávamos nós e nossos livros. Emocionante e ao mesmo tempo triste saber que lá fora éramos respeitados como escritores, aqui no Brasil éramos negados como escritores e cidadãos negros. (ALVES, 2013)

Moema Parente Augel, da Universidade de Bielefeld, Alemanha, em prefácio do livro *Mulher matriz* – prosas de Miriam Alves (2011), caracteriza a escritora enquanto “engajada defensora dos direitos dos afrodescendentes e da mulher, principalmente da

mulher negra brasileira”; “cidadã-mulher-negra-escritora”; “intelectual séria, consciente e conscienciosa, que exerce grande influência nos ambientes onde atua, contribuindo, de forma decisiva, para a valorização dos afrodescendentes e a divulgação da literatura negra brasileira no Brasil e no exterior”; “pode ser considerada, sem favor, como das mais representativas da literatura brasileira contemporânea” (AUGEL, 2011, p. 11).

A obra individual de Miriam Alves constitui-se de dois livros de poemas: *Momentos de Busca* (1983) e *Estrelas no dedo* (1985), ambos impressos em São Paulo como edições da autora; uma peça teatral, em coautoria com Arnaldo Xavier e Cuti: *Terramara* (1988); e os livros: *Brasil Afro autorrevelado* – literatura brasileira contemporânea (2010); *Mulher mat(r)iz* – prosas (2011); e recentemente o seu primeiro romance, *Bará na trilha do vento* (2015). Dentre eles, destaquemos os seus três livros mais recentes.

Brasil Afro autorrevelado é uma espécie de história da literatura afro-brasileira, contada com toda a autoridade de uma voz feminina participante. No geral, o livro demonstra que essa é uma história que ainda tem muito que ser lida, estudada e analisada, bem como afirma a urgência de considerá-la dentro de seu contexto de surgimento e existência, revelando as faces de um “BrasilAfro” em versos e prosa. Uma das principais ideias defendidas no livro é de que precisamos atentar para os novos atores sociais e preencher os espaços em branco do estudo da Literatura Brasileira.

Mulher Mat(r)iz é a reunião de vários contos publicados ao longo de vinte e três anos de sua vida. A maioria consta em publicações, já esgotadas, da série *Cadernos negros*. Outros foram traduzidos para o alemão e o inglês, sendo publicados em coletâneas na Alemanha, Estados Unidos e Inglaterra. Segundo a nota da autora, os contos agrupados no livro “revelam o universo da mulher afro-brasileira em suas várias possibilidades vivencial-afetivas. A partir deste eixo, considereei oportuno organizá-los em um único livro.” (ALVES, 2011, p. 21) Acerca do livro, Augel (2011, p. 12-13) declara:

Suas onze “Prosas” foram compostas ao longo de mais de vinte anos de atividade literária e engajamento político-social, sempre a partir do crivo do olhar do afrodescendente que procura expressar a realidade vivencial do Negro no Brasil. A linguagem e a temática dos contos em *Mulher mat(r)iz* ressaltam um processo de afirmação da identidade feminina, das conquistas da mulher negra [...].

[...] O feliz título desta coletânea já abre aos leitores e leitoras um leque de possíveis interpretações, ao mesmo tempo em

que direciona o olhar para um ponto fixo: os contos tratam, de uma maneira geral ou de outra, da mulher, da matriz, fonte, origem, umbigo. Mas não só. Da mulher apresentada numa palheta variada e múltipla, em diferentes situações e circunstâncias, da mulher em seus muitos matizes, o que utiliza a ideia subjacente à imagem metafórica, apresentando um caminhar pelos vários lugares possíveis e os muitos espaços da mulher negra.

Em *Bará na trilha do vento*, Miriam Alves, ao longo de vinte e quatro capítulos, recupera histórias e memórias unidas pelos fios de contas que compõem a ancestralidade afro-brasileira. A autora consolida, no romance, o “assenhoramento” do poder da palavra tomada pelas escritoras afro-brasileiras como principal instrumento de reivindicação na luta pelo direito à voz, em especial no combate contra as desigualdades históricas que têm sido geradas pelo racismo e pelo sexismo.

Nos *Cadernos negros*, Miriam Alves tem participação nos seguintes números, tanto com poemas quanto com textos de ficção: 5 (1982), 7 (1984), 8 (1985), 9 (1986), 10 (1987), 11 (1988), 12 (1989), 13 (1990), 17 (1994), 19 (1996), 20 (1997), 21 (1998), 22 (1999), 24 (2001), 25 (2002), 26 (2003), 29 (2006), 30 (2007), 33 (2010) e 34 (2011), além das edições comemorativas aos 20 e 30 anos da série (1998 e 2008). A Tabela a seguir mostra apenas os contos de Alves publicados nos *Cadernos negros* até o presente:

TABELA 3 – Participação de Miriam Alves nos volumes de contos dos *Cadernos negros*

Volume	Ano	Título
8	1985	Um só gole
10	1987	Cinco cartas para Rael
12	1989	– Alice está morta – Brincadeira – Como uma mulher de verdade
20	1997	Abajur
20 anos	1998	Alice está morta
22	1999	Retorno de Tatiana
24	2001	A cega e a negra – uma fábula
26	2003	– Amigas – Minha Flor, minha paixão
30	2007	Xeque-mate
30 anos	2008	A cega e a negra – uma fábula
34	2011	O velório

A autora também coorganizou duas antologias bilíngues internacionais: *Finallyus/Enfim nós* – contemporary black Brazilian women writers, coletânea de poemas, em 1995; e *Women righting/Mulheres escrevendo* – Afro-Brazilian women’s short fiction, coletânea de contos, em 2005.

No âmbito das antologias, entre poesia, ficção e ensaio, seus textos encontram-se publicados em: *Axé* – antologia da poesia negra contemporânea (1982); *Mulheres entre linhas* – II Concurso de Poesia e Conto (revelação de novos valores femininos no estado de São Paulo) (1986); *A razão da chama*: antologia de poetas negros brasileiros(1986); *O negro escrito*: apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira – Pequena antologia temática(1987); *1979-1988* – 10 anos de luta contra o racismo (1988); *Schwarze poesie/ Poesia negra* (St. Gallen/Köln/São Paulo,1988); Ad libitum Sammlung Zerstreung, nº 17 (Berlin, 1992); *Poesia negra brasileira*: antologia (1992); *Schwarze prosa/Prosa negra* – Afrobrasilianische Erzählungen der Gegenwart (Berlin/São Paulo, 1993); *Zauber gegen die Kälte* (1994); *Contra lamúria* (1994); *Finallyus/Enfim nós*. Contemporary black Brazilian women writers (1995); *Moving beyond boundaries* (1995); *Nueva poesia lateinamerikanische*, Literaturmagazin, nº 38 (1996); *Presença negra na poesia brasileira moderna* – Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 25(1997); *Pau de sebo*: coletânea de poesia negra (1998); *Callaloo*, Baltimore, v. 23, nº 4 (2000); *Callaloo*, Baton Rouge, v. 23, nº 4 (2000); *Womenrighting/Mulheres escrevendo* – Afro-Brazilianwomen’s short fiction (2005); e *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica (2011).

Dentre os ensaios publicados por Alves, encontram-se: “Axé Ogum” (1985); “Cem palavras” (1986); “Discurso temerário” (1987); “Lésbica virtual – configurações de uma cibercultura” (2001); “*Cadernos Negros* 1 – o postulado de uma trajetória” (2001 e 2002); “Empunhando bandeira: diálogo de poeta” (2002); “*Cadernos Negros* (número 1): estado de alerta no fogo cruzado” (2002); “Negra e lésbica: a leitura do corpo” (2002); e “A literatura negra feminina no Brasil – pensando a existência” (2010/2011).

Na produção literária de Alves, Bezerra (2011) observa que a **busca por uma identidade própria** perpassa pela reflexão sobre questões de raça, gênero, sexualidade e classe social. No entanto, a estudiosa está debruçada mais sobre a produção poética do que a ficcional da autora:

Isso implica dizer que em muitos de seus poemas se depara com uma dinâmica que se esforça por **ressignificar histórias e**

signos, um movimento marcado pelo desejo de elaborar **identidades alternativas**. Todavia, trata-se de um movimento progressivo, como se observa por seu primeiro livro, *Momentos de busca*, em que se encontram poemas marcados por indagações, num tom que oscila entre a revolta e a incerteza, revelando um ser que, cansado de um ventriloquismo que lhe nega sua especificidade, percebe a literatura como um espaço de reflexão. (BEZERRA, 2011, p. 89, grifo nosso)

Bezerra prossegue sua argumentação alegando que os versos da escritora denunciam o **duplo papel da linguagem** que, ao mesmo tempo em que funciona como um instrumento que possibilita a construção de estereótipos, possui uma faceta de resistência por tornar possível a articulação de novas possibilidades de ser. Desse modo, sua escrita procura se apropriar de elementos de um imaginário opressor que urge ser problematizado e reelaborado, para permitir a construção de novos significados, a circulação de novas formas de saber. Da mesma forma, deparamo-nos com um processo de apropriação e releitura do passado, que se evidencia pela forma como procura se contrapor a visões estereotipadas presentes no imaginário brasileiro. Nesse caso, sua produção literária promove releituras que validam novas formas de ser e de pensar que obrigam a uma revisão da forma como se elabora a metáfora da nação.

Portanto, para a crítica, a escrita de Alves permite demarcar um **espaço de diferença** que funciona como um mecanismo de rejeição e problematização de uma prática totalizadora, que procura impor uma leitura hegemônica e opressiva do Outro. Uma luta que, no entanto, deve-se ressaltar, por ocorrer no âmbito da literatura, não se restringe à esfera social, uma vez que a obra da autora também se empenha em desafiar o autoritarismo hierarquizante e discriminador da historiografia oficial.

Por sua vez, similarmente voltada apenas para a poesia da autora, Assunção de Maria Souza e Silva (2009), em artigo intitulado “Entraçados dizeres poéticos femininos: breve leitura de poemas de Conceição Lima (São Tomé) e Miriam Alves (Brasil)”, apresenta aspectos do universo poético de Alves, ao lado da escritora africana, na exposição de seus versos, engendrados na situação de seus países, cuja nuance é a crítica ao poder constituído. Silva defende que os poemas, em primeira instância, vêm como expressão íntima do ser, retratando a condição feminina; em segunda instância, como expressão de vozes coletivas, irrepressivas, audíveis pelo compromisso de indicar outras possibilidades de Ser no mundo, no

questionamento e ressignificação dos símbolos da tradição, desconstruindo estereótipos com propósitos de deslocamento de sentidos; ou construindo espaços e imagens de “esperança” mesmo que no incerto.

Dialogando com a apresentação da autora feita por Bezerra, em que afirma que a escrita de Alves permite demarcar “um espaço da diferença que funciona como um mecanismo de rejeição e problematização de uma prática totalizadora, que procura impor uma leitura hegemônica e opressiva do outro” (BEZERRA, 2011, p. 91), Silva defende que, na ruptura com o instituído, a poética de Alves revigora a condição feminina negra, desmascara a hipocrisia da pseudodemocracia racial brasileira e impulsiona uma fala política que dá à pessoa negra o lugar de sujeito no processo histórico e de autotransformação social, fazendo-nos reafirmar que só o/a negro/a, por ele/a mesmo/a, ciente de seus problemas e do valor de sua cultura, ao assumir os atributos da diferença, encontrará saídas para interromper o processo de marginalização social que o atinge.

Nesse contexto, vale expor ainda o comentário crítico de Zilá Bernd, em *Poesia negra brasileira*, onde ressalta que o importante na poesia de Alves é que talvez seja ela a única poeta (na época) a conseguir conciliar a busca de duas dimensões de sua identidade:

A identidade negra é buscada sem anular a dimensão da identidade feminina com a qual a autora também se preocupa, ou seja, a decifração de si mesma passa pela indagação de seu papel na sociedade ao mesmo tempo como negra e como mulher. O ser oprimido é aqui o negro, mas também a mulher, independente da cor da pele. Assim, sua poesia, deixando de enclausurar-se na construção de uma única dimensão identitária, abre-se ampliando sua recepção. Revertendo o simbolismo tradicional do mundo ocidental, onde a noite é o espaço das trevas, do mal e da solidão, Miriam Alves transforma a noite “em festa de galos” onde devem ser cantadas “cantigas de acordar”. Sua poesia, portanto, convoca à vigília e não ao sono, à fala e não ao silêncio, à conscientização e não à alienação. (BERND, 1992b, p. 90)

De maneira mais ampla, no prefácio anteriormente citado do livro de contos de Alves, Augel declara que, ao lado de uma nítida consciência de sua condição como afrodescendente, podemos sentir claramente, nos seus textos, a procura de uma redefinição de sua própria pessoa e a busca do seu espaço como mulher, espaço esse difícil de conquistar ou de delimitar. Outro fator destacado é

que estamos diante de uma voz que rompe com muitos códigos estabelecidos, uma ruptura consciente e decidida que se faz, inclusive, na escolha dos temas. Assim, seus contos geralmente direcionam para a especificidade afro-brasileira, sem a necessidade de empregar termos políticos e combativos, bandeiras de tantas reivindicações e tomadas de decisões, sutileza essa que transparece em todo o tecido textual, onde o ser-negro-no-Brasil não alardeia sua especificidade, embora esteja subliminarmente onipresente:

Estamos diante de uma outra postura que, não sendo nova, é, entretanto, menos frequente entre os escritores que se autodefinem como escritores negros ou afro-brasileiros. A questão racial ou étnica não é polemizada, a pigmentação da pele das personagens não avança para o meio da cena como um recurso ou arma, é óbvia e implícita, registrada sutilmente numa meia frase, numa alusão aparentemente casual, quando informações sobre a aparência física das personagens são transmitidas através de uma escala cromática que apresenta muitos tons [...]. (AUGEL, 2011, p. 13)

Assim, de acordo com a estudiosa, a cadeia tripartida de preconceitos que acorrenta a condição específica da mulher negra e muitas vezes pobre é quebrada altivamente por Miriam Alves que, tematizando questões prementes e tensas como **o racismo e o sexismo**, ultrapassa o âmbito meramente afro-brasileiro, pois tais questões dizem respeito a toda a sociedade brasileira. E, por isso, Augel considera os contos da autora ousados e inovadores, envoltos numa linguagem fluida e fluente. Além disso, alega que, apesar de se tratar de histórias que decorrem num plano individual, está subliminarmente presente outro plano que possibilita que um coletivo marginalizado ou inferiorizado surja nas entrelinhas e deixe emergir outra história.

Outros trabalhos críticos sobre a produção literária da autora são as dissertações de mestrado de Figueiredo (2009) e Palmeira (2010), já citadas, que a estudam ao lado de outras escritoras afro-brasileiras, a exemplo de Conceição Evaristo e Esmeralda Ribeiro, conforme já apresentado. No que diz respeito à Miriam Alves, Figueiredo dedica atenção especial para os contos do heterônimo Zula Gibi, sobre o qual trataremos mais adiante, enquanto Palmeira apenas situa a autora no âmbito das escritoras dos *Cadernos negros* que contribuem para o universo da autoria feminina afro-brasileira, não desenvolvendo nenhuma análise aprofundada de seus textos poéticos ou ficcionais.

Um último trabalho que vale ser trazido à tona é o artigo “Pensamentos da mulher negra na diáspora: escrita do corpo, poesia e história”, de Cristian Souza Sales (2012), que tem por objetivo analisar a escrita do corpo feminino negro na produção literária de escritoras afro-brasileiras. Alves é considerada pelo autor como uma das principais vozes femininas contemporâneas que tem se empenhado em elaborar outros modelos e novas imagens para o corpo da mulher negra, cujos desenhos, sentidos e significados estão ligados à história e à vivência dos(as) afrodescendentes na diáspora africana. Segundo Sales, em sua produção, são inscritas outras formas de dizer este(s) corpo(s) que estão distanciadas das representações estereotipadas, etnocêntricas e falocêntricas construídas, historicamente, por uma tradição cultural no Brasil. Ainda:

Marcando o seu lugar de enunciação como sujeito e objeto de sua produção literária, evidenciando a sua identidade racial e de gênero, Miriam Alves constitui uma nova forma de escrita literária, a afro-brasileira, delineando imagens de um corpo negro que se revestem de outros significados e sentidos positivos. São configurações poéticas, cujo sujeito enunciator feminino negro busca estabelecer ligações de um corpo com as suas marcas identitárias, práticas religiosas e culturais de origem afro, superando um conflitivo processo de construção e desenvolvimento de sua autoestima. E a escritora o faz, em princípio, estabelecendo um diálogo com a sua história ancestral. (SALES, 2012, p. 97)

No contexto da **produção crítico-teórica** de Miriam Alves, em seu livro *Brasil Afroautorrevelado*, torna-se relevante o seu testemunho sobre a problemática de gênero interna ao movimento literário negro. Segundo a autora, nos encontros e nos debates internos dos grupos de literatura, as mulheres escritoras, em proporção numérica menor que a dos colegas escritores, incluíam a questão da literatura feminina na pauta dos debates como uma das preocupações literárias a serem consideradas. No entanto, o assunto não era tratado com a devida atenção e acabava relegado ao segundo plano das prioridades, mas nem por isso deixou de fazer parte das inquietações das escritoras afrodescendentes.

Na oportunidade da realização do 1º Encontro Nacional de Poetas e Ficcionistas Negros Brasileiros, em São Paulo, em 1985, as escritoras Esmeralda Ribeiro e Roseli Nascimento apresentaram textos que ponteavam alguns aspectos da escrita negra feminina; questionavam não só o ato de escrever, como também a maneira pela qual a mulher negra era representada nos trabalhos tanto de

autores brancos como de autores negros. No 2º Encontro, em Petrópolis, em 1986, notava-se, entre as escritoras, o interesse de fazer valer as questões relativas à escrita feminina negra na pauta oficial das discussões, o que gerou a proposta de um dos escritores participantes de que fosse designada apenas uma mulher para falar pelas demais, como representante. Provocando revolta na ala feminina, a proposta foi considerada uma estratégia de afunilar as manifestações das mulheres, visto que os escritores homens tinham direitos iguais e as mulheres teriam uma representante apenas, o que as impediria de ver suas experiências de escrita serem analisadas de forma igual. Como fruto dessa experiência, Alves organiza os dois volumes bilíngues já citados, como uma forma de aglutinar e dar visibilidade ao conjunto de poemas e contos de escritoras negras, esparsos em publicações diversas.

Salientamos também a defesa do seguinte ponto de vista, o qual se apresenta como uma síntese de seu posicionamento enquanto escritora e intelectual acerca da literatura afro-brasileira de autoria feminina:

A produção textual das mulheres negras é relevante, pois põe a descoberto muitos aspectos de nossa vivência e condição que não estão presentes nas definições dominantes de realidade e das pesquisas históricas. Partindo de um outro olhar, debatendo-se contra as amarras ideológicas e as imposições históricas, propicia uma reflexão revelando a face de um **Brasilafro** feminino, diferente do que se padronizou, humanizando esta mulher negra, imprimindo um rosto, um corpo e um sentir mulher com características próprias. (ALVES, 2010, p. 67)

É notável o seu entendimento de que a produção de textos teóricos e ficcionais das escritoras negras coloca em pauta a discussão das questões raciais e de gênero enquanto elemento visceral da identidade feminina afro-brasileira, contextualizando-a no panorama das relações globais e universais do conhecimento.

No livro, a autora discute ainda que a escrita das mulheres negras extrapola a referência ao corpo dos movimentos feministas brancos dos anos 1960 e 1970 – resumido na frase: “meu corpo me pertence” – que fica compreensível ao lembrarmos que seus corpos eram presos em espartilhos desde o século XIV até princípio do século XX. Diante disso, defende:

Já a palavra de ordem para o corpo feminino da mulher negra seria forçosamente outra tendo em vista o aviltamento do qual foi

vítima esse corpo negro que passou pela coisificação, mutilação, primeiro pela força da escravização, e depois seguido da automutilação, para aproximá-lo da estética branca alienígena à sua feição natural. Antes de tudo, é um corpo vitimado que necessita de se desvencilhar das marcas de sexualização, racialização e punição nele inscritas para redefinir numa ação de afirmação e autoafirmação de identidade; de formar, assim, um novo lócus de compreensão sem, no entanto, esquecer a necessidade desse mesmo corpo de comer bem, vestir-se, entre outras coisas. Os versos e os textos realizam a desconstrução desse lócus de confinamento onde ficamos excluídas da noção estética nacional [...]. (ALVES, 2010, p. 71)

Para concluir, cabe expor a sua visão crítica acerca da literatura afro-brasileira em geral. Alves (2010, p. 7) alega que, desde a virada do século, tal produção tem sido alvo de atenção e interesse de eventos, como encontros, simpósios e seminários em universidades brasileiras e em outros países, principalmente nos Estados Unidos, suscitando artigos e teses com as mais variadas abordagens. No entanto, para ela, apesar dos avanços, os enfoques, salvo algumas exceções, ainda não conseguiram romper com o princípio básico da abordagem historiográfica brasileira que, em geral, não vê a população afrodescendente como cidadãos sujeitos de sua própria história, influenciando e sendo influenciados pelos fatores sociopolítico-culturais de produção de conhecimento humano e capazes de refletir e agir de forma organizada, criando mecanismos de defesa e de reação, com o intuito de transformar as situações adversas. Os fatos, muitas vezes, ficam camuflados atrás de generalizações que escamoteiam as especificidades de certas manifestações públicas coletivas, o que não é de se estranhar em um país que nega a desumanidade da discriminação racial; suas consequências quase nunca são realmente contestadas oficialmente e assumidas como ofensivas; são tidas como “normais”, mas provocam sofrimentos, mortes físicas e mentais e o confinamento, em bolsões de miséria, da maioria dos cidadãos negros no Brasil.

6.2 PERSPECTIVA FEMININA AFRO-BRASILEIRA

Do mesmo modo que nas respectivas seções dedicadas às autoras anteriores, voltaremos nossas atenções agora para uma leitura analítica dos contos de Miriam Alves, com vistas à discussão de como as narrativas constroem o que vimos chamando de **perspectiva feminina afro-brasileira**, consideradas as especificidades de cada

escritora. Foram selecionados para a análise os seis contos da autora publicados nos *Cadernos negros* no período de abrangência de nosso *corpus*, todos os quais ilustram o **protagonismo feminino negro e pontos de vista afro-identificados**: (em ordem cronológica) “Alice está morta” (CN MELHORES CONTOS, 1998; originalmente em CN 12, 1989); “A cega e a negra – uma fábula” (CN 24, 2001); “Amigas” e “Minha flor, minha paixão” (CN 26, 2003); “Xeque-mate” (CN 30, 2007); e “O velório” (CN 34, 2011).

“Alice está morta” é a história cruel da madrugada em que um homem carrega a sua mulher embriagada para casa, porém no caminho decide que o melhor a fazer é descartá-la, jogando-a de cima de uma ribanceira, de onde normalmente jogam-se lixo fora ou cadáveres. A narrativa é construída em primeira pessoa por um eu-narrador masculino que descreve sua relação com Alice, ela só fazendo-se presente pela voz dele. Essa voz masculina, então, contará sobre como se estabeleceu o relacionamento com Alice, representado como um “ritual de dependência que se repetia sempre” (p. 130), mas a cada vez com um final diferente e inesperado. Eles eram vizinhos que moravam “no mesmo quintal de cômodos” (p. 129) e que “um dia, para economizar aluguel” resolveram “morar no mesmo cômodo”, um “quarto e cozinha” (p. 130). Em termos temporais, ficamos sabendo de tudo pela memória do narrador, ao passo que, no tempo presente da narrativa, o companheiro de Alice está prestes a assassiná-la. Isto é, a ação do conto se dá enquanto o homem desce a ladeira com Alice em seus braços, porém o conteúdo narrado diz respeito, em grande parte, ao processo de rememoração do homem enquanto a carrega, estabelecendo um tempo psicológico paralelo. Apesar de o narrador ser o único a ter voz na história, entendemos que o papel de protagonismo é exercido pela personagem feminina, pois ela é o centro da trama, objeto sobre o qual incidem as ações e reflexões dele. De fato, a personagem masculina narradora nem chega a ser nomeada.

“A cega e a negra – uma fábula”³⁰ conta a história de Cecília e Flora. Cecília é uma mulher negra acostumada com as barreiras da vida em razão da discriminação racial, cuja rotina é atravessada por uma reviravolta a partir do momento em que conhece Flora, cega, mas bem resolvida. Certo dia, ao adentrar pela porta giratória de um banco, esbarrara em Flora, ocasionando um mal entendido por parte dos seguranças do banco, porém sendo rapidamente resolvido pela cega. A partir de então, elas tornam-se companheiras inseparáveis: “Cecília interpretava o mundo da visão para Flora, que era cega;

³⁰ A partir deste momento, o conto será referido sem o subtítulo “uma fábula”.

enquanto Flora abria as portas para Cecília.” (p. 92) Juntas descobriam o mundo, e todos os impedimentos cotidianos de Cecília parecem desaparecer, até que um dia volta a sofrer discriminação racial. Apesar de a narração ser em terceira pessoa onisciente, a história é construída a partir da subjetividade de Cecília, o que nos permite considerá-la protagonista, pois se dá com base no seu mergulho interior, à medida que reflete sobre a sua relação com Flora. A aproximação do conto a uma fábula, conforme expressa o título, deve-se ao inter-relacionamento metafórico estabelecido entre a vida das personagens e uma aranha cujas acrobacias despertam o processo de rememoração que constitui o conto:

Cecília tecendo fios invisíveis, a aranha fabricando fios reais. [...] a aranha no seu sobe e desce, não entrava nem saia... tecia em acrobacias. Acrobacias determinadas pela magia do fazer e não viver. Ela e Flora faziam acrobacias do viver, dependuradas no fio aparentemente tênue da vida. Fio invisível, resistente, frágil. Abriu os olhos, a aranha tecia. Um fio branco saído de suas entranhas unia-se a outros fios. Cecília igualou-se aquela criatura. Um estranho destino as unia naquele espaço. Pensou em Flora. (p. 89-90)

O conto “Amigas”, em estilo realista-fantástico, discorre sobre um grupo de cinco amigas que vivenciam uma experiência transcendental após terem se reunido numa tarde no apartamento de uma delas. O propósito do encontro em si não é revelado, mas parece tratar-se apenas de um reencontro de amizades antigas; o resultado desse encontro, sim, é o grande foco da narrativa, através do olhar de uma delas, a dona do apartamento. O conto, portanto, é narrado em primeira pessoa, por essa personagem feminina, a qual permanece em casa enquanto assiste às outras na rua indo embora. Nenhuma delas é nomeada. Para Figueiredo (2010), os enredos dos contos “Amigas” e “A cega e a Negra” apontam para envolvimento e descobertas homossexuais, considerando que a suavidade das metáforas sugerem, ao invés de afirmar.

“Minha flor, minha paixão” conta a história de um relacionamento em que a mulher tipicamente submissa e eterna apaixonada pelo seu homem, perdoando-lhe todas as fraquezas e mimando-o com todo luxo, é traída por uma ligação homossexual do marido. Narrado em primeira pessoa, uma voz feminina conta para um estranho na rua sobre o seu mal-estar, conotativamente retratado como “problemas do coração” (p. 109), enquanto dirige-se ao hospital. Desse modo, ficamos sabendo que dedicara a sua vida

inteira a esse homem, o qual acabara a levando à ruína emocional e mesmo material. A protagonista não é nomeada e não ouvimos a voz da outra pessoa para quem fala.

Por sua vez, narrado em terceira pessoa onisciente, “Xeque-mate” conta sobre o reencontro casual de três mulheres – Irene, Verônica e Cláudia –, amigas da adolescência. Depois de 28 anos, são colocadas frente a frente pelo acaso, num aeroporto, enquanto suas filhas estão prestes a embarcar numa viagem escolar. Fazendo jus ao título, as personagens, assombradas pela memória, num clima de espanto, desconforto e perturbação, encontram-se numa cena descrita como o “prenúncio de um jogo de xadrez” (p. 168). O leitor vai descobrindo do que se trata conforme os diferentes pontos de vista dessas mulheres vão sendo revelados: a questão é que Irene havia sido vítima de tentativa de estupro na presença das amigas, na última vez que estiveram juntas, durante uma pequena viagem de fim de semana que fizeram escondidas dos pais, para a casa de praia de um conhecido. Portanto, a trama desenvolve-se em torno do evento passado de violência sexual, ainda que não tenha se concretizado o estupro, referido inicialmente como o dia que mudou o rumo de suas vidas, lembrado pelo viés da subjetividade feminina das personagens, nas seguintes palavras, ao final da narrativa:

[...] ao entreolharem-se silentes, transportaram-se imponentes para o trágico momento de suas vidas. E o rosto de Carlos, num lampejo, se interpôs entre elas. Gentil, maduro, ele as convidara para a casa na praia naquele distante domingo. Verônica, Irene e Cláudia, encorajadas pela inconsequência da juventude, mentiram aos pais e foram. Afinal, seria somente um domingo, saíam cedo e voltariam à noite, sem despertar suspeitas. (p. 173)

O conflito do conto adquire ainda maior significância ao passo que, no tempo presente, as filhas estão partindo para a primeira viagem “sem as protetoras maternas” (p. 171).

Por fim, “O Velório” traz o protagonismo feminino da personagem Patrocina, justamente a morta, a qual traz consigo uma enorme carga de significação social e espiritual. O conto narra, em terceira pessoa onisciente, o evento de despedida diante da sua morte. Situada numa comunidade periférica, supostamente uma favela, a casa da protagonista, onde se passa o velório, vai sendo tomada pelos familiares, bem como vizinhos e outras lideranças comunitárias que a visitam para se despedir, ao longo da madrugada. A trama, construída em torno da falecida, possibilita-nos

um reconhecimento da importância do papel comunitário dessa personagem feminina. O mais interessante é que o conto não constitui uma história com foco na miséria e na criminalidade dos morros; pelo contrário, realça a convivência pacífica e o senso de coletividade e irmandade igualmente existente nesse contexto. Daí, quem sabe, o nome simbólico da comunidade: Vila Esperança. A família de Patrocina é composta pelo marido (Zé Galdino), pela filha (Celeste) e genro (Elzébio), pelo filho (Mauro) e nora (Trude), e pelas netas (Bará e Velma).

Cumpramos salientar, por fim, que a caracterização étnico-racial da afrodescendência nos contos em análise, conforme já destacada por Augel (2011) na seção anterior, é construída de modo ainda mais sutil do que ocorre nas narrativas das autoras anteriores, sendo em alguns casos completamente ausente no que diz respeito às personagens, mas de algum modo marcada a partir de outras referências. Em “Alice está morta”, a única menção nesse sentido diz respeito à cor da pele negra da protagonista, de forma bastante poética: “Olhei seu rosto. Unia-se a seu semblante o negror enluarado da noite.” (p. 131) Em “A cega e a negra”, é o próprio título, e tão somente isso, que fornece a referência explícita de que Cecília caracteriza-se como uma personagem afrodescendente, de modo que podemos associar as barreiras sofridas por ela com a problemática do racismo. Em “Amigas”, não temos qualquer tipo de caracterização física das personagens, mas os referenciais e a dimensão do invisível, fortemente presente ao longo de toda a narrativa, sugerem que as personagens estão imersas no universo da espiritualidade afro-brasileira.

Em “Minha flor, minha paixão”, a única marca de afrodescendência encontra-se ligada ao filho do casal, caracterizado na seguinte passagem: “Tenho um filho [...]. Um mulatinho que salvei ainda bebê de sua mãe loira bêbada, que engravidou de um negro muito bonito, ela tentou jogá-lo em um bueiro em um dia de chuva forte... [...].” (p. 109) De resto, o pertencimento étnico-racial das personagens não é marcado. Em “Xeque-mate”, há descrição física de duas das três personagens, permitindo-nos caracterizá-las enquanto afrodescendentes: uma apresenta “cor âmbar-perolado” (p. 169) e outra possui “a pele cor de chá mate” (p. 171). Por último, o conto “O velório” não apresenta caracterização física, mas diversos elementos do contexto comunitário que constitui a história possuem relação direta com a cultura afro-brasileira, em especial a participação de uma mãe de santo no velório, que demarca, pelo menos, a existência de práticas religiosas afro-brasileiras na comunidade.

6.2.1 Mulheres (negras) em ascensão

Por meio de diferentes estruturas ficcionais, nos contos em questão, figuram personagens femininas nas mais diversas condições, socioeconômicas e afetivas. Embora figurem representações variadas da realidade das mulheres (negras) na sociedade brasileira, de modo geral, a condição feminina retratada nos contos aponta para configurações geralmente invisibilizadas por estereótipos degradantes, como o de “pobres faveladas”. Ou seja, na prosa de Miriam Alves, averiguamos uma busca pela desconstrução da marginalização feminina afro-brasileira, afirmando um retrato social diferente daquele comumente associado a essa parcela da população negra, em especial na perspectiva socioeconômica. Nesse sentido, uma característica dominante que perpassa esse conjunto de contos é o fato de que as personagens femininas ficcionalizadas pela autora apresentam condições materiais favoráveis, não sofrendo vulnerabilidade social. Com efeito, a grande maioria das protagonistas são mulheres bem sucedidas, financeira e socialmente, ainda que isso não constitua o foco das narrativas.

De acordo com Augel (2011), na introdução ao livro de contos já referido, a estudiosa salienta que a miséria, a pobreza e a indigência em meio às quais milhões de brasileiros vivem e, dentre eles, uma grande maioria negra, não fazem parte do elenco de temas de Alves, não enquadrando as personagens no *guetto* da comiseração ou da denúncia. A autora desenvolve suas tramas incluindo, sobretudo, elementos que têm a ver com o ser humano no seu todo e na sua diversidade, tematizando questões que afetam o indivíduo como pessoa, sem ter diretamente a ver com o exclusivamente negro: o lugar da mulher, envolvendo a liberdade pessoal em escolher o próprio parceiro ou parceira; o amor e o ciúme, o erótico e a ternura, a traição, o fastio existencial, a amizade, a brutalidade são assuntos que desempenham um papel tão importante como o compromisso ideológico de denunciar a discriminação das diferenças, sejam elas a pobreza, o fato de ser mulher ou as preferências sexuais. Além disso, Augel destaca que a questão da **ascensão social**, em geral ignorada ou silenciada pela classe dominante, pela sociedade envolvente, está presente em vários contos, mas não como um problema e sim como algo natural, próprio da ambição humana de progredir. Ressaltemos:

Se é um fato que a grande maioria dos indivíduos desse segmento social engrossa o contingente dos desprivilegiados,

é também uma verdade a sua presença cada vez maior nas profissões liberais, na classe média abastada e com um maior poder aquisitivo. (AUGEL, 2011, p. 14)

Nesse sentido, é importante ressaltar que o desejo de articular **novos sistemas de representação**, provocando uma intervenção no domínio do simbólico, demonstra-se pelo entrelaçamento de vetores como **raça, gênero e sexualidade**, para citar apenas alguns, numa dinâmica que aponta para a complexidade do ser feminino negro no Brasil.

Cecília e Flora, em “A cega e a negra”, são personagens sem menção alguma a trabalho ou profissão, mas que se conhecem numa agência bancária, depois saem para passear, frequentam restaurantes, inclusive viajam juntas; no banco, Flora é chamada de “doutora, sinônimo de boa conta” (p. 91); apesar de cega, ela possui um carro, dirigido por Cecília – o fato de esta conduzir o carro igualmente indica que não se trata de uma “pobre coitada”. Assim, tais informações, embora não nos permitam definir uma classe social, indicam que ambas possuem boas condições de vida. O único problema explicitamente relatado é o fato das barreiras sociais que afetam Cecília, subliminarmente entendidas como discriminação racial. Isso gera um abalo psicológico na protagonista, mas em termos socioeconômicos não há referência a qualquer tipo de carência.

No conto “Amigas”, o fato de uma delas possuir um apartamento – “meu apartamento”, “minha casa” (p. 106) –, espaço onde se passa a história, demonstra certo poder aquisitivo, mesmo que o local não seja descrito em detalhes. Sabemos, sobretudo, que não se trata de um apartamento periférico, pois da janela a narradora assiste às amigas “caminhando nas ruas da cidade” (p. 105), enquanto partiam.

Em “Minha flor, minha paixão”, as condições socioeconômicas da protagonista apontam-na como pertencente à classe trabalhadora: “[...] não tenho medo da vida, nem do trabalho, já trabalhei duro.”; “Já tive muito dinheiro com meu trabalho” (p. 110). Cumpre ressaltar que suas condições de vida foram prejudicadas em decorrência de seu amor desmedido por um homem que traiu sua confiança e dedicação: “Hoje moro [...] numa casa de aluguel [...]” (p. 110).

A grande exceção a essa característica dominante nos contos de Miriam Alves é Alice, uma personagem extremamente vulnerável, social e fisicamente. No caso de “O velório”, apesar de o conto se passar em espaço periférico, não se trata de uma

protagonista miserável, mas de uma comerciante bem sucedida – era “parente dos quitandeiros” (p. 143). Desse modo, ao invés de denunciarem as condições precárias em que vive a maior parte da população (afro-)brasileira, os contos da autora buscam dar visibilidade àquela pequena parcela geralmente desconhecida da nossa gente.

Aparte da questão socioeconômica, muitas dessas personagens femininas destacam-se também pelo caráter forte, por um poder imensurável no nível das atitudes. A protagonista de “Minha flor, minha paixão”, apesar da fragilidade afetiva, exalta poder à medida que não apenas sustenta, mas proporcionara boa vida ao seu homem, fornecendo-lhe carro, trabalho, formação, pois estava decidida a tê-lo, por amor. Além disso, alguns eventos isolados demonstram uma capacidade de ação surpreendente. Por exemplo, no dia em que encontram o amante de seu marido (ela ainda não sabia do caso):

Estávamos no meu carro, e um outro veículo tendo ao volante um homem alto, quase dois metros, tão alto quanto o meu galã, nos fechou. Desceu do carro me desacatando, não entendi. **Ameacei enfrentá-lo.** Minha flor se descontrolou e me impediu. Meu lindo estava tão emocionado, pedia para eu não sair do carro, não dar ouvidos ao homem que, fora de si, parecia fazer uma cena de ciúmes. [...] (p. 111, grifo nosso)

Em “A cega e a negra”, Cecília, cansada de ser barrada pelas “travas das portas do mundo” (p. 92), consegue rompê-las ao apostar na mudança de atitude, sendo justamente tal ato que lhe proporciona conhecer Flora, no “dia em que os estigmas delas se encontraram” (p. 92):

Naquele dia rebelara-se, sem paciência para submeter-se mais uma vez ao constrangimento de ser barrada. [...] Naquele dia: “O escambal para tudo!!!”, pensou. [...] “É hoje!”

Entrou com tudo na porta giratória. Uma **força de romper paredes, levar tudo no peito, na valentona**, como dizia sua mãe. A porta não travou, girou na violência. Ela foi lançada para dentro do recinto. O corpo, acostumado ao obstáculo cotidiano, não o encontrando projetou-se no espaço. Tropeçou na bengala de Flora [...]. (p. 91, grifo nosso)

Ressaltemos a imagem poética da expressão “força de romper paredes, levar tudo no peito” e ainda o adjetivo “valentona”, assim no feminino, exprimindo muito da desconstrução do imaginário negativo associado às mulheres negras; pelo contrário, constroem-se novas imagens, positivas, para elas, representações estas muito mais próximas da realidade afro-brasileira (mulheres Yabás, como já apresentava Conceição Evaristo no conto “Olhos d’água”, termo dado aos orixás femininos, significando mãe rainha, mulheres guerreiras). A mulher negra, portanto, aqui não é retratada enquanto frágil, dócil.

Flora, por sua vez, mesmo cega, “um ser aparentemente frágil na sua escuridão” (p. 91), revela-se na verdade uma mulher de grande poder, cuja força torna-a a melhor aliada de Cecília no auxílio à luta contra a discriminação racial:

[...] **Flora defendeu Cecília** contra a incompreensão dos seguranças. Na confusão que se armara, era a única que via com a nitidez dos sábios. **Ordenou:** “Soltem-na!” “Mas doutora...” tentou argumentar o chefe dos seguranças. Palavras ficaram inconclusas. (p. 91, grifo nosso)

É partir de então que as duas tornam-se grandes amigas – “[...] parecia amizade antiga, prenhe de cumplicidade e camaradagem [...]” (p. 92).

O mais interessante de ser percebido é que apesar de as duas personagens apresentarem uma dupla “fragilidade” – ser mulher e negra, para Cecília; e ser mulher e deficiente visual, para Flora –, é apenas aparente, pois a união dessas mulheres potencializa suas capacidades de reatividade diante dos preconceitos, bem como, da invisibilidade social. Duas “acrobatas” que, como aranha, tecem os fios do próprio destino: “Cecília e Flora teceram sua amizade nas teias do viver. Transformaram o destino árduo, os estigmas, como insistia Flora, no prazer de ver.” (p. 93) A força dessas personagens femininas é destacada também por Figueiredo (2010, p. 102) nos seguintes termos: “A visão reflete e as mulheres estigmatizadas transformam as dores, provocadas pelas exclusões, em renascimento e afirmação da diferença”. Figueiredo igualmente faz outra contribuição inestimável para o entendimento do conto, trazendo uma citação de Zilá Bernd (1988, p. 226): “[...] a fábula moderna que retoma a figura mítica do cego para mostrar que a cegueira maior é a dos que, embora não – cegos, não conseguem enxergar a realidade, pois a barreira do

preconceito os impossibilita de ver os negros em sua real dimensão humana.”

Logo, a metáfora do “ser negro e feminino”, pela figura da aranha, aponta para dois movimentos de resistência: a autora feminina negra e a reatividade contra os preconceitos. A autoria da aranha são as teias e da escritora afro-brasileira a escrita. A tessitura das protagonistas é a resistência, a reação contra estigmatizações, a transposição das barreiras do preconceito. Ambas tecem incessantemente, mesmo que por vezes invisíveis aos olhos daqueles que preferem ignorar as diferenças, e suas tessituras abrem caminhos.

Em “Amigas”, a força interior das personagens femininas não pode ser vista isoladamente, mas tão somente no grupo de amigas como um poder coletivo. Dotada de uma atmosfera espiritual, a narrativa as descreve da seguinte forma: “Sobre elas pairava uma luz. Emanava de cada uma um brilho especial, inexplicável, próprio das pessoas que encontravam suas próprias vidas. Irradiavam um bem-estar [...]” (p. 104). De fato, o encontro dessas amigas é responsável por uma transformação espiritual mútua em suas vidas: “Aquele dia mudaria as nossas vidas.” (p. 104); o encontro “serviu para quebrarmos limites. [...] aquela tarde diáfana, de encontro de existências, aconteceu apenas para nos alimentar naquilo que tínhamos que fazer na vida.” (p. 105); “[...] tarde de muitas descobertas, de muitos sonhos, como se **o invisível** nos tivesse reunido ali com intenções secretas, separando-nos depois para vivermos nossas importâncias.” (p. 106, grifo nosso); “Sentia-me mais forte, capaz de voar, flutuar, dançar.” (p. 107)

Desse modo, tais amigas demonstram um poder não apenas espiritual, mas ancestral, a partir da associação com as sacerdotisas Geledes enquanto forma de cumplicidade ascendente:

Hávamos nos reconhecido com um clã distinto. Quem sabe éramos herdeiras das sacerdotisas Geledes, e por uma trajetória mágica tínhamos comido do fruto da árvore do esquecimento. E naquela tarde juntaram-se em nós os murmúrios de vozes seculares, infundindo verdades [...]. Elas, as pontas de um pentagrama, estrela do cometa, vieram de longe, de muito longe para além delas mesmas, para encontrar-me cadente a procurar esperanças. Percorremos dúvidas e certezas; juntas, misturamos nossas marcas, trocamos e espalhamos belezas. (p. 106)

Forte marca da **afrodescendência**, conforme traz Figueiredo (2010), Gelede é originalmente uma forma de sociedade secreta feminina de caráter religioso existente nas sociedades tradicionais iorubás. Expressa o poder feminino sobre a fertilidade da terra, a procriação e o bem estar da comunidade. Gelede é também um festival anual homenageando “nossas mães” (awoniyawa), não tanto pela sua maternidade, mas como ancião feminino, que ocorre durante a época seca (março-maio) entre os Yorubas do sudoeste da Nigéria e o vizinho Benin. Sendo assim, as mulheres de Geledes representam, também no conto, o poder do ser feminino: “O encontro com suas iguais revela o reencontro com seu ser mítico – sacerdotisa de Geledes –, encontro que é também ritual de revelação da verdade, da visão da mulher negra assumindo, aqui, sua liberdade e seu poder.” (FIGUEIREDO, 2010, p. 102)

No conto “O velório”, Patrocina expressa esse poder através do seu imenso prestígio social, bem como de sua “importância espiritual” (p. 146). Caracterizada como uma “matriarca” (p. 144), ela é mulher de ótima reputação, muito benquista na comunidade: “[...] imponente no respeito e na abnegação, [...] querida pelo mérito e pela disposição de ajudar quem dela precisasse, aconselhando, amparando nas necessidades, rindo junto na felicidade.” (p. 143) Sua personalidade forte, de mulher poderosa, igualmente é fator notável pelo comentário de um amigo: “É, ela não era de fritar bolinhos, não. Sorria e se zangava com a mesma força.” (p. 148) Outra passagem que revela o poder exercido por Patrocina na comunidade, pela fala de um amigo: “Boa pessoa! Boa pessoa mesmo, poderia fica mais um pouco entre nós. Vai ver que lá em cima estão precisando da energia dela.” (p. 148) Além disso, a “passagem” de Patrocina “pelo mundo da matéria” é caracterizada como “vivaz”, pois “compartilhou felicidade, tristeza, dores, amores, enfim, vida” (p. 147) Soma-se a isso o fato de o seu corpo chegar “dentro do melhor caixão disponível na funerária” (p. 143), o que, muito além do aspecto econômico, revela a reputação comunitária da protagonista: “[...] a família, as freguesas, os amigos não pouparam despesas, demonstração de afeto e da importância da matriarca em vida. Muitas coroas de flores, com mensagens de saudades e pesar.” (p. 144) Diante disso, verificamos também uma relação de irmandade da protagonista com a comunidade, permitindo-nos comparar tal comunidade a uma tribo tradicional africana, onde impera o senso da coletividade (conforme discutimos no capítulo de Esmeralda Ribeiro).

Outro fator de extrema relevância no que diz respeito ao bom relacionamento social da protagonista de “O velório” é que o “espetáculo proporcionado pela manifestação de dor das pessoas” (p. 144) ultrapassa barreiras socioeconômicas:

Não parava de chegar **gente de todas as classes sociais** [...]. Os moradores da Vila, sem nenhum pudor, davam faniquitos, em gestos e ameaças de desmaios; os de fora, aparentando refinamento, querendo controlar-se, perdiam a compostura.(p. 144, grifo nosso)

Temos inclusive a presença de uma mãe de santo no velório, estabelecendo a “importância espiritual de Patrocina” (p. 146), ao receber visita tão ilustre: “Mãe Bijandira, dona da Casa de Candomblé Caboclo Bijandira, que só saía de seus domínios em ocasiões especiais e religiosas” (p. 146). Ela então realiza um culto religioso, um “ritual de despedida”, “misto de lamento e de alegria” (p. 147).

Ao descrever Patrocina no caixão, a narrativa destaca igualmente características de sua personalidade, no que se refere tanto a sua vida privada quanto pública:

Deitada, mãos postas, rosário de contas pretas entre os dedos, contrastando com o reluzente branco do tailleur que destacava suas formas esbeltas, realçava a postura altiva, imponente, ereta, digna e independente que sempre tivera em qualquer momento [...]. (p. 144)

Talvez por essa razão, por ter sido muito querida em vida, a protagonista apresenta um ar de satisfeita, sinônimo de vida alegre, alguém que faz a passagem para a morte de forma tranquila: “Dona Cina, nos lábios já embranquecidos pela ausência de vida, desenhava um sorriso brando, paciente.” Trata-se também de uma espécie de metáfora para representar que, mesmo depois de morta, a personagem permanece doce e compreensiva com todos ao seu redor.

Portanto, toda essa tessitura ficcional vai ao encontro de mais uma reflexão de Augel (2011), a qual analisa que a participação da mulher no mercado de trabalho e na vida pública, expandida qualitativa e quantitativamente pelas possibilidades abertas por uma melhor formação profissional, tem propiciado uma elevação de autoestima e de autoconfiança da mulher, ao mesmo tempo em que vem adquirindo respeitabilidade no mundo masculino. É a partir daí

que testemunhamos hoje uma literatura feminina afro-brasileira que estabelece uma ruptura com o modelo dominante da superioridade do masculino, não só no interior da ficção, mas também do ponto de vista autoral, propiciando oportunidades de um aprofundamento do autoconhecimento feminino e, com isso, uma verticalização da consciência do próprio poder de interferir na sociedade e transformar o mundo, isto é, as mentalidades.

6.2.2 A persistência das problemáticas de gênero

Em contrapartida à ascensão feminina, destaquemos também a existência de personagens que representam a persistência de certas problemáticas frente às relações de gênero, particularmente as condições de **submissão feminina**. Mais uma vez, fazem relevantes as considerações de Augel (2011), a qual salienta que pode surpreender que, em meio a temáticas em que a emancipação feminina é colocada em questão, alguns contos retratem a mulher submissa, dependente e disposta a qualquer tipo de humilhação e subserviência (ao homem). Alves, conhecendo a realidade brasileira, não foge dessa problemática e o faz aparentemente sem tomar partido, expondo situações calcadas na realidade da predominância da ordem social androcêntrica.

Nesse contexto, a protagonista não nomeada de “Minha flor, minha paixão” é a personagem que desempenha da forma mais significativa um papel de servilismo e submissão ao homem. Todavia, essa relação apresenta-se de modo bastante subversivo de uma dependência tradicional – geralmente, a subserviência da mulher em relação ao homem num relacionamento se deve à imposição de poder por meio de violência, ou por fins de conveniência econômica. No conto em questão, não se trata de uma mulher economicamente dependente do homem, muito menos presa a força ao relacionamento; pelo contrário, ela é quem detém o poder econômico do relacionamento, através do trabalho duro, conforme vimos na seção anterior, estando sujeita à subserviência apenas porque está determinada a mantê-lo consigo, pois o ama incondicionalmente. A repetição incansável das expressões “minha flor”, “minha vida” e “meu galã” demonstram o quanto amava aquele homem. Verificamos uma vida inteira dedicada ao homem: “[...] só tinha olhos para ele. Minha vida era ele. Trabalhava e entregava tudo para ele. Um prazer muito grande eu tinha ao vê-lo sair todo arrumadinho dirigindo o meu carro para trabalhar”; “além dos presentes dados pelos meus patrões, eu entregava tudo a ele” (p. 110).

Apesar de todo o seu poder, o seu maior problema é que ela permanece infeliz ao lado dele mesmo depois de descobrir sobre o seu caso homossexual. Afora isso, a submissão dela pode ser percebida em ocasiões tais como: “[...] não permitia que eu atendesse ao telefone. Ele atendia e pedia para eu me retirar da sala [...]” (p. 111). O marido, portanto, apresenta-se um verdadeiro oportunista, apenas aproveitando-se das regalias materiais proporcionadas por ela: “Sustentei aquele homem [...]. [...] trabalha até hoje no emprego que arrumei para ele.” (p. 110); “[...] minha flor, minha paixão me traiu. Usou todo o meu dinheiro para montar casa para o Grandão. Mentiu [...]” (p. 112). A sua submissão é tão desmedida que, mesmo diante da constatação da traição, a mulher não consegue culpá-lo deliberadamente: “Às vezes acho que esta tonteira e esta dor no coração é por causa dele que foi minha paixão, minha flor, meu galã.” (p. 110) Assim, ela aceita viver emocional e economicamente vulnerável, mas não consegue se separar dele: “[...] não tenho ninguém. [...] moro com um homem [...], moro com ele há mais de vinte anos... Mas não tenho ninguém, não.” (p. 109); “Já tive muito dinheiro com meu trabalho; Hoje moro mal [...] numa casa de aluguel... [...]” (p. 110); “[...] esta dor no meu coração não quer acabar nunca.” (p. 111); “[...] esta dor no meu coração parece não querer acabar nunca.” (p. 112).

Em “Alice está morta”, temos um caso um tanto diferente, mas que atua na mesma direção. A submissão de Alice não se configura em nome da paixão ou por oportunismo econômico, mas por uma questão de conveniência, pois se encontrava sempre fragilizada por causa da bebida alcoólica e ele a cuidava, tornando-se uma espécie de protetor: “Ela invariavelmente precisava de minha ajuda para carregá-la. Não era inválida, mas tomava grandes porres [...]” (p. 129) Assim, o modo como o relacionamento entre eles teve início é descrito mais com uma relação de piedade do que amor propriamente dito por parte do narrador:

Pegava-a com carinho. Ninava-a como se fosse uma boneca negra de pano. Abria a porta de seu quarto e cozinha solitários, banhava-a com todo o carinho e a colocava por entre as cobertas. Aguardava-a adormecer e retirava-me em silêncio. (p. 129)

Por outro lado, trata-se de uma estranha relação de interdependência cotidiana, da qual não conseguem se desvencilhar: “Não morria de amores por ela, porém não podia viver

sem a sua companhia. [...] Era ritual de dependência. [...] Um ritual de dependência que se repetia sempre.” (p. 129); “Precisávamos daquela dependência rotineira.” (p. 130)

Mais do que simples submissão, a condição feminina de Alice, caracterizada pelo olhar do companheiro, representa uma personagem cujo poder de ação é anulado e cujas vontades são ignoradas. Alice é literalmente **silenciada**, pois não tem voz ao longo de toda a narrativa, sendo o ponto vista narrativo inteiramente o do homem. Em momento algum se estabelece uma comunicação racional entre eles: “Alice, nos meus braços, resmungava. [...] Dizia frases desconexas, incompreensíveis, entre-cortadas [...].” (p. 129); “Alice nos meus braços resmungava. [...] Resmungava desconexa.” (p. 131); “Alice resmungava e choramingava.” (p. 132) No entanto, cumpre lembrar que tal condição é estabelecida do ponto de vista do homem, representando Alice como cadavérica e descartando-a como se já estivesse morta, pois busca justificar seu ato de homicídio. A verdade é que, embora permaneça sem voz, pois não articula enunciação linguística, ela de fato reage fisicamente ao perceber a intenção do “companheiro” de lançá-la ribanceira abaixo:

Descia a ladeira com Alice resmungando nos meus braços [...] Alice mexeu-se em meus braços. [...] Queria esperanças. As esperanças nossas há muito deveriam estar soterradas sob aquele monturo de lixo. Eu não tinha o que lhe dar.

Começou a esmurrar-me. Exigia suas alegrias de volta. Arranhou-me o rosto na altura da barba recém-escanhoad. Doeu. Doeu mais não ter o que ela pedia. [...] Alice agora gritava. [...] (p. 132-133)

Diante do ocorrido, verificamos que a personagem feminina de Alice é intencionalmente “apagada” pelo homem, o qual vê-se impotente diante do relacionamento em crise. Aparentemente, o alcoolismo apresentava-se como o maior responsável pela sua decadência, sendo a personagem masculina um agente benévolo na vida da protagonista. Porém, a cena final de descarte da mulher demonstra uma situação de opressão machista, possivelmente presente desde o início do relacionamento.

Quanto ao homicídio cometido pela personagem masculina, fazem-se interessantes as considerações de Saffioti (2015), a qual defende que a violência contra as mulheres, inclusive em suas modalidades familiar e doméstica, não ocorre aleatoriamente, mas deriva de uma organização social de gênero, que privilegia o

masculino. Considerando que “o poder tem duas faces: a da potência e a da impotência” (p. 54), e que “as mulheres são socializadas para conviver com a impotência”, enquanto “os homens – sempre vinculados à força – são preparados para o exercício do poder” (p. 89), a autora observa criticamente que “acredita-se ser no momento da vivência da impotência que os homens praticam atos violentos, estabelecendo relações deste tipo. Há numerosas evidências nesta direção.” (p. 89) Portanto, esse argumento funciona para entendermos o porquê ainda hoje presenciamos ações absurdas de agressão masculina, como essa ocorrida no conto “Alice está morta.”

Podemos constatar ainda um pequeno caso de submissão no conto “O velório”, na relação entre a protagonista e seu marido, pois Patrocina “ocultava os embasamentos guardados nos baús, símbolos dos quais o marido jamais poderia supor a existência” (p. 147). O fato de fazê-lo às escondidas denota uma hierarquia de gênero em uma sociedade dominada pelo poder masculino, à medida que à mulher não é permitida a liberdade de possuir tais embasamentos, supostamente sabedorias ancestrais. Nesse ponto, destaca-se a cumplicidade entre iguais estabelecida com Trude, sua nora, a qual desempenha um papel de “guardiã dos mistérios da matriarca” (p. 147). Desse modo, verificamos uma relação de sororidade entre essas duas personagens femininas, cumplicidade esta aparentemente impossível de ser concebida com personagens masculinas, a exemplo do marido.

Outra temática de relevo dos contos, no contexto das relações de gênero, refere-se à **violência contra a mulher**, aspecto intimamente ligado à representação masculina, empreendida a partir da subjetividade feminina (afro-brasileira). Os contos mais significativos dessa perspectiva são “Alice está morta” e “Xeque-mate”, que trabalham no nível da agressão física e abuso sexual. Além destes, “Minha flor, minha paixão” pode ser incluído no rol dos contos que retratam essa temática, mas neste caso trata-se de infidelidade e oportunismo por parte do homem.

“Alice está morta” apresenta-se como o mais emblemático porque temos um homem que acaba assassinando sua companheira, pelo simples fato de não suportá-la mais. Conforme já tivemos uma ideia, a narrativa em primeira pessoa proporciona o acesso à subjetividade masculina que busca justificar o seu ato. Observemos que se trata de um homem “desquitado há alguns anos, com mulher e filhos espalhados neste mundo” (p. 130), ou seja, alguém sem compromisso nos seus relacionamentos.

Inicialmente, por meio de reflexões existenciais, ele revela que seu relacionamento com Alice tornara-se uma “realidade insuportável”, sendo a culpa colocada na mulher, como não poderia deixar de ser, dado que a subjetividade dominante no conto é não só masculina, mas machista:

[...] Pensava em nós. [...] Convivência sem grandes encantos. Eu e ela na casa de cômodos, escorando-nos. [...] Trabalho. Noite. Dia. Sexo. Um pouco de choro de vez em quando. **Odiei Alice. Culpei-a. Realidade insuportável.** [...] Flutuavam os pensamentos. De repente, entendi: **eu amava Alice.** Eu a amava. Monótono e cotidiano. Amava-a. Estava sempre por perto. [...] (p. 132, grifo nosso)

No trecho acima, ressaltamos não só a comodidade do relacionamento, bem como a oscilação entre amor e ódio, supostamente os mesmos sentimentos que o levarão a cometer o assassinato da companheira.

Em seguida, o eu-narrador caracteriza Alice como completamente insignificante, a partir da imagem da pequenez, da leveza e da falta de solidez: “Alice, nos meus braços [...]. Parecia um bebê, de tão leve, comparada ao meu tamanho. [...] estava muito leve. Dava-me a impressão de que iria evaporar a qualquer momento.” (p. 129); “Estava leve como um bebê. [...] Parecia que ia flutuar como fumaça a qualquer instante.” (p. 131); e “Agora estava tão leve, como um bebê, nos meus braços. [...] Alice flutuava nos meus braços.” (p. 132) Tal ponto de vista do narrador masculino que vê Alice como insignificante é tamanho que serve para justificar o seu ato de desfazer-se dela como “lixo”, como se estivesse fazendo um favor a ela. Assim, diante da “ribanceira usada como lixão e desova de presunto de polícia”, numa espécie de ritual de oferenda às forças do além, a cena do assassinato é descrita assim: “Ergui-a ao céu. Depois para o fim da rua. Ofereci-a a Exu. Sacudi-a para a direita e para a esquerda do meu corpo. Saudei Omulu. Entre soluços, atirei-a ribanceira abaixo.” (p. 133) Embora ambos sejam vítimas de um condicionamento social opressivo, não podemos deixar passar despercebido o fato de que Alice torna-se também vítima de sexismo, pois a melhor solução para ele foi jogá-la fora, ao vê-la como um ser que perdeu a racionalidade, tratando-a como objeto, propriedade que pode ser descartada à medida que não possui mais valor, como algo que não prestava mais ou que não lhe servia.

O homem ainda busca explicar que o relacionamento deles

estava cada vez mais desgastado, havendo embarcado num processo de decadência e atingido um limite não mais suportado pelo homem: “Crescia entre nós algo sem nome [...]. [...] odor de esperanças pisadas [...]. [...] precisava culpar alguém ou alguma coisa.” (p. 131) Notemos mais uma vez a necessidade de culpá-la, como forma de justificar seu ato. É então que “um dia, para quebrar a rotina”, eles vão para uma festa, e “lá pelas tantas, o olhar de Alice renunciou aquela rotina que nunca se deu em público.” (p. 131) Nesse momento, ao que tudo indica, ele começa a perder a paciência que tinha com Alice, inicialmente afirmada (“A minha paciência com Alice era imensa.” [p. 129]), pois o cuidado não será o mesmo a partir de então; o fato de vivenciarem em público “aquela rotina” parece ser o grande estopim para o trágico final que se anuncia:

Ela arregalou desmedidamente a órbita. Abriu desmedidamente a boca. Cambaleou. Adiantei-me para apanhá-la. Não queria vexames. Segurei-a primeiro nos meus braços. Ela, com um safanão, desvencilhou-se de mim. Irritei-me. Prenunciava um escândalo desnecessário. Falei-lhe com docilidade e firmeza. Olhou-me com olhos vazios. [...] (p. 131)

A repetição do termo “desmedidamente”, tendo como consequência um “vexame” ou “escândalo”, pode ser considerada como o grande indicativo de que ela está extrapolando o limite até então suportado por ele, levando-o a perder a paciência. Isso pode ser confirmado pelo fato de ele irritar-se com ela, o que ocorre pela primeira vez. Diante disso, a narrativa encaminha-se para o ato de crueldade que ele julga-se no direito de cometer. Dessa forma, considerando que a perspectiva autoral é, na verdade, feminina afro-brasileira, é possível entender que tal conto coloca-se como uma crítica às práticas não apenas racistas, mas sobretudo machistas da sociedade brasileira.

“Xeque-mate”, por sua vez, apresenta-se igualmente chocante, ao explorar a perspectiva das práticas machistas que resultam em violência contra a mulher. Felizmente, neste caso, o final não é tão trágico. Ressaltemos que as três amigas foram seduzidas por um homem mais velho, levando-as a serem inconsequentes, ao mentirem para os pais. Assim, ainda que não possamos deixar de lado o fato de elas terem descumprido regras familiares básicas, é importante pensarmos que elas ocupam também a situação de vítimas diante do convite de Carlos, cuja

malícia machista encontrava-se devidamente reprimida até o momento em que as personagens se excedem no consumo de bebida alcoólica, que conhedidamente inibe filtros diversos de comportamento. É o que segue:

Mas depois de alguns tragos a mais, Carlos, encantado por Irene, tentou beijá-la. Diante da sua negativa, começou a agarrá-la ali mesmo na sala [...]. Abruptamente arrancou a blusa de uma Irene relutante, expondo seus seios lindos, firmes e atrevidos. Desvencilhando-se dele, que estava bêbado, Irene correu para a cozinha, perseguida pelo homem trôpego, luxuriante e furioso. As amigas atônitas assistiam estagnadas como num transe hipnótico, só deram conta do perigo ao ouvirem os gritos terrificados de Irene.

Carlos a havia jogado no chão frio da cozinha e como louco tirava-lhe o restante das roupas. [...] (p. 173)

O fato de ele já estar encantado por Irene demonstra a sua predisposição para o “ataque”, sendo o álcool somente o agente libertador. Mas não só o álcool, e sim também a privacidade conquistada ao lado delas na casa de praia. Elas foram ingênuas ao aceitarem o convite; ele, supostamente, malicioso desde o início, imaginando que faria sexo com elas. Contudo, por Irene não topar ficar com Carlos, ele a violenta sexualmente. Felizmente, as garotas não aceitam passivamente o seu abuso e reagem, conseguindo impedir a concretização daquele ato, ainda assim sendo momentos de “terror” (p. 174) para as amigas:

[...] As amigas acudiram desesperadas, armaram-se do objeto mais próximo, um garrafa de vinho, e o golpearam; os estilhaços do vidro espatifaram-se no chão. Misturavam-se sangue, vinho, gritos, choros, gargalhadas nervosas de Cláudia e os urros de dor de Carlos. (p. 173)

O desfecho da história é frustrante, mas representa a realidade da condição machista e burguesa do agressor em confronto com a ingenuidade das adolescentes:

Após o terror do impacto, gemendo, com os trajes embebidos em sangue e vinho, segurando com as mãos a cabeça, ele atinou que poderia se expor a escândalo, seu nome e o de sua empresa envolvidos em ataques sexuais a adolescentes. Irene se recompôs em suas roupas rasgadas, apoiada pelas

amigas, decididas a dar queixa e enfrentar a fúria dos pais pela mentira. Carlos intimidou-as com escárnio, ninguém acreditaria na história, palavra contra palavra, mas não obteve êxito. Suplicou. Ofereceu uma boa quantia em dólares pelo silêncio delas. Conseguiu. Ao concordarem comprometeram a dignidade. Discutiram. Romperam a amizade. (p. 174)

Embora não concretizado o estupro, a sua simples tentativa já configura uma agressão (sexual). Porém, é preciso reconhecer que a punição para esse tipo de violência contra a mulher (negra) ainda sofre empecilhos não só legais, bem como culturais, em nossa sociedade.

Assim, estamos diante da **cultura machista**, que permite aos homens se acharem no direito de violentar a mulher e saírem impunes. Conforme podemos constatar no conto, constitui uma prática naturalizada desde criança: “Os meninos da escola a assediavam não para namorar, mas para se aproveitarem, como aconselhavam as mães naquela época.” (p. 171) A disseminação dessa cultura sexista é tamanha ao ponto de que, mesmo sendo vítima de estupro, a mulher vê-se como culpada, de certo modo, pois tinha “roupas provocantes, que, apesar dos cuidados da mãe que a recriminava, insistia em usar.” (p. 171)

A esse respeito, Heleith Saffioti (2015) faz uma constatação crucial. Com base no pressuposto de que a civilização ocidental é a civilização da culpa, por causa das culturas cristãs, a autora observa criticamente:

[...] as mulheres são culpabilizadas por quase tudo que não dá certo nas relações de gênero da sociedade patriarcal. Se ela é estuprada, a culpa é dela, porque sua saia era muito curta ou seu decote ousado. Embora isto não se sustente, uma vez que bebês e outras crianças ainda pequenas sofrem abusos sexuais que podem dilacerá-las, a vítima adulta sente-se culpada. Se a educação dos filhos do casal resulta positivamente, o pai é formidável; se algo der errado, a mãe não soube educá-los. Mais uma vez a vítima sabe, racionalmente, não ter culpa alguma, mas, emocionalmente, é inevitável que se culpabilize. (p. 67-68)

A força do sexismo pode ser constatada igualmente pelo fato de que a própria mulher a acaba reproduzindo, como podemos observar pela seguinte reflexão da personagem, cujo abalo psicológico é consequência dessa consciência coletiva sexista em

favor dos homens: “[...] ela se culpava por seu jeito de ser e de agir. [...] Acusava-se pelo ocorrido naquele domingo, tudo culpa sua mesmo, por se fazer de gostosa, colocou todas em perigo.” (p. 171-72); “[...] cuidadosa nas atitudes, ponderando uma ou duas vezes antes de agir. No entanto, a cautela não impediu que ela cometesse uma ação impensada, pela qual pagou caro [...]” (p. 172).

Para além da simples culpa, verificamos um **impacto psicológico** irreversível:

Uma dor persistente afetava-lhe as mãos e a cabeça antes de conciliar o sono difícil. Assombrada, via a cara daquele imundo, um sorriso malicioso e voluptuoso. No meio da madrugada, acordava a ouvir o urro de bicho fera sangrando ferido. Gritos misturados aos gritos de horror de Irene e à gargalhada estridente de Cláudia. Ao escamotear as verdades das lembranças, ergueu um escudo invisível num estéril esforço de preservação. Resguardara-se [...]. (p. 172)

Além disso, o **trauma** sofrido pela personagem a leva a um apagamento da sexualidade, do próprio corpo: “Esforçara-se todos esses anos para apagar as marcas da sensualidade, do prazer em si mesma [...]” (p. 172) Portanto, é um conto que trata da violência contra a mulher (negra) e dos impactos psicológicos daí decorrentes, impossíveis de serem apagados do passado, mesmo daquelas pessoas que somente testemunharam o ocorrido – no caso, Cláudia e Verônica.

6.2.3 Zula Gibi e o homoerotismo feminino

Para concluir, não poderíamos deixar de mencionar a criação, pela autora Miriam Alves, do heterônimo Zula Gibi, codinome de Zuleika Itagibi Medei. Nascida em São Paulo, em 1958, morou em Sorocaba e, atualmente, passa uma temporada no Rio de Janeiro indo a Nova Iorque com frequência. É Orientadora Pedagógica. Formou-se em Pedagogia. Uma escritora-personagem que possui escrita e vida próprias, Gibi tece sua escrita desvelando o amor entre mulheres. Sua escrita desliza pelos ritmos poéticos do erotismo, em textos que tratam especificamente do desejo homoerótico. Conforme ressalva Figueiredo (2009), a vida de Gibi é fictícia, mas sua obra é real e tem estilo bem diferente da de Alves.

A criação desse heterônimo demonstra sua consciência da “infração” que comete ao lidar com uma questão tão delicada nos termos da sociedade brasileira. De acordo com Bezerra (2011, p. 91, grifo nosso):

Exemplos como esse demonstram como o seu processo de afirmação vai se tornando cada vez mais complexo, enveredando pelas mais diversas esferas. Não é por acaso que a própria Miriam percebe sua escrita como um veículo que lhe permite implementar um **processo (re)criativo, (re)interpretativo e de autorreflexão** que lhe possibilita a constituição de um **novo imaginário** e a configuração de **novas formas de identidade**.

Gibi tem cinco contos publicados ao longo da série *Cadernos negros*. Embora nosso foco não inclua tais contos de maneira direta, acreditamos ser importante apresentá-los brevemente. O recorte temporal do corpus da presente pesquisa nos conduziu a apenas dois de seus contos: “New York” (CN 24, 2001) e “O ônibus” (CN 26, 2003). Ambos discorrem sobre relações afetivas entre mulheres, com passagens narrativas que transportam alta dose de erotismo.

No primeiro conto, temos o protagonismo de Carolina, uma jovem negra de 20 anos. Por meio de rememoração do passado, porém narrado em terceira pessoa onisciente, o conto discorre sobre uma experiência homossexual quando trabalhou como “baby sitter” para uma família de diplomata brasileira em Nova Iorque. Trata-se de uma personagem que sempre disfarçou sua predileção por mulheres, a qual se recorda de seu envolvimento com Dona Laura, a esposa do diplomata. Um dia depois da morte de sua mãe no Brasil, cujo enterro lhe foi negada permissão para participar, por parte do diplomata, ela encontra-se extremamente triste e começa a ser consolada pela patroa, até então sempre distante. Assim, elas embarcam numa experiência particularmente íntima, enquanto Carolina chorava abraçada em Laura:

Laura segurou as mãos de Carol e colocou-as em seus seios, incentivando-a a percorrer-lhe as formas. Ela sentiu o calor e acariciou a mulher, palmilhando-a meio desajeitada. Laura ajudava, colocando suas mãos sobre as dela, encorajando-a a ir em frente. Seguindo os impulsos. Vencendo a timidez, ela foi colando-se à mulher, esfregando-se, querendo esquecer o desalento de estar só no mundo num país estranho. Sua boca

faminta foi lambendo, chupando, mordendo, indo. Laura gemia baixinho. Uma dama gemendo era como qualquer mulher despudorada; oferecia-se, abrindo as pernas, expondo-se. Carol acariciou os pêlos púbicos loiros, sedosos [...]. Alisou, cheirou e foi rumo à greta babada. Passou a língua, vagarosamente, como quem lambe delícias de groselhas. Laura guiava a menina com leve meneio de nádegas e, segurando-a pela cabeça, impunha o ritmo do seu prazer. Explodiu em gozo, jogou a cabeça para trás. Carol percebeu naquele momento que tinha um poder, o de fazer Laura desfalecer. Gostou. (p. 115)

A partir de então, elas mantêm um relacionamento secreto, até que certo dia o diplomata chegou de viagem e as flagrou na cama. Primeiro ficou indignado, depois exigiu participação. Laura não permitiu, protegendo Carolina. Assim, eles a despedem. Ela consegue outro emprego e continua a se relacionar com Laura às escondidas, no entanto o marido suspeitando pede transferência para outro país, e elas nunca mais se vêem. Carol então retorna ao Brasil.

O segundo conto narra, em primeira pessoa, sobre o envolvimento homossexual da protagonista, não nomeada, com uma colega do movimento negro paulista, da qual inicialmente tinha repulsa. O caso foi que um dia essa colega a seduzira durante uma viagem de militância. A protagonista na verdade nunca tinha experimentado relacionamento dessa natureza; inclusive, mantinha uma relação heterossexual com outro colega do movimento. Contudo, acabou entregando-se ao jogo de sedução e gostando da sensação. Elas chegam a iniciar uma troca de carinhos eróticos, porém são interrompidas por uma parada do ônibus, e na volta aquela colega não se senta mais junto a ela. Ela sente imensa vontade de dar continuidade àquela experiência, mas a vida segue como se nada tivesse acontecido. No retorno da viagem, a colega inclusive afasta-se da cidade.

Vejamos um trecho do conto:

Carolina, num sem-querer forçado, passou a mão pelos meus ombros, olhei-a nos olhos, irritada a ponto de perder a paciência. Fiz menção de desvencilhar-me. Impondo uma doçura que eu desconhecia, sorriu, fingindo inocência. Pegou minha mão, fiquei sem reação, aguardando. A surpresa assumia o cenário. O pensamento em torvelinho. Reagi. Joguei o corpo para trás tentando livrar-me das mãos dela. Temendo que eu fugisse, deteve-me com forte ternura, acariciando-me as mãos com

movimentos suaves, inesperados, entre meus dedos, apertando-os de encontro aos seus seios. Senti estranhas cócegas acompanhadas por uma ligeira vertigem. Excitava-me aquele afago. Melava-me toda. Fechei os olhos, entreguei-me às sensações. As pernas abriam-se oferecidas. Aproveitando-se que esmorecia minha resistência, na escuridão do ônibus acariciou meus joelhos com uma das mãos subindo vagarosamente pelo lado interno da coxa, como quem sabe provocar prazer. Retive um murmúrio abafado. A outra mão seguia com aqueles carinhos de pontas de dedos nos meus dedos desvendando segredos. Escapou-me um suspiro como seu estivesse esperando aquilo há tempos. Ousada, tocou-me através da calcinha com dedos ágeis, detendo-se na umidade que se intensificava, passava afoita a língua nos lábios ofegante, controlando-se. A tensão dominava, a perna de Carolina esfregava-se na minha, suas mãos afagavam-se, acarinhavam-me, apalpavam-me. Eu sufocava entre múltiplos e indefinidos sentimentos. Acobertada pela escuridão do veículo. (p. 129-30)

Portanto, o elemento fundamental que salta aos olhos quando lemos Zula Gibi é a abordagem do tema do homoerotismo feminino, mais do que simples homoafetividade. No entanto, o interessante é que seus contos são construídos a partir de envolvimento e descobertas, não havendo relação pré-estabelecida, nem qualquer tipo de abuso ou violência sexual. Se, conforme atesta Figueiredo (2010), Miriam Alves tem o erotismo sutil como uma das marcas de sua escrita, fica claro que o erotismo explícito foi deixado para Zula Gibi. Adélia Mathias (2014, p. 75) traz uma observação crucial para pensarmos sobre a força dessa escrita: Zula Gibi foi criada por Miriam Alves quando escrevia contos com temática homoafetiva por causa de ameaças sofridas por leitores que, ao lerem seu nome no primeiro conto com essa temática, ameaçaram-na.

A questão é que, conforme atesta Augel (2011, p. 15), a **liberação do desejo feminino** é uma forma de ruptura dos paradigmas patriarcais, tanto no campo da sociabilidade quanto do subjetivo. A pulsão sexual feminina, rebelando-se contra o domínio masculino apoiado na estrutura familiar e social do patriarcado, que continua reproduzida mesmo nestes inícios do segundo milênio, é uma ameaça velada à ordem social vigente, ou seja, da **dominação masculina**, no sentido em que Pierre Bourdieu utiliza o termo³¹.

³¹ O pensador francês Pierre Bourdieu (2005) aborda em profundidade a dialética da interação entre indivíduos dos dois sexos, entre dominantes e dominados, chamando

Nesse sentido, declara Augel (2011, p. 16, grifo nosso):

Miriam Alves ousa afrontar a moral estabelecida quando põe em cena **o amor e mesmo a paixão entre mulheres**, quebrando o tabu burguês que silencia ou combate o relacionamento homossexual, sobretudo o lésbico. Contudo, Miriam não intenciona com seus textos “liberados” afrontar a opinião pública ou ousar a provocação. Sem fazer frente à repressão da sociedade envolvente, agindo com discrição mas com independência, suas personagens femininas ostentam **liberdade interior, livres do peso da culpa**.

Todavia, ainda de acordo com a estudiosa, a transmissão do **erotismo feminino** pela palavra escrita, a partir de uma percepção “desde dentro”, não é novidade nos meios literários brasileiros; são incontáveis as escritoras que, em prosa e em verso, dão expansão aos seus anseios, sentimentos e pulsões. Porém, o interessante no caso de Zula Gibi é que estes são exemplos de que a publicação de textos com temática lésbica também faz parte da literatura afro-brasileira de autoria feminina, que aborda temas diversos, na criação de suas variadas e complexas personagens femininas negras.

a atenção para o fato que, na sociedade ocidental, as diferenças sexuais permanecem imersas no conjunto das oposições que organizam todo o cosmos, ao mesmo tempo em que a divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável. Tornou-se parte do cotidiano a vivência da dominação masculina, tão presente e constante que nem sequer é sempre percebida, pois está inoculada em nossa sociedade através de modos de pensamento: incorporamos, sob a forma de esquemas inconscientes de percepção e de apreciação, as estruturas históricas da ordem masculina. Assim, Bourdieu explica que essa paradoxal submissão é determinada pela violência simbólica que age imperceptivelmente, mas que, nem por isso, deixa de ser reconhecida por ambas as partes. De tal forma internalizada, prescinde de qualquer justificativa. Não se trata apenas, segundo ele, de uma simples representação mental, mas sim de uma construção social, de um sistema de estruturas duradouras inscritas nas coisas e nos corpos.

7 A INSURGÊNCIA DA INTELLECTUALIDADE AFRO-BRASILEIRA FEMININA

A fim de reafirmar a importância da produção literária de autoria feminina afro-brasileira, buscaremos agora ratificar a significação das autoras estudadas no cenário histórico-literário brasileiro. Antes de mais nada, cabe aqui realizar uma retrospectiva da nossa trajetória. Nos primeiros capítulos, em perspectiva histórico-literária, procedemos à delimitação teórica e crítica da literatura afro-brasileira, bem como à apresentação dos *Cadernos negros* e da autoria feminina dentro e fora da série. Inicialmente, revisitamos os movimentos socioculturais, políticos e literários vistos como precursores do que hoje chamamos de **literatura afro-brasileira**; foram movimentos em direção à construção de **imagens afirmativas** dos afrodescendentes a partir de articulações próprias em torno do projeto de combate ao racismo, de um lado, e da valorização da “gente negra”, de outro. Nesse cenário, destacamos a **crítica do sistema colonial** e a **defesa da personalidade negra** como estratégias discursivas ou representacionais nucleares. Com base nisso, foi possível verificar nitidamente que a literatura afro-brasileira, especialmente palpável nos *Cadernos negros*, reflete os princípios da Negritude, considerada como uma criação coletiva que remete a uma tomada de consciência concreta em forma de resistência à política de assimilação.³²

Em termos conceituais e terminológicos, cumpre lembrar que optamos pelo uso do termo **literatura afro-brasileira** em detrimento de **literatura negra** em decorrência da teorização acadêmica empreendida por Zilá Bernd em torno deste último. Mais voltada para essa literatura enquanto fenômeno interamericano, a estudiosa defende uma concepção que não apresenta delimitação nacional e não considera a instância autoral como algo determinante. Sem desmerecer a relevância dos estudos de Bernd,

³² A “assimilação” define-se como a tendência dos povos americanos, sobretudo dos negros, de assimilar a cultura europeia (processo de *aculturação*) e a consequente perda de memória das culturas de origem, indígena e africana (processo de *desculturação*).

os quais de fato apresentam-se fundamentais para qualquer investigação que se quer introduzir nesse campo, identificamo-nos mais com os pressupostos críticos-teóricos de Eduardo de Assis Duarte, defensor do termo **literatura afro-brasileira**, alertando sempre para o fato de que se trata de um conceito em construção. Ao criticar a tendência dos estudiosos da literatura de não levar em conta o **pertencimento étnico** e a **perspectiva autoral**, o que resultaria da força da herança modernista na cultura brasileira, concordamos com a importância de tais instâncias para a existência da literatura afro-brasileira, questão decorrente da relevância da interação entre **escritura** e **experiência**.

Só para constar, na mesma direção de Duarte, o nosso entendimento foi de que a **literatura afro-brasileira** constitui-se a partir dos seguintes identificadores: temas afro-brasileiros; uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; um ponto de vista ou um lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo, ou ainda uma perspectiva afro-identificada; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; e um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional. A existência da literatura afro-brasileira somente é plena pela interação dinâmica desses elementos – **temática, autoria, ponto de vista, linguagem** e **público**.

Quanto o universo literário afro-brasileiro, vimos que, apesar da ausência de um pensamento unânime quanto ao conceito e à terminologia, é indiscutível a existência dessa vertente na literatura brasileira. Particularmente da década de 1980 em diante, a produção de escritores que assumem seu pertencimento enquanto sujeitos vinculados a uma **etnicidade afrodescendente** cresce em volume e começa a ocupar espaço na cena cultural brasileira, passando por um momento extremamente rico em realizações e descobertas. Da mesma forma, cresce a reflexão acadêmica voltada para esse campo, ainda que não na mesma intensidade.

Entre os mais recentes e completos trabalhos que realizaram o resgate historiográfico e crítico da produção literária afro-brasileira, destacamos a *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica (DUARTE E FONSECA, 2011). Apresentando uma dose expressiva de material até então indisponível na bibliografia dos estudos literários afro-brasileiros, a antologia apresenta valor inestimável diante da constatação da insuficiência da bibliografia existente e da necessidade de se ampliar o *corpus* até então estabelecido. Cabe salientar que, mesmo passados mais de 10 anos da Lei nº 10.639/2003 – que exige a

inclusão dos estudos afro-brasileiros nos currículos escolares de todo o país – a situação atual dos estudos literários nesse campo aponta para a necessidade de adensamento da recepção crítica dessa produção.

Nessa conjuntura, destacamos a produção tanto poética e ficcional quanto teórica e crítica impulsionada pelos *Cadernos negros*, os quais possuem um papel evidente na consolidação da literatura afro-brasileira. De 1978 até hoje, são quase 40 volumes de *Cadernos negros*, além de edições especiais. Portanto, apesar das edições reduzidas, geralmente bancadas pelos próprios autores, o alcance dessa produção tem conseguido romper com determinadas barreiras de produção e distribuição impostas pelo mercado editorial. É nesse sentido que a produção literária veiculada nos *Cadernos negros* apresenta indiscutível significância histórico-literária e sociocultural na contemporaneidade.

Outro ponto importante de ser realçado é a argumentação de que a literatura afro-brasileira não pode ser avaliada com base nos pressupostos tradicionais da instituição literária, considerando a existência de peculiaridades que muitas vezes divergem de modelos hegemônicos. Com base nisso, defendemos que, especialmente no caso dos *Cadernos negros*, os escritores da literatura afro-brasileira buscam **outraliterariedade**, normalmente não reconhecida e não valorizada pela instituição literária. O aspecto mais marcante do não cumprimento de preceitos tradicionais ou conversadores seria o da arte indissociável do seu aspecto político, e mesmo subversivo, embora isto nem sempre seja explícito. Conforme observou Denise Silva (2011), a assunção da militância na certeza do papel transformador da arte esteve sempre na ordem do dia para os escritores que tomaram para si a tarefa da criação e manutenção dos *Cadernos negros*, não sendo um posicionamento superficial, expresso apenas no nível da linguagem, mas uma práxis comprometida.

Especificamente no que diz respeito às questões sobre **autoria e representação feminina afro-brasileira**, verificamos que, durante um longo período, com raras exceções, o universo artístico-literário brasileiro excluiu a presença de sujeitos femininos, isto é, das mulheres como agentes de sua própria história, fosse enquanto personagens ou escritoras. Aliada à ideologia patriarcal – principal motivo da exclusão das mulheres em geral de ocuparem espaços importantes na tradição literária brasileira, tanto na dimensão autoral quanto no universo ficcional –, no caso das mulheres negras, a ideologia racista é responsável por uma exclusão conjunta de gênero e étnico-racial, além da exclusão de classe historicamente

associada aos negros. Se a representação hegemônica dos afro-brasileiros na literatura brasileira tem sido marcada por discursos negativos, particularmente representações discriminatórias, desde o período colonial à contemporaneidade, no caso da mulher negra a questão agrava-se em decorrência dos preconceitos de gênero.

Frente a **imagens deturpadas da mulher negra**, conforme revelam leituras críticas da literatura brasileira, testemunhamos hoje **vozes de escritoras negras** que apontam para o vigor com que a vertente afro de nossas letras vem questionando os lugares preestabelecidos de (in)visibilidade desse segmento da população. É nesse contexto que adentramos na discussão da literatura afro-brasileira de autoria feminina, operando na **contracorrente** de discursos conservadores de imagens discriminatórias. Assim, por meio da construção de **novas formas de representações**, as escritoras afro-brasileiras vem questionando e rasurando estereótipos.

Paralelamente à questão da identidade étnico-racial, a identidade de gênero demarca a diferença da escrita feminina negra em relação à produção dos homens negros. Compreendendo a **literatura afro-brasileira de autoria feminina** como aquela que institui uma reflexão a partir da experiência de um estar no mundo diferenciado, definimo-la como uma produção que traz em sua textualidade a percepção de um sujeito atravessado pelas identidades de **ser mulher** e de **ser negra** na sociedade brasileira. Tratam-se ainda de vozes ativas por meio das quais sobressai, quase sempre, o sentimento de inconformidade com os espaços reais e literários relegados às mulheres negras.

Outra característica que destacamos da autoria feminina afro-brasileira foi a estreita relação entre **vivência e ficção**, dado que as experiências são fontes de conhecimento e inspiração para essa literatura, conforme demonstra a ideia de **escrevivência**, proposta por Conceição Evaristo. Importante ressaltar que não se tratam de escritas autobiográficas, mas de textos com **perspectivas marcadas** por vivências intrínsecas ao ser mulher negra na sociedade brasileira. Desse modo, as escritoras propõem-se a falar tanto de seu lugar étnico-cultural quanto de sua condição de gênero, enquanto mulheres negras/afro-brasileiras.

No que tange à participação nos *Cadernos negros*, averiguamos que a produção de autoria feminina negra vem se destacando cada vez mais no interior da série, sendo que a grande maioria das escritoras tem nessa publicação coletiva sua principal via de contato com o público leitor. No entanto, ao levarmos em

conta o volume de obras que Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro e Miriam Alves possuem para além dos *Cadernos negros*, podemos afirmar que se trata de uma realidade em plena transformação. Isto é, mesmo que majoritariamente as escritoras que colaboram na série sejam desconhecidas do grande público, recentemente testemunhamos uma espécie de desvinculação por parte de algumas, demonstrando o alcance de certa independência na carreira literária. Isto não significa que não colaborem mais com a série, mas de fato as autoras analisadas nesta pesquisa não apresentam textos nos últimos volumes com a mesma regularidade. Por outro lado, a cada nova edição verificamos que se abre espaço para novos autores.

Outra questão interessante é que a apresentação biobibliográfica das autoras em foco confirma a variedade que constitui a autoria feminina nos *Cadernos negros*, conforme indicavam estudos anteriores. Isto é, verificamos trajetórias individuais bastante diversas entre elas, cada qual com experiências de vida únicas, diferenciando-se também em relação à idade, naturalidade, educação formal, entre outros fatores. Entretanto, o mais importante é que todas elas possuem uma identidade sólida enquanto **mulheres, negras e escritoras** na sociedade brasileira. A relação dessas escritoras com movimentos sociais também se apresenta como elemento de ligação entre as autoras.

Nos *Cadernos negros*, Evaristo, Ribeiro e Alves apresentam trajetórias e volume de publicação muito similares e seus textos vêm ganhando cada vez mais leitores e críticos, sendo inegável o papel fundamental que a série possui na formação destas escritoras afro-brasileiras. Cumpre lembrar que elas não apenas amadureceram, mas de fato estrearam na literatura com textos nos *Cadernos negros* – não que não escrevessem, mas nunca haviam publicado. Isto confirma que a série realmente constitui-se em um espaço de experimentação e crescimento de autore/as negro/as, sendo um ambiente de cultivo eminente da literatura afro-brasileira. Com efeito, vimos que foi somente com a publicação dos *Cadernos negros* que as escritoras negras começam a ter alguma visibilidade em termos coletivos.

Em que pese as trajetórias individuais no campo literário, Evaristo e Alves demonstram maior projeção internacional – a primeira porque tem um romance traduzido para o inglês e o francês, e outro em processo de tradução, com considerável circulação; a segunda em razão de suas participações como professora visitante nos Estados Unidos. Apesar disso, todas elas

possuem expressiva atuação em eventos que debatem a literatura afro-brasileira, particularmente a autoria feminina, nacional e internacionalmente. Em especial, acreditamos que sua fortuna crítica é considerável, levando em conta que se encontra em pleno processo de construção.

Por sua vez, Ribeiro destaca-se em relação às outras pela sua atuação militante na área editorial, reflexo de seu papel crucial de organizadora dos *Cadernos negros*. Cabe reforçar que, em sua trajetória, é saliente a preocupação com o papel da literatura como instrumento de transmissão e de reforço às ideias e práticas racistas, defendendo a inclusão nas escolas de ensino fundamental e médio de estudos sobre a cultura e a história afro-brasileiras, como forma de combater o racismo. A autora é notável também por textos críticos que discutem o lugar da escritora negra na sociedade brasileira contemporânea frente ao discurso dominante e aos grupos hegemônicos de poder, examinando as redes de convivência social, registros históricos e o paternalismo da sociedade brasileira.

Nas seções dedicadas à apresentação e análise dos contos, destacamos: a constituição da subjetividade feminina e o retrato do espaço social, a dimensão espiritual afrodescendente, o afastamento da tradição e a representação de vulnerabilidades oriundas desse afastamento, mulheres (negras) em ascensão em contraposição à persistência das problemáticas de gênero, além de uma breve apresentação de Zula Gibi (heterônimo criado pela escritora, cujas tramas envolvem sempre o homoerotismo feminino). Entendemos que tais horizontes analíticos frequentemente se entrelaçam nas ficções das autoras, mas por uma escolha metodológica decidimos realçar determinados traços separadamente para cada escritora a fim de valorizar suas particularidades.

Como fio condutor das análises, encontramos na questão da **perspectiva feminina afro-brasileira** o principal elemento estruturante das narrativas. Numa conjunção do **protagonismo feminino** e do **ponto de vista afro-identificado**, os contos não simplesmente colocam em cena personagens femininas como o centro de suas tramas, mas caracterizam-nas a partir de uma **subjetividade feminina negra**. Assim, as protagonistas representam não somente o ser feminino, nem apenas o ser negro no Brasil, mas o **ser feminino afro-brasileiro**, dotado de especificidades étnico-raciais, de gênero e muitas vezes de classe social.

Um dos elementos mais significativos dessa perspectiva é que, ao narrar questões que tocam a vida afrodescendente no Brasil, especialmente das mulheres negras, os contos constituem **não uma**

escrita sobre o negro, mas uma produção literária que explicita a **fala do próprio negro** enquanto sujeito que demanda a afirmação de sua voz. Em consonância com a noção de “escrivência”, o processo de construção discursiva nos contos produz uma compreensão das situações narradas a partir da **lógica do sujeito representado**. Desse modo, o panorama analítico aqui empreendido demonstrou a constituição de um **discurso insurgente** que desestabiliza representações literárias discriminatórias.

Embora tratem-se de contos claramente escritos a partir de **perspectivas femininas afro-brasileiras** – o lugar de fala é claramente o da mulher negra em todos os casos – nesta produção ficcional-narrativa, é crucial salientar que observamos não somente universo da mulher negra, mas o universo da coletividade afro-brasileira a partir das perspectivas da mulher negra, ou ainda o universo brasileiro através de perspectivas femininas afrodescendentes. Nesse contexto, um dos aspectos de maior relevância é a **diversidade das representações**, não obstante todas elas constituam formas de afirmação identitária e cultural afro-brasileira e feminina.

Portanto, no cenário histórico-literário brasileiro, o elemento fundamental a conferir importância à produção dessas escritoras é justamente que a **mulher negra** é representada a partir de uma **subjetividade de mulher negra brasileira**. Isto implica dizer que nos deparamos com uma dinâmica que se esforça para ressignificar histórias e signos, num movimento marcado pelo desejo de articular novos sistemas de representação, provocando uma intervenção no domínio do simbólico. Enquanto parte de um movimento maior – o sistema literário conhecido como literatura afro-brasileira –, mas articulando uma linguagem própria, a escritura em questão rompe com o discurso conservador e se manifesta como um elemento de **resistência** que contribui para a construção da **intelectualidade feminina afro-brasileira**. Nesse sentido, defendemos o argumento de que as escritoras afro-brasileiras em pauta não só podem, mas devem ser vistas enquanto **intelectuais negras insurgentes**, estabelecendo a contribuição dos pontos de vista da mulher negra dentro da história literária brasileira.

Tal insurgência pode ser melhor compreendida à medida que as escritoras em pauta trazem ao leitor uma reflexão das problemáticas do ser mulher negra na sociedade brasileira, questionando e ressignificando essa condição sob diferentes **perspectivas femininas afro-brasileiras**. Particularmente nos contos analisados, ao protagonizarem personagens negras desde

tais pontos de vista, compõe-se um mosaico de nossa sociedade, que não só revela a situação de exclusão vivenciada por uma parcela significativa de nossa população, mas também servem como forma de afirmação de um mundo até então invisibilizado. Logo, estamos diante de **novas formas de contar** histórias de vida de gente excluída. Paralelamente, destaca-se a geração de imagens positivas, de modo a desconstruir estereótipos, sejam eles étnico-raciais, de gênero ou de classe social.

É preciso enfatizar também que essa **intelectualidade negra insurgente** encontra-se ligada à ideia de uma **poética quilombola** da literatura afro-brasileira, pois ambas as questões caracterizam a configuração de um **espaço de resistência e autoafirmação** para o povo negro. Com base no modelo de organização quilombola, assim como os vários tipos de organizações coletivas negras, a literatura afro-brasileira representa uma espécie de **práxis afro-brasileira**, nascida nos quilombos e constatada ao longo da história do negro brasileiro. Desse modo, por meio do instrumento da escrita, as escritoras afro-brasileiras em questão contribuem com a luta histórica de seus ancestrais pela questão da afrodescendência no Brasil e para a constituição da identidade afrodescendente.

Ao falarem, debaterem, tencionarem sobre diversas questões socioculturais em torno da mulher negra no interior de todo um processo de exclusão e silenciamento, as escritoras afro-brasileiras reivindicam esse lugar de **insurgência**, sempre a partir de suas especificidades. Noutras palavras, se a literatura afro-brasileira é uma literatura que investe no resgate da autoidentidade do povo negro, uma literatura comprometida com a transformação de uma realidade que nega o direito à especificidade afro-brasileira, enquanto indivíduo e enquanto coletivo, a escrita feita da **perspectiva de mulheres negras**, tendo como temática a luta e a vida das mesmas, tornou-se ferramenta de **transgressão** de espaços e de limites por muito tempo impostos às mulheres (negras). Daí, verificamos uma **produção intelectual insurgente feminina afro-brasileira**. É um processo gradativo de conquista de autonomia e de quebra do silenciamento, permitindo, ao mesmo tempo, o **empoderamento** destas, especialmente através da literatura.

Merece destaque o investimento no **duplo papel da linguagem** que, ao mesmo tempo em que funciona como um instrumento que possibilita a construção e perpetuação de estereótipos, possui uma faceta de resistência por tornar possível a articulação de novas possibilidades de ser. Conforme recentemente escreveu Moema

Augel (2015, p. 13) – prefácio do romance *Bará na trilha do vento*, de Miriam Alves – no Brasil, com sua multiplicidade étnica e a imposição de um padrão estético branco-ocidental pela mídia, seja ela falada ou escrita, em seu papel mobilizador de opinião, as artes, incluindo a literatura, assim como a escola, podem contribuir para a construção da identidade ou sua destruição, podem fortalecer a autoestima ou intensificar o sentimento de inferioridade. Diante disso, o presente estudo buscou evidenciar que os contos afro-brasileiros de autoria feminina em pauta ressaltam um processo de **afirmação da identidade feminina negra** – na literatura brasileira, mas não só, sendo interessante percebermos que se trata de um processo que não se limita ao universo literário, extrapolando-o.

De fato, a produção literária de autoria feminina afro-brasileira evidencia a compreensão de que um dos passos para a implementação de novas políticas de inserção da mulher negra na sociedade brasileira é constituído pela elaboração e divulgação de imagens e discursos, assim empreendendo um grande esforço para **remapear e reconfigurar o imaginário** instituído. Nesse sentido, a **insurgência intelectual** destas escritoras reside também no fato de demonstrarem-se plenamente cientes das desigualdades de poder que oprimem as mulheres (negras), sendo que suas vozes literárias exercem uma força no sentido de desconstruir (ao menos, desestabilizar) estereótipos e estruturas socioculturais discriminatórias, historicamente enrijecidas.

No que se refere ao processo de **mudança no tecido histórico-literário brasileiro** contemporâneo, proporcionado pela insurgência da intelectualidade feminina afro-brasileira, apesar de o conjunto do material aqui apresentado ser uma estreita amostragem, não resta dúvidas de que a produção literária de Evaristo, Ribeiro e Alves – entre tantas outras escritoras afro-brasileiras que igualmente mereciam ser incluídas neste estudo, mas que infelizmente acabaram ficando de fora em nome das delimitações necessárias – delineiam uma postura literária clara e decisiva até então oculta, ou ocultada, no interior da instituição literária brasileira. Desse modo, embora a voz dominante apresente-se ainda masculina e de matriz europeia, verificamos que a escritura dessas mulheres atesta um **processo de transformação**, apontando para a constituição de uma **nova história literária**.

Diante da ordem patriarcal de gênero e do desfavorecimento socioeconômico e cultural da etnicidade afrodescendente, as autoras em pauta colocam-se como verdadeiras guerreiras no campo sócio-literário, particularmente em se tratando de questões

étnico-culturais, de gênero e de classe social. Suas narrativas procuram se apropriar de elementos de um imaginário opressor que urge ser problematizado e reelaborado, para permitir a construção de novos significados, a circulação de novas formas de saber. Podemos afirmar ainda que essa produção literária permite demarcar um espaço de diferença que funciona como um mecanismo de rejeição e problematização de práticas totalizadoras que empreendem leituras preconceituosas e opressivas do Outro. Ao possibilitar a constituição de **um novo imaginário** e a configuração de **novas formas de identidade**, a literatura afro-brasileira de autoria feminina proporciona a renovação da nossa história literária.

O estudo sobre a produção literária dessas escritoras torna-se relevante para o cenário literário atual da historiografia literária, pois, se a literatura dos *Cadernos negros*, como um todo, já apresenta um desafio para o cânone e a textualidade brasileira, a escrita feminina veiculada na série em questão traz desafios ainda maiores. Ao evidenciarmos e discutirmos os modos com que essa escrita feminina afro-brasileira dos *Cadernos negros* representa as condições históricas das mulheres negras, destacamos a contribuição que estas escritoras afrodescendentes trazem para o tecido literário brasileiro, possibilitando novas formas de pensar a nossa literatura e identidade nacional. Por meio de suas perspectivas de mulher negra na sociedade brasileira, elas contribuem para a constituição dessa nova historiografia literária brasileira, que seja capaz de revelar elementos apagados e/ou desprivilegiados pela escrita falocêntrica, branca e dita universal, que insiste em subvalorizar textualidades que divergem de seus paradigmas.

Enfim, compreendendo que a arte literária dominante, enquanto construto discursivo e ideológico, explicita lugares de subalternidade e marginalização relegados à mulher afrodescendente, essas escritoras efetuam uma operação de resgate e relativização da história e do cânone da literatura brasileira. Portanto, a produção literária analisada no corpo desta pesquisa apresenta um tom de denúncia de uma realidade dissimulada tanto pela história oficial quanto pela tradição literária, rompendo com o silêncio secular e derrubando os muros do mito da democracia racial no Brasil. São histórias de um povo que luta e vive entre alegrias e dores, que carrega a herança da ancestralidade e tenta vencer a invisibilidade no dia a dia, histórias das mulheres negras batalhadoras, dos jovens que driblam a violência com atitude, dos adultos que desejam o melhor para suas famílias e das

crianças em que pulsa a vida. Diante disso, é imprescindível compreendermos que as escritoras Evaristo, Ribeiro e Alves são **intelectuais afro-brasileiras insurgentes** que prestam uma relevante contribuição para revisarmos o imaginário nacional acerca dos afrodescendentes, com especial engajamento no que se refere à mulher negra brasileira, processo este que somente pode ser conduzido com base em uma renovação da historiografia literária. Muito já avançamos, mas trata-se de uma ação bastante embrionária; muito trabalho ainda há de ser feito no sentido não apenas da visibilidade, mas da valorização dessas novas vozes.

REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- AFOLABI, Niyi; BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Org.). **A mente afro-brasileira/The afro-brazilian mind**. Trenton/Asmara: Africa World Press, 2007.
- ALVES, Miriam. **Momentos de Busca**. São Paulo: Do Autor, 1983.
- ALVES, Miriam. Axé Ogum. In: Quilombhoje (Org.). **Reflexões sobre a literatura afro-brasileira**. São Paulo: Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra do Estado de São Paulo, 1985.
- ALVES, Miriam. **Estrelas de Dedo**. São Paulo: Do Autor, 1985.
- ALVES, Miriam. Cem palavras. In: SEMOG, Éle (Org.). **Corpo de negro rabo de brasileiro** – Textos do II Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros Brasileiros. Rio de Janeiro, 1986. p. 26-31
- ALVES, Miriam. Discurso temerário. In: ALVES, Miriam; SILVA, Luiz (Cuti); XAVIER, Arnaldo (Org.). **Criação crioula, nu elefante branco**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1987. p. 83-86
- ALVES, Miriam; XAVIER, Arnaldo; CUTI. **Terramara**. (Peça teatral) São Paulo: Ed. dos Autores, 1988.
- ALVES, Miriam. Enfim... nós: por quê? In: ALVES, Miriam; DURHAMEM, Carolyn (Org.) **Finally us/ Enfim nós**: contemporary black Brazilian women writers. Colorado Springs: Three Continents Press, 1995.
- ALVES, Miriam. Alice está morta. In: QUILOMBHOJE (Org.). **Cadernos negros**: os melhores contos. São Paulo: Quilombhoje; Fundo Nacional da Cultura, Ministério da Cultura, 1998. p. 129-133
- ALVES, Miriam. A cega e a negra – uma fábula. In: BARSOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Org.). **Cadernos negros, volume 24**: contos afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje, 2001. p. 84-93
- ALVES, Miriam. Lésbica virtual – configurações de uma cibercultura. In: LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (Org.). **Corpo e cultura**: ensaios. São Paulo: Xamã: 2001. p. 65-72
- ALVES, Miriam. Cadernos Negros 1 – o postulado de uma trajetória. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). **Gênero e representação**: teoria, história e crítica. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras, Estudos Literários, UFMG, 2002a.p. 67-73

ALVES, Miriam. *Cadernos negros* (número 1): estado de alerta no fogo cruzado. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.) **Poéticas afro-brasileiras**. Belo Horizonte: Mazza; Editora PUC Minas, 2002b. p. 221-240

ALVES, Miriam. Empunhando bandeira: diálogo de poeta. In: SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (Org.). **A escrita de Adé** – perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbicos no Brasil. São Paulo: Nassau Community College; ABEH, Xamã, 2002c. p.153-161

ALVES, Miriam. Negra e lésbica: a leitura do corpo. In: LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (Org.). *Corpo & Imagem*. São Paulo: Ed. Arte & Ciência, 2002d.

ALVES, Miriam. Amigas. In: BARSOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Org.). **Cadernos negros, volume 26**: contos afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje, 2003. p. 103-107

ALVES, Miriam. Minha flor, minha paixão. In: BARSOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Org.). **Cadernos negros, volume 26**: contos afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje, 2003. p. 109-112

ALVES, Miriam. Xequemate. In: BARSOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Org.). **Cadernos negros, volume 30**: contos afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje, 2007. p. 167-174

ALVES, Miriam. **Brasil Afroautorrevelado**: literatura brasileira contemporânea. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

ALVES, Miriam. A Literatura Negra Feminina no Brasil – pensando a existência. **Revista da ABPN**, v. 1, n. 3 – nov. 2010 – fev. 2011, p. 181-189. Disponível em: <<http://www.abpn.org.br/Revista/index.php/edicoes/issue/view/5>> Acesso em: 22 ago 2013.

ALVES, Miriam. **Mulher mat(r)iz** – prosas de Miriam Alves. Belo Horizonte: Nandyala, 2011. (Coleção Vozes da Diáspora Negra – Volume 5)

ALVES, Miriam. O velório. In: BARSOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Org.). **Cadernos negros, volume 34**: contos afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje, 2011. p. 143-150

ALVES, Miriam. Entrevista. Disponível em: <<https://vinteculturaesociedade.wordpress.com/2013/10/30/miriam-alves-entrevista/>> Acesso em: 15 jan 2016.

ALVES, Miriam. **Bará na trilha do vento**. Salvador: Ed. Ogum's Toques Negros, 2015.

ARAÚJO, Emanuel. **A mão afro-brasileira**. São Paulo: Tenenge, 1988. 2 ed. ampl. São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2010.

ARAÚJO, Rosângela de Oliveira Silva. **A “escrivência” de Conceição Evaristo em Ponciá Vicêncio**: encontros e desencontros culturais entre as

versões do romance em português e em inglês. 2012. 198 f. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

ARRUDA, Aline Alves. *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo: um bildungsroman feminino e negro. (Artigo) Disponível em: <www.ufmg.br/literafro> Acesso em: 09 out 2014.

ARRUDA, Aline Alves. *Ponciá Vicêncio e Becos da memória*: memória e olhar coletivo na prosa afro-brasileira. **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**. Volume 17-B (dez. 2009). p. 77-84

ARRUDA, Aline Alves. **O bildungsroman feminino e negro de Conceição Evaristo**.. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2007. 106 f.

AUGEL, Moema Parente. Prefácio. In: ALVES, Miriam. **Mulher mat(r)iz** – prosas de Miriam Alves. Belo Horizonte: Nandyala, 2011. (Coleção Vozes da Diáspora Negra – Volume 5)

AUGEL, Moema Parente. Prefácio. In: ALVES, Miriam. **Bará na trilha do vento**. Salvador: Ed. Ogum's Toques Negros, 2015.

AUGUSTO, Jorge. A literatura por um pensamento descolonizado: a história na poética dos *Cadernos negros*. In: **Anais do XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais**. UFBA, 2011. Disponível em: <[http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1316109783_A RQUIVO_Aliteraturaporumpensamentodescolonizado.pdf](http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1316109783_A_RQUIVO_Aliteraturaporumpensamentodescolonizado.pdf)> Acesso em: 29 fev 2016.

AULETE (Dicionário online). Disponível em: <www.aulete.com.br> Acesso em: 05 ago 2015.

BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Org.). **Cadernos negros** – três décadas: ensaios, poemas, contos. São Paulo: Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, 2008.

BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda. **Gostando mais de nós mesmos**. (Depoimentos) São Paulo: Ed. Gente, 1999.

BARBOSA, Márcio. Questões sobre a Literatura Negra. In: QUILOMBOJE. **Reflexões sobre a literatura afro-brasileira**. São Paulo: Ed. dos autores, 1985.

BARBOSA, Maria José Somelarte. Esmeralda Ribeiro. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Vol. 3 – Contemporaneidade. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 277-291

BARBOSA, WILSON. **Atrás do muro da noite**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1994.

BERND, Zilá. **Literatura e Negritude na América Latina**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988a.
- BERND, Zilá. **O que é Negritude**. São Paulo: Brasiliense, 1988b.
- BERND, Zilá. Literatura negra. In: JOBIM, J.L. (Org.). **As palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992a.p. 267-276
- BERND, Zilá (Org.). **Poesia negra brasileira**. Porto Alegre: AGE/IEL/IGEL, 1992b.
- BERND, Zilá. Literatura negra no Brasil. In: _____. **Literatura e identidade nacional**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- BERND, Zilá. Depoimento. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. Vol. 4. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 148-157
- BEZERRA, Kátia da Costa. Miriam Alves. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. Vol. 3 – Contemporaneidade. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 87-106
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CADERNOS NEGROS 1. São Paulo: Edição dos autores, 1978.
- CAMARGO, Oswaldo de (Org.) **O negro escrito**, seguido de “Pequena antologia temática”. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura-Imprensa Oficial, 1987.
- CAMPELLO, Eliane T. A. Uma jornada pelos *Becos da memória*, de Conceição Evaristo. In: **Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura... 2011**.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha; DUARTE, Eduardo de Assis. Conceição Evaristo. In: _____. FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. Vol. 4. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 207-226
- CERTEAU, Michel. A operação historiográfica. In: _____. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CUTI. Literatura negra brasileira: notas a respeito de condicionamentos. In: QUILOMBHOJE. **Reflexões sobre a literatura afro-brasileira**. São Paulo: Ed. dos autores, 1985.
- CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DIONÍSIO, Dejair. **Ancestralidade bantu na literatura afro-brasileira: reflexões sobre o romance *Ponciá Vicêncio* de Conceição Evaristo**. Nandyala: Belo Horizonte, 2013.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, jul.-dez. 2005. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2123/1687>>. Acesso

em: 20 mai 2015.

DALCASTAGNÈ, Regina. Identidades negras no romance brasileiro contemporâneo. In: ALMEIDA, Sandra; CURY, Maria Zilda; WALTY, Ivete (Org.). **Mobilidades culturais: agentes e processos**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

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

DUARTE, Eduardo de Assis. Memória e ficção na narrativa feminina afro-brasileira. In: MONTEIRO, Maria Conceição; LIMA, Tereza Marques de Oliveira (Org.). **Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas clássicas e vernáculas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2006, v. 1.

DUARTE, Eduardo de Assis. O *bildungsroman* afro-brasileiro de Conceição Evaristo. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 22-29

DUARTE, Eduardo de Assis. Entre Orfeu e Exu, a afrodescendência toma a palavra. In: ____; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. Vol. 1. Belo Horizonte: UFMG, 2011a. p. 13-48

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. In: BOLAÑOS, Aimée G.; BENAVENTE, Lady Rojas (Org.). **Vozes negras das Américas: diálogos contemporâneos**. Rio Grande: Editora da FURG, 2011b. p. 163-176

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: ____; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. Vol. 4. Belo Horizonte: UFMG, 2011c. p. 375-403

DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

EVARISTO, Conceição. Vozes-mulheres. In: QUILOMBOJE (Org.). **Cadernos negros, volume 13**. São Paulo: Quilombhoje, 1990. p. 32-33

EVARISTO, Conceição. Maria. In: QUILOMBOJE (Org.). **Cadernos negros, volume 14**. São Paulo: Quilombhoje, 1991.

EVARISTO, Conceição. Duzu-Querença. In: QUILOMBOJE (Org.). **Cadernos negros, volume 16**. São Paulo: Quilombhoje, 1993.

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). PUC-RJ, 1996.

EVARISTO, Conceição. Ana Davenga. In: QUILOMBOJE (Org.). **Cadernos negros: os melhores contos**. São Paulo: Quilombhoje; Fundo

Nacional da Cultura, Ministério da Cultura, 1998. p. 31-41

EVARISTO, Conceição. Da afasia ao discurso insano. In: **África & Brasil: letras em laços**. Rio de Janeiro: Atlântica, Yendis, 2000/2006 p. 227-239.

EVARISTO, Conceição. Beijo na face. In: BARSOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Org.). **Cadernos negros, volume 26**: contos afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje, 2003. p. 11-18

EVARISTO, Conceição. Ayoluwa, a alegria do nosso povo. In: BARSOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Org.). **Cadernos negros, volume 28**: contos afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje, 2005. p. 35-39

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira. **Revista Palmares**: cultura afro-brasileira, ano 1, n. 1. Brasília: Fundação Cultural Palmares, Ministério da Cultura, 2005a.p. 52-57

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA; Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Org.) **Mulheres no mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Ideia, 2005b. p. 201-212

EVARISTO, Conceição. Olhos d'água. In: BARSOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Org.). **Cadernos negros, volume 28**: contos afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje, 2005c. p. 29-33

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. 2ª Ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2005d.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

EVARISTO, Conceição. Conversas de lavadeiras. In: WOLFF, Cristina Scheibeet *al.* **Seminário internacional fazendo gênero**: anais. Florianópolis: Editora Mulheres, 2006a. (cd-rom)

EVARISTO, Conceição. Dos sorrisos, dos silêncios e das falas. In: SCHNEIDER, Liane; MACHADO, Charliton (Org.). **Mulheres no Brasil – resistência, luta e conquista**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2006b. p. 111-122

EVARISTO, Conceição. Literatura quilombola. **João do Rio – Revista Eletrônica**, junho/julho 2006c. Disponível em: <<http://www.joaodorio.com/Arquivo/2006/06,07/quilombola.htm>> Acesso em: 15 mai 2015.

EVARISTO, Conceição. Vozes quilombolas: literatura afro-brasileira. In: GARCIA, Januário (Org.) **25 anos 1980-2005**: movimento negro no Brasil. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006d.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho da minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas

- interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 16-21
- EVARISTO, Conceição. **Literatura negra**. Rio de Janeiro: CEAP, 2007a.
- EVARISTO, Conceição. Zaita esqueceu de guardar os brinquedos. In: BARSOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Org.). **Cadernos negros, volume 30: contos afro-brasileiros**. São Paulo: Quilombhoje, 2007b. p. 35-42
- EVARISTO, Conceição. Escrivências da afro-brasilidade: história e memória. **Releitura**, novembro 2008, nº 23. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, 2008.
- EVARISTO, Conceição. **Poemas de recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nadayala, 2008.
- EVARISTO, Conceição. Questão de pele para além da pele. In: RUFFATO, Luiz (Org.). **Questão de pele**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- 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, 2010.
- EVARISTO, Conceição. Depoimento. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. Vol. 4. Belo Horizonte: UFMG, 2011a.p. 103-116
- EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. (Contos) Belo Horizonte: Nadayala, 2011b.
- EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. In: SILVA, Denise Almeida; EVARISTO, Conceição (Org.). **Literatura, história, etnicidade e educação: estudos nos contextos afro-brasileiro, africano e da diáspora africana**. Frederico Westphalen: URI, 2011c. p. 131-146
- EVARISTO, Conceição. **Poemas malungos: cânticos irmãos**. 172 p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – UFF, Niterói, RJ, 2011d.
- EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. (Contos) Rio de Janeiro: Pallas Editora/Fundação Biblioteca Nacional, 2014.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Poéticas afro-brasileiras**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2002.
- FIGUEIREDO, Fernanda Rodrigues de. **A mulher negra em Cadernos negros: autoria e representações**. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras: estudos literários). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- FIGUEIREDO, Fernanda Rodrigues de. A mulher negra em *Cadernos Negros*: autoria e representações. In: DUARTE, Constância; DUARTE, Eduardo de Assis; ALEXANDRE, Marcos. (Org.) **Falas do Outro**: literatura,

gênero, etnicidade. Belo Horizonte: Nadayala, 2010.

FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura negra, literatura afro-brasileira: como responder à polêmica. In: SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré (Org.). **Literatura afro-brasileira**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006. p. 9-38

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura Negra: sentidos e ramificações. In: DUARTE, Eduardo de Assis e _____ (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Vol. 4. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 245-278

GAMBA, Susana Beatriz. Sororidad. In: **Diccionario de estudios de género y feminismos**. Traduzido por Maiara Moreira de Rios. Buenos Aires, 2009. Disponível em <<http://feminismoesororidade.wordpress.com>> Acesso em: 20 mai 2015.

GLISSANT, EDOUARD. **Introduction à une poétique du divers**. Paris: Editions Gallimand, 1996.

GUIMARÃES, MARCOS ANTÔNIO. **É um umbigo, não é? A mãe-criadeira**: um estudo sobre o processo de construção de identidade em comunidade de terreiro. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). PUC-RJ, 1990.

HEYWOOD, Linda M.(Org.)**Diáspora negra no Brasil**. Tradução de Ingrid de Castro - 1 ed. 2ª reimp. São Paulo: Contexto, 2010.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Editora Paulo de Azevedo Ltda; Livraria Francisco Alves, 1960.

LIEBIG, Sueli Meiri. **Dossiê black & branco**: literatura, racismo e opressão nos Estados Unidos e Brasil. João Pessoa: Ideia, 2003.

LIEBIG, Sueli Meiri. **Raça, mito e resistência**. João Pessoa: Edições Fotograf, 2010.

LIMA, Omar da Silva. **O comprometimento etnográfico afrodescendente das escritoras negras Conceição Evaristo e Geni Guimarães**. 2009. 172 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Departamento de Teoria Literária e Literatura, Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília – DF.

LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

LOPES, Elisângela. O político e o literário na escrita de Esmeralda Ribeiro. In: Portal Literafro. Disponível em: <www.letas.ufmg.br/literafro> Acesso em: 06 jun 2015.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LOPES, Nei. **Dicionário literário afro-brasileiro**. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

MARIANO, Agnes. Mães de santo. Disponível em: <<https://historiasdopovonegro.wordpress.com/2007/11/08/maes-de-santo/>> Acesso em: 08 set 2015.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. Arabescos do corpo feminino. In: DUARTE, Constância Lima *et al.* (Org.). **Gênero e representação na literatura brasileira**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

MATHIAS, Adélia. Perspectiva dissonante: a autoria de mulheres nos contos dos *Cadernos Negros*. In: Anais do Fórum dos Estudantes – VI Simpósio internacional sobre literatura brasileira contemporânea. Brasília: UnB, 2014a. Disponível em: <www.gelbc.com.br/pdf_anais_forum_estudantes/anais.../adelia.pdf> Acesso em: 20 mai 2015.

MATHIAS, Adélia Regina. **Vozes femininas no “quilombo da literatura”**: a interface de gênero e raça nos *Cadernos negros*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2014b.

MOTT, Maria Lúcia de Barros. **Escritoras negras**: resgatando a nossa história. Rio de Janeiro: CIEC-UFRJ, 1989. (Coleção Papéis Avulsos, n. 13)

MUNDIM, Rosa Maria Santos. Conquista da palavra e voz: a busca de uma identidade nos contos dos *Cadernos negros*. In: FERREIRA, Elio; MENDES, Algemira. **Literatura afrodescendente**: memória e construção de identidades: São Paulo: Quilombhoje, 2011. p. 173-84

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**. Petrópolis: Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Beatriz. **“Kilombo”**. Texto mimeografado, s/d.

OLIVEIRA, Eduardo de. **Quem é quem na negritude brasileira**. São Paulo: Conselho Nacional Afro-Brasileiro; Brasília: Secretaria Nacional de Direitos Humanos do Ministério da Justiça, 1998.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. “Escrivências”: rastros biográficos em *Becos da memória*, de Conceição Evaristo. **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**. Volume 17-B (dez. 2009). p. 85-94

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. **O negrismo e suas configurações em romances brasileiros do século XX (1928-1984)**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

ORTIZ, Renato. A morte branco dos feiticeiros negros...

PALMEIRA, Francineide Santos. Conceição Evaristo e Esmeralda Ribeiro: intelectuais negras, poesia e memória. **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**. Volume 17-A (dez. 2009). p.123-134

PALMEIRA, Francineide Santos. **Vozes femininas nos Cadernos negros**:

representações de insurgências. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

PALMEIRA, Francineide Santos. Assenhorando-se do poder da palavra: escritoras afro-brasileiras e autorrepresentações. Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura/V Seminário Internacional Mulher e Literatura. 2011.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Panorama da literatura afro-brasileira. In: **Callaloo revista de artes e letras afro-americanas e africanas**, Virginia, Carolina do Norte, v. 18, n. 4, p. 875-880, 1995.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Ardis da imagem**. Belo Horizonte: Mazza Edições/PUC Minas, 2001.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Malungos na escola**: questões sobre culturas afrodescendentes e educação. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). **Um tigre na floresta de signos**: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza, 2010.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 18, n. 50, Abr. 2004. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100017&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 21 mai 2013. (remete ao texto de 1988)

QUEIROZ JÚNIOR, Teófilo de. **Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira**. São Paulo: Ática, 1982.

QUILOMBHOJE. **Reflexões sobre a literatura afro-brasileira**. São Paulo: Ed. dos autores, 1985.

QUILOMBHOJE. Site do Grupo Quilombhoje. Disponível em: <www.quilombhoje.com.br> Acesso em: 25 ago 2014.

QUILOMBHOJE. Afroescritores: Esmeralda Ribeiro. Site do Grupo Quilombhoje. Disponível em: <<http://www.quilombhoje.com.br/afroescritores/afroescritores.swf>> Acesso em: 05 mai 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

RIBEIRO, Esmeralda. A Escritora negra e o seu ato de escrever participando. In: SILVA, Luiz (Cuti); ALVES, Miriam; XAVIER, Arnaldo (Org.) **Criação crioula, nu elefante branco**. São Paulo: Secretaria de Estado e Cultura, 1987. p. 59-65

RIBEIRO, Esmeralda. **Malungos e milongas**. São Paulo: Edição da Autora, 1988.

- RIBEIRO, Esmeralda. O que faremos sem você? In: QUILOMBHOJE (Org.). **Cadernos negros, volume 18**. São Paulo: Quilombhoje; Editora Anita, 1995.
- RIBEIRO, Esmeralda. Guarde segredo. In: QUILOMBHOJE (Org.). **Cadernos negros: os melhores contos**. São Paulo: Quilombhoje; Fundo Nacional da Cultura, Ministério da Cultura, 1998. p. 65-72
- RIBEIRO, Esmeralda. Sempre suspeito. In: QUILOMBHOJE (Org.). **Cadernos negros, volume 22: contos afro-brasileiros**. São Paulo: Quilombhoje, 1999.
- RIBEIRO, Esmeralda. Ela está dormindo. In: BARSOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Org.). **Cadernos negros, volume 24: contos afro-brasileiros**. São Paulo: Quilombhoje, 2001. p. 33-40
- RIBEIRO, Esmeralda. A narrativa feminina publicada nos *Cadernos negros* sai do quarto de despejo. In: DUARTE, Constância Lima *et al.* (Org.). **Gênero e representação na literatura brasileira**. Vol. 2. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- RIBEIRO, Esmeralda. Mulheres nos espelhos. In: BARSOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Org.). **Cadernos negros, volume 26: contos afro-brasileiros**. São Paulo: Quilombhoje, 2003. p. 49-55
- RIBEIRO; Esmeralda. Ressurgir das cinzas. In: BARBOSA, Marcio; RIBEIRO; Esmeralda (Org.). **Cadernos negros, volume 27: poemas afro-brasileiros**. São Paulo: Quilombhoje, 2004.
- RIBEIRO, Esmeralda. Encruzilhada. In: BARSOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Org.). **Cadernos negros, volume 28: contos afro-brasileiros**. São Paulo: Quilombhoje, 2005. p. 53-60
- RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Marcio. Introdução. In: BARBOSA, Marcio; RIBEIRO; Esmeralda (Org.). **Cadernos negros, volume 29: poemas afro-brasileiros**. São Paulo: Quilombhoje, 2006.
- RIBEIRO, Esmeralda. Melre Dez nunca respeitou o tempo. In: BARSOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Org.). **Cadernos negros, volume 30: contos afro-brasileiros**. São Paulo: Quilombhoje, 2007. p. 83-88
- RIBEIRO, Esmeralda. **Orukomi**– meu nome. Ilustrações de Edmilson Quirino dos Reis. São Paulo: Quilombhoje, 2007.
- RIBEIRO, Esmeralda. A moça. In: BARSOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Org.). **Cadernos negros, volume 34: contos afro-brasileiros**. São Paulo: Quilombhoje, 2011. p. 75-80
- SAFFIOTI, Heleith. **Gênero patriarcado violência**. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, Fundação Perseu Abramo, 2015.
- SAID, Edward W. **Representações do Intelectual: as palestras de Reith de 1993**. Edições Colibri, Lisboa, 2000.

SALES, Cristian Souza. Pensamentos da mulher negra na diáspora: escrita do corpo, poesia e história. In: **Sankofa-** Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana. Ano V, Nº IX, Julho/2012.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. **Escritoras negras contemporâneas:** estudo de narrativas – Estado Unidos e Brasil. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A crítica da razão indolente:** contra o desperdício da experiência. 8a .ed. São Paulo: Cortez, 2000.

SANTIAGO, Silviano. Destino: globalização. Atalho: nacionalismo: Recurso: cordialidade. In: DUARTE, Eduardo de Assis e FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil:** antologia crítica. Vol. 4. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 161-181

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos:** ensaios sobre dependência cultural. 2ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 9-26

SILVA, Antônio Aparecido da. Brasil: espiritualidade afro. **Revista Missões.** Nº. 09 – Novembro, 2007. Disponível em: <<http://www.adital.com.br/?n=74f>> Acesso em: 11 set 2015.

SILVA, Denise Almeida. De epistemicídio, (in)visibilidade e narrativa: reflexões sobre política de representação da identidade negra em *Cadernos negros*. In: **Ilha do Desterro** nº. 67, p. 51-62, Florianópolis, jul/dez 2014.

SILVA, Jônatas Conceição da. **Vozes quilombolas:** uma poética brasileira. Salvador: Edufba; YLÊ AIYÊ, 2004.

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

SOUZA, Florentina da Silva. **Afrodescendência nos Cadernos Negros e Jornal do MNU.** 1 ed. 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SOUZA, Florentina da Silva; LIMA, Maria Nazaré (Org.). **Literatura afro-brasileira.** Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

SOUZA, Lícia Soares de (Org.). **Dicionário de personagens afro-brasileiros.** Salvador: Quarteto, 2009.

VASCONCELOS, Vânia. **No colo das labás:** maternidade, raça e gênero em escritoras afro-brasileiras. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

EDITORA E GRÁFICA DA FURG
CAMPUS CARREIROS
CEP 96203 900
editora@furg.br

Ao escolher enfocar a produção de autoria feminina afro-brasileira a partir de textos de três importantes escritoras brasileiras publicados em *Cadernos Negros*, o presente livro salienta o papel fundamental da publicação no impulso da literatura afro-brasileira contemporânea, e, nesta, a relevância do olhar autoral informado pela vivência da mulher negra e da produção de um discurso baseado em ideologia de resistência à imposição de tradição historicamente discriminatória, tanto em termos étnico-raciais como genéricos. A retomada de fontes e conceitos dispersos na obra individual de vários críticos e o lúcido diálogo que estabelece com o pensamento desses autores é uma de suas grandes contribuições, propiciando aos novos leitores e estudiosos dessa literatura, em um só volume, introdução a posições historicamente assumidas frente à literatura afro-brasileira, bem como, mais especificamente, à produção de Conceição Evaristo, Esmeralda Riberiro e Miriam Alves, e à recepção crítica a sua obra.

Profa. Dra. Denise Almeida Silva
URI/Frederico Westphalen

ISBN 978-65-5754-140-1



9 786557 541401