

"MULHERES DO FIM DO MUNDO": REPRESENTAÇÕES DA LITERATURA NEGRA FEMININA

ORGANIZADORAS

Ana Maria Soares Zukoski
Natacha dos Santos Esteves
Wilma dos Santos Coqueiro



ISBN: 978-65-88090-33-6

EDITORA **FECILCAM**

**"MULHERES DO FIM DO
MUNDO":
REPRESENTAÇÕES DA
LITERATURA NEGRA
FEMININA**

2022

**ANA MARIA SOARES ZUKOSKI
NATACHA DOS SANTOS ESTEVES
WILMA DOS SANTOS COQUEIRO**

ISBN: 978-65-88090-33-6

EDITORA **FECILCAM**

CNPJ: 75.365.387/0001-89
Av. Comendador Norberto Marcondes, 733
Campo Mourão, PR, CEP 87303-100
(44) 3518-18-38
Campomourao.unespar.edu.br/editora
editorafecilcam@yahoo.com.br

Diretora: Suzana Pinguello Morgado
Vice-Diretora: Fabiane Freire França
Coordenadora Consultiva: Ana Paula Colavite
Secretário Executivo: Jorge Leandro Dalconte Ferreira

Conselho Científico desta publicação:
Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT)
Dra. Beatriz Pazini Ferreira (UERN)
Dra. Maria Betânia da Rocha de Oliveira (UNEAL)

Capa, diagramação e projeto gráfico: Natacha dos Santos Esteves
Arte da capa: Patrícia de Menezes

Revisão: Nayara Emidio de Lima

Ficha de identificação da obra elaborada pela Biblioteca
UNESPAR/Campus de Campo Mourão
Bibliotecária Responsável: Liane Cordeiro da Silva CRB 1153/9

M956 Mulheres do fim do mundo: representações da literatura negra feminina. / Ana Maria Soares Zukoski; Natacha dos Santos Esteves; Wilma dos Santos Coqueiro (orgs.). Campo Mourão, PR: Fecilcam, 2022.
193 p.

Formato: Livro Digital
Modo de Acesso: World Wide Web
Acesso: campomourao.unespar.edu.br/editora
ISBN: 978-65-88090-33-6

1. Literatura Feminina Negra. 2. Mulher Negra. 3. Cultura Popular. I. Zukoski, Ana M. Soares; Esteves, Natacha dos Santos; Coqueiro, Wilma dos Santos, (orgs.). II. Universidade Estadual do Paraná–Campus Campo Mourão, PR. III. UNESPAR. IV. Título.

Dedicamos essa coletânea a Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo que fizeram história na seara literária brasileira e, cada uma no seu tempo e a seu modo, contribuíram para a construção de uma literatura negra feminina brasileira.

—◆— SUMÁRIO —◆—

Uma palavra das organizadoras	06
Vozes que não se calam	07

CAPÍTULO I

“O AMOR ESTÁ NA EMBOSCADA À BEIRA DESSES CAMINHOS”: A TRÁGICA CONDIÇÃO AFETIVA FEMININA NO ROMANCE DE RUTH GUIMARÃES	12
Wilma dos Santos Coqueiro & Adriana Delmira Mendes Polato	

CAPÍTULO II

“O PESO ENORME DA COR NEGRA”: A LITERATURA DE MAYA ANGELOU	30
Natacha dos Santos Esteves	

CAPÍTULO III

“ERA UMA PÁRIA E SABIA DISSO”: UMA ANÁLISE DE SULA (1973), DE TONI MORRISON	47
Ana Maria Soares Zukoski & André Eduardo Tardivo	

CAPÍTULO IV

“ESPERTA COMO A SERPENTE E INOFENSIVA COMO A POMBA”: A RESISTÊNCIA DE UMA CIDADÃ DE SEGUNDA CLASSE.....	59
Ana Maria Soares Zukoski	

CAPÍTULO V

O AFROFUTURISMO DE OCTAVIA E. BUTLER: CONSIDERAÇÕES SOBRE A AFROCENTRICIDADE DO ROMANCE DISTÓPICO KINDRED: LAÇOS DE SANGUE (2019)	73
Natacha dos Santos Esteves	

CAPÍTULO VI

DO VENTRE AOS ANTEPASSADOS: A PASSAGEM DO TEMPO NOS POEMAS DE CONCEIÇÃO EVARISTO	84
Pedro Henrique Braz & Alba Krishna Topan Feldman	

CAPÍTULO VII

SILENCIAMENTO E RESISTÊNCIA DA MULHER IMIGRANTE EM OS CASAMENTEIROS, DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE	101
Fernanda Favaro Bortoletto & Geniane Diamante Ferreira Ferreira	

CAPÍTULO IX

TERRA NEGRA, DE CRISTIANE SOBRAL. À GUIA DE BREVE PERCURSO.....	129
Sandro Adriano da Silva	

CAPÍTULO X

HEROÍNAS NEGRAS NO CORDEL: A LITERATURA DE JARID ARRAES.....	142
Rafael Zeferino de Souza	

CAPÍTULO XI

<i>I WANNA BE WHERE YOU ARE</i>: UM ROAD NOVEL DE KRISTINA FOREST.....	157
Mirian Cardoso da Silva	

CAPÍTULO XII

IDENTIDADES, LOCALIDADES, RESTRIÇÕES: MULHERES (E) AFROPOLITANAS REPRESENTADAS EM ADEUS, GANA.....	171
Patrícia de Menezes	

UMA PALAVRA DAS ORGANIZADORAS

A literatura negra de autoria feminina é uma rede interdisciplinar e interseccional de resistências das vozes ancestrais. Tangenciada por inúmeras escrevivências, para nos valer do conceito evaristiano, e obras que reverberam durante gerações, ela clama e reivindica seu lugar de fala em busca de visibilidade no mercado editorial e de legitimidade cultural. Isso é expresso pelo notável aumento no número de autoras negras que apresentam obras com qualidade estética indiscutível, assim como temáticas que orbitam denúncias contundentes a respeito da condição da mulher negra em diferentes lugares do mundo, e passam a contar e publicar suas histórias, mesmo que nem sempre por grandes editoras. Diante disso, a ideia de reunir e organizar estudos sobre obras dessa seara se fez necessária, uma vez que o cânone literário – orientado por críticos que ainda mantêm um olhar ideologicamente elitista – vê com receio as obras dessa vertente. Assim, propomos uma obra que contempla e legitima a produção literária de autoras negras e temáticas femininas, visando expandir o alcance das narrativas que aqui são analisadas.

Além disso, aproveitamos nosso espaço de diálogo para expressar nossos sinceros agradecimentos aos autores e às autoras que contribuíram com os capítulos e prefácio que compõem essa obra. Nossos agradecimentos estendem-se também aos/às leitores/as que agora possuem acesso a essa obra acadêmica que, certamente, poderá contribuir para os estudos da crítica literária, com foco na literatura. Ademais, agradecemos à Elza Soares e toda a sua resistência em forma de arte que nos lembra que a carne negra não é a mais barata do mercado e todas as mulheres do fim do mundo devem ser lidas, ouvidas e contempladas.

As organizadoras.

VOZES QUE NÃO SE CALAM

Foi com sentimento de honra e emoção que recebi o convite para escrever o prefácio do presente livro, intitulado *Mulheres do Fim do Mundo: Representações da literatura negra feminina*, o qual homenageia onze escritoras negras, de épocas, origens e estilos diversos. Unidas aqui por leituras pontuais de suas obras, realizadas pelo olhar de um grupo de pesquisadores acadêmicos, amantes da literatura de resistência e comprometidos a dar voz e vez à escrita feminina negra, autoras como Maya Angelou e Conceição Evaristo podem ser observadas abrindo o caminho para jovens escritoras como a brasileira Jarid Arraes, dentre outras.

Sinto-me honrada pela oportunidade de realizar a leitura inicial dessa coletânea de artigos sobre obras tão valorosas que, em sua maioria, demoraram tanto a serem reconhecidas. Quando comecei a estudar a literatura pós-colonial, na década de 1990, o número de mulheres negras escritoras em listas de pesquisas classificadas como “literatura de minorias” era ínfimo. No entanto, meu primeiro contato com obras escritas por mulheres negras, por exemplo, foi através da leitura do impactante romance epistolar *The Color Purple*, de Alice Walker, publicado em 1982 e logo traduzido para o português, em 1984. Vale ressaltar que as décadas finais do século XX foram cruciais para o surgimento dos movimentos em prol de releituras de textos canônicos nos quais a representação da mulher era, em sua maioria, feita pelo olhar masculino e, como apontado pelos autores dos artigos aqui apresentados, sempre relegada a papéis marginais, silenciada pela voz patriarcal ou apagada pela sua condição racial e social. A mudança desse paradigma nasceu dos apontamentos discursivos da pós-modernidade, nos quais passamos a debater sobre o descentramento do sujeito e a questionar as grandes narrativas legitimadoras. Como diz Leonor Arfuch (2010), a partir disso, passamos a prestar mais atenção às micronarrativas escritas “em benefício da pluralidade de vozes, da hibridização, da mistura irreverente de cânones, retóricas, paradigmas e estilos” (p. 17).

No entanto, como bem destacado pelos trabalhos aqui organizados, apesar da presença de escritoras negras na historiografia literária brasileira se fazer tímida no século XX, ela surge potente em sua trajetória no século XXI, exatamente porque as escritoras do “passado” ousaram lutar por um lugar de fala através de seus textos. A isso, muitos dos pesquisadores desse livro se referirão como *poder da representatividade* por meio da ancestralidade negra. Conseqüentemente, a produção literária feminina negra, com

protagonismo de mulheres e homens negros, tem se consolidado de tal forma que não são apenas onze grandes escritoras negras que estão sendo homenageadas aqui, elas são razão e resultado de um trabalho que se faz coletivo em sua luta para que as minorias, as quais, em verdade, se configuram como maioria, sejam ouvidas, publicadas e reconhecidas.

Assim, *Mulheres do Fim do Mundo: Representações da literatura negra feminina* presenteia o leitor com diversas obras de escritoras cujas origens localizam-se no continente africano ou emergem da grande diáspora africana. As obras elencadas pelos autores de seus onze capítulos abrangem um período de produção literária feminina negra de quase oitenta anos. O livro começa com o romance *Água Funda* (1946), da brasileira Ruth Guimarães, e termina com a análise de outro romance, *Adeus, Gana* (2019), da ganesa Taiye Selasi. Nesta organização, a riqueza narrativa das discussões levantadas distribui-se generosamente ao longo das páginas desse livro por meio de leituras e releituras não somente de romances, mas de uma gama de gêneros envolvendo poemas, literatura de cordel, autobiografia, conto, e *road novel* (romance de estrada).

Com uma composição temática na qual a vivência da mulher negra é o foco, teses sobre a escravidão, a mistura racial, e a violência física, emocional e simbólica contra a mulher negra, resultantes das relações de poder, da prática de objetificação do corpo feminino e do silenciamento das mesmas, abrem espaço para outros temas tão pertinentes quanto, a saber: as relações afetivas e inter-raciais; o direito à aventura, à transgressão, ao recomeço; a busca pela identidade, apesar dos deslocamentos e da hibridização; o nascimento de novas vozes com base na cultura popular; a resistência por meio da ousadia bem como de cortesias dissimuladas.

Embora a temática seja rica e diversificada, os onze textos literários aqui analisados conectam-se não somente por meio de seu fio condutor, ou seja, a experiência de vida da mulher negra, seja ela a autora ou a personagem literária. Eles permitem que os capítulos dialoguem entre si, visto que transitam pelo mesmo campo de investigação dos Estudos Culturais que possibilita aos seus pesquisadores explorarem as narrativas aqui organizadas tanto pela perspectiva do feminismo negro quanto de uma literatura decolonial. De uma forma mais específica, esses textos compartilham dos pressupostos teóricos de autores como Stuart Hall, Angela Davis, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, Aníbal Quijano, Simone de Beauvoir, Mikhail Bakhtin, Djamila Ribeiro entre outros. Já em um contexto regional, ressalto a presença do escritor crítico, Thomas Bonnici, de origem maltesa, porém radicado

no estado do Paraná, o qual traduziu e apresentou o viés das leituras pós-coloniais e feministas para a geração de jovens pesquisadores reunidos neste livro.

A leitura dos textos aqui elencados nos leva a conhecer a longa trajetória pessoal e profissional das autoras aqui homenageadas, bem como os conflitos vividos por suas protagonistas. Contudo, pretendendo deixar ao leitor o prazer de descobrir as conclusões de cada capítulo, me limitarei aqui a apresentar brevemente a problemática de cada análise. No Capítulo 1, por exemplo, Wilma dos Santos Coqueiro e Adriana Mendes Polato apresentam o romance *Água funda* (1946), de Ruth Guimarães, e discutem como a perspectiva solidária da narrativa interliga as vivências pessoais de duas mulheres totalmente diferentes, uma branca e outra negra, por meio dos afetos trágicos resultantes de uma sociedade escravista e patriarcal. No capítulo 2, Natacha dos Santos Esteves homenageia a obra da escritora Maya Angelou, focando em textos nos quais ela relata como as dores de ser mulher, negra, violentada, oprimida e discriminada, culmina na autodescoberta de uma mulher resiliente e poderosa. No capítulo 3, Ana Maria Soares Zukoski e André Eduardo Tardivo argumentam que, por meio de sua protagonista, no romance homônimo *Sula* (1973), Toni Morrison cria um “espaço de resistência” ao quebrar com estereótipos sobre o comportamento social feminino e subverter os papéis atribuídos à mulher. No Capítulo 4, Ana Maria Soares Zukoski aborda novamente o tema da resistência feminina, desta vez aliado à busca identitária, ao fazer uma análise interpretativa da obra *Cidadã de segunda classe* (1974), da nigeriana Buchi Emecheta.

Voltando a falar no Capítulo 5, Natacha dos Santos Esteves analisa o texto *Kindred* (1979), de Octavia Butler, e apresenta o conceito de “afrofuturismo” como uma forma de olhar o passado para imaginar o futuro do sujeito Negro. Aqui, a narrativa distópica e futurística envolve os temas de viagem no tempo, a violência da segregação racial e das relações interraciais voluntárias e forçadas. Da mesma forma, no capítulo 6, o passado histórico é discutido por Pedro Henrique Braz e Alba Krishna Topan Feldman, mas não no sentido de “retorno físico” ao passado, e sim, por meio de “movimentos recordativos” do passado que permeiam a poética de Conceição Evaristo. Para os autores, ao denunciar o silenciamento do sofrimento negro na historiografia brasileira, incitando o levante de uma literatura produzida por negros, Evaristo propicia também o empoderamento da coletividade. Já no Capítulo 7, Fernanda Favaro Bortoletto e Geniane Diamante Ferreira dirigem o nosso olhar para a trajetória de uma personagem diaspórica que luta para manter suas características

culturais frente a um marido dominador, numa nova cultura. Na apresentação do conto “Os Casamenteiros” (2009), de Chimamanda Ngozi Adichie, as autoras analisam como a protagonista usa da estratégia de cortesia dissimulada para resistir ao apagamento de sua identidade.

Nos três últimos capítulos, a criatividade literária se faz presente por meio do livro de poemas *Terra Negra* (2017), de Cristiane Sobral; da literatura de cordel *Heroínas Negras Brasileiras em 15 cordéis* (2017), de Jarid Arraes; do romance de estrada *I wanna be where you are* (2019), de Kristina Forest e o romance *Adeus, Gana* (2019), de Taiye Selasi, já mencionado aqui. Assim, respectivamente, no Capítulo 9, Sandro Adriano da Silva desenvolve seu texto apresentando uma escritora cuja poética reconhece a margem, mas se recusa a ser definida como representante de uma literatura marginal, pois se manifesta forte, segura, orgulhosa de sua ancestralidade e de sua sexualidade. No capítulo 10, Rafael Zeferino de Souza também homenageia uma escritora brasileira que trabalha com a riqueza da cultura popular brasileira através dos cordéis. Para o autor, o lugar de fala de Jarid Arraes é aquele que visibiliza a memória, a história de vida e de luta de outras mulheres. Ao escrever, numa linguagem cordelista feminina, sobre Carolina de Jesus e Sabina, mãe de Zumbi de Palmares, Arraes revela aspectos de resistência também observados por seus pares. Como Jarid Arraes, no âmbito da literatura de cordel, no Capítulo 11, Mirian Cardoso da Silva relata que Kristina Forest também escolheu produzir em um campo antes exclusivamente ocupado por homens brancos, o *road novel* (romance de estrada). Para Mirian Cardoso da Silva, a luta por seu espaço por meio da representação da viagem escrita por mulheres negras é desenvolvida por Forest através da literatura para jovens adultos e abre possibilidades para a transformação e valorização social de outras identidades pessoais. Ao chegarmos ao capítulo 12, Patrícia de Menezes nos recebe com o romance *Adeus, Gana*, de Taiye Selasi, o qual vem representar não somente as questões conflitivas do sujeito diaspórico, mas também as noções de hibridismo, de pertencimento, e de identidades multiculturais que constituem as personagens ou os sujeitos “afropolitanos”. Como claramente discutido por Patrícia de Menezes, a dispersão africana pelo mundo põe em

xeque conceitos como local, país e nacionalidade e nos força a questionar os discursos essencialistas sobre uma única cultura e um povo único.

Ao terminar a leitura desse livro, sinto-me encantada com o compartilhamento de tamanho conhecimento, importante e relevante para o nosso crescimento acadêmico e pessoal. Sinto-me também tomada de orgulho por fazer parte de um grupo de pesquisadores que tem se dedicado tanto a levar para o alto debate assuntos que, apesar de frequentemente celebrarmos como resultantes de um número crescente de mulheres que buscam ser ouvidas, que querem valorizar suas raízes e validar suas experiências de vida, ainda tem muito caminho a trilhar. No entanto, a jornada aqui apresentada através desses onze capítulos, sobre onze grandes escritoras, e que vai se multiplicar através de seus futuros leitores, nos traz esperança e um sentimento de alívio, de que nosso futuro pode ser muito melhor do que nosso passado.

Célia Regina dos Santos
Doutora em História
Profa. Departamento de Letras Modernas-UEM

CAPÍTULO I

“O AMOR ESTÁ NA EMBOSCADA À BEIRA DESSES CAMINHOS”: A TRÁGICA CONDIÇÃO AFETIVA FEMININA NO ROMANCE DE RUTH GUIMARÃES

“A gente passa nesta vida como canoa em água funda. Passa. A água bole um pouco. E depois não fica mais nada.”

(Ruth Guimarães)

Wilma dos Santos Coqueiro

Adriana Delmira Mendes Polato

Considerações iniciais: o feminismo decolonial e a literatura negro-brasileira

O feminismo como movimento social e político, que buscava a equidade de gênero, passou por várias fases – denominadas de ‘ondas feministas’ – com demandas e reivindicações características dos diversos contextos históricos. Da luta pelo sufrágio e pelo direito à profissionalização às questões relativas ao corpo e à libertação da opressão masculina, o feminismo – capitaneado por mulheres brancas, heterossexuais e de classe média e alta – trazia em seu bojo uma representação universal de mulher, que não incluía em suas pautas as diversas reivindicações das mulheres negras, pobres, lésbicas e de terceiro mundo, que se sentiam à margem das lutas empreendidas pelo movimento.

É nesse sentido que adquire relevância o conceito de “colonialidade de poder”, cunhado pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano, que discute questões relacionadas ao eurocentrismo, como matriz cultural, no processo de colonialidade e exploração econômica nas sociedades latino-americanas colonizadas por europeus. De acordo com o autor:

Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de

superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados (QUIJANO, 2005, p. 118).

Embora Quijano não se atente ao conceito de gênero na sua análise sobre a colonialidade, esse aspecto tem sido apropriado pela crítica feminista para discutir a inferiorização de mulheres negras e indígenas em países do chamado sul global, levando o feminismo decolonial a uma espécie de “entrelugar epistêmico”, como salientou a crítica Eurídice Figueiredo (2020), ao afirmar que essa tendência feminista questiona tanto as posições teóricas de Quijano quanto as das feministas brancas. Nesse sentido, a socióloga feminista argentina María Lugones (2014) enfatiza em seus estudos que as mulheres colonizadas habitam em um “locus fraturado” cuja subalternidade advém de “processos combinados de racialização, colonização, exploração capitalista e heterossexualismo” (LUGONES, 2014, p. 941). A autora propõe, então, o feminismo decolonial, como forma de superação dessa colonialidade de gênero. Com efeito, “a crítica contemporânea ao universalismo feminista feita por mulheres de cor e do terceiro mundo centra-se na reivindicação de que a intersecção entre raça, classe, sexualidade e gênero vai além das categorias da modernidade” (LUGONES, 2014, p. 935).

Em relação à ocupação de espaços nas searas artísticas e literárias brasileiras, Figueiredo (2020, p. 44) afirma que os negros têm estado cada vez mais presentes na área cultural, o que consiste em “falar, escrever, atuar, reivindicar, e deixar de ser subalterno, tornando-se protagonista”. Octávio Ianni (1988) define a literatura negra como um conjunto de obras em que comparecem elementos comuns, formando, assim, um sistema expressivo. Nesse sentido, o autor argumenta que a literatura negra formou e se transformou ao longo do tempo, não surgindo nem sendo autônoma desde os primeiros tempos. Para ele, essa vertente consiste em “um imaginário que se articula aqui e ali, conforme o diálogo de autores, obras, temas e invenções literárias” (IANNI, 1988, p. 91).

De fato, a literatura negro-brasileira¹, que esteve por séculos invisibilizada e à margem da historiografia literária brasileira, tem apresentado uma produção mais próspera nos últimos anos graças à intelectualização e a uma situação socioeconômica mais adequada,

¹ Os críticos brasileiros têm usado terminologias diferentes para nomear a literatura escrita no Brasil por afrodescendentes, embora se assemelhem nos critérios para definir essa literatura, tais como: autoria, tema e ponto de vista negros. Nesse sentido, entre os termos literatura afro-brasileira ou literatura negro-brasileira que entendemos como válidos, nesse trabalho, optamos pelo uso do último, assim como faz Ianni (1998) e Cuti (2010), autores citados.

sobretudo de mulheres não brancas. Contudo, Figueiredo (2020) chama a atenção para o fato de que a grande produção literária feminina ainda é de mulheres brancas altamente escolarizadas, o que é corroborado pelas pesquisas de Lúcia Osana Zolin (2019), a partir de romances publicados por grandes editoras como Rocco, Companhia das Letras e Record, nas primeiras décadas do século XXI. Zolin conclui, entre outras informações, que 98% das autoras são brancas, 89% nascidas ou radicadas no eixo Rio-São Paulo e 100% integram a denominada elite intelectual brasileira, com profissões tais como: jornalistas, professoras universitárias, tradutoras, roteiristas, entre outras.

Essa resistência a mudanças, típica da sociedade patriarcal brasileira, faz com que lugares de legitimação literária – como a Academia Brasileira de Letras – entre seus quarenta membros efetivos, contem com apenas sete² mulheres e nenhuma negra. Nesse sentido, se na avaliação de Figueiredo (2020, p. 91), para as mulheres em geral, “ultrapassar os limites do seu sexo através da linguagem escrita – apanágio do poder patriarcal – é subversivo e assustador”, para as mulheres cujos critérios de raça/etnia e classe social interseccionam com os de gênero, reivindicar um lugar na cena literária – como fez Ruth Guimarães, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo – configura-se como uma luta de resistência ferrenha, pois a falta de reconhecimento da intelectualidade negra reflete também no mercado editorial brasileiro, como mostrou os estudos de Zolin (2019).

Com efeito, o escritor e crítico literário Luiz Silva, que assina seus escritos sob o pseudônimo de Cuti (2010), argumenta que para o amplo desenvolvimento de uma vertente negra na literatura brasileira, faz-se necessário não apenas a produção de escritores negros, como também a emergência de um público leitor negro assim como de uma crítica literária do ponto de vista negro. De acordo com Cuti, a formação de um/a escritor/a negro/a é deveras dispendiosa, pois faz-se necessária tanto uma educação formal quanto informal. Na sua concepção, são fatores essenciais ao desenvolvimento literário, entre outros: “o acesso à alfabetização, à leitura e à prática da escrita literária, aquisição de bens culturais (livros, CDs, DVDs), disponibilidade de tempo, isolamento físico com espaço adequado a produção de textos, equipamento para a escrita e pesquisa” (CUTI, 2010, p. 29).

² Eram oito mulheres até o último 03 de abril de 2022 quando faleceu a premiada escritora Lygia Fagundes Telles, aos 98 anos.

O pioneirismo de Ruth Guimarães no contexto da literatura brasileira

A escritora Ruth Guimarães nasceu em Cachoeira Paulista, no Vale do Paraíba, uma região que passou por vários ciclos econômicos como o do ouro, o da cana-de-açúcar e o da economia cafeeira, utilizando-se da mão de obra escravagista e alcançando grande prosperidade econômica em grande parte do século XIX. À época do nascimento da autora, a região encontrava-se em decadência iniciada a partir dos anos de 1870 com o declínio da economia cafeeira por, entre outras causas, o esgotamento progressivo das terras e as leis abolicionistas que privaram os grandes proprietários de terras da mão de obra escrava.

Como mulher pobre e negra, Ruth Guimarães teve uma vida bastante difícil como era comum às pessoas de origem africana na primeira metade do século XX; mas, sua trajetória na vida e nas letras é também marcada por grande resiliência, coragem e excepcionalidade. Os anos da primeira infância a autora passou na fazenda do sul de Minas, onde seu pai trabalhava com administrador. Estudou Magistério, formando-se aos 17 anos, em 1937, na Escola Normal de Guaratinguetá. Foi quando se viu órfã e responsável por seus irmãos menores. Radicou-se, então, em São Paulo, em 1938, trabalhando como datilógrafa e revisora de textos da *Folha de S. Paulo*. Mais tarde, concursou-se no Instituto da Previdência e Assistência dos servidores do estado, seguindo carreira no serviço público.

Seu percurso na seara literária demonstra a relevância da formação acadêmica e intelectual para pessoas negras conseguirem espaço e reconhecimento no mundo das letras, como tão bem salientou Cuti (2010). Em 1943, Guimarães conheceu o grande escritor e teórico do modernismo brasileiro Mário de Andrade e com ele iniciou os estudos do folclore brasileiro, que comparece de forma marcante em seus romances e contos. Em 1950, formou-se em Letras Clássicas na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Graduou-se, ainda, em 1961, em Dramaturgia e Crítica pela Escola de Arte Dramática, de Alfredo Mesquita. Como é comum a muitas escritoras dos séculos XX e XXI que conseguiram se destacar na Literatura Brasileira, Ruth de Guimarães profissionalizou-se como jornalista, escrevendo crônicas para jornais como, entre outros, a *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e a *Revista do Globo*, de Porto Alegre. Em 2008, tornou-se a primeira mulher negra a ser eleita para a Academia Paulista de Letras, ocupando a cadeira 22. Sendo a primeira escritora negra a ter reconhecimento nacional pela sua obra, ocupando espaços geralmente interditados a afrodescendentes, em suas entrevistas, costumava (re)afirmar a marca caipira e popular de suas histórias, no sentido de resgatar as raízes e a identidade

negras da nossa nacionalidade. Por ocasião do centenário do seu nascimento, seis anos após sua morte, a crítica Ana dos Santos, em entrevista para a reportagem da *BBC News Brasil*, ressaltou que o preconceito do mercado editorial brasileiro ainda reflete a sociedade racista, misógina e homofóbica atual. Para ela: “Nossa intelectualidade está correndo atrás da literatura negro-brasileira, correndo atrás de 300 anos de escravidão que contribuíram para o apagamento, silenciamento e esquecimento de autoras negras como Ruth Guimarães” (SANTOS *apud* VEIGA, 2020, n.p.).

Tendo publicado mais de cinquenta obras entre romances, contos, crônicas, ensaios e traduções, em 2020, na celebração do seu centenário, teve duas obras inéditas publicadas: *Contos negros* e *Contos índios*. Contudo, essa autora considerada pioneira na literatura negro-feminina brasileira, ficou mais conhecida pelo seu romance de estreia, publicado aos 26 anos de idade, *Água funda*, corpus de análise desse capítulo, que recebeu elogios de críticos como Antonio Candido e Álvaro Lins, por ocasião de sua publicação.

Brito Broca, no artigo “Livros em Revista”, no suplemento do jornal *A Manhã*, em 08 de setembro de 1946, chama a atenção para a técnica fragmentária na composição da obra que havia sido benquista pelos modernistas da fase heroica do movimento, mas que era repelida pelos romancistas neorrealistas de 1930. Contudo, o mesmo crítico afirma que o que poderia ser visto como “deficiências” em *Água funda*, justificava-se pelas “circunstâncias particulares da obra” (BROCA *apud* GUIMARÃES, 2018, p. 183). De acordo com sua visão, há uma naturalidade da narrativa, sempre em tom sentencioso e parabólico do caipira. Já Álvaro Lins, em “Jornal de Crítica”, publicado no *Correio da Manhã*, em 3 de janeiro de 1947, focaliza em sua apreciação da obra, o caráter folclórico e o que ele denomina de “realismo poético”.

Antonio Candido, por sua vez, em “Notas da Crítica Literária”, publicado no *Diário de São Paulo*, em 14 de novembro de 1946, destacou que a maior qualidade da obra seria o “tom pessoal”, afirmando que a autora ouvia apenas a sua imaginação, sem se preocupar com tendências do público. Candido previu que a partir da obra de estreia, a jovem escritora “poderá atingir um nível literário de primeira ordem (CANDIDO *apud* GUIMARÃES, 2018, p. 184). Ademais, ele distingue como grande qualidade da obra o estilo, considerando-o como “expressivo e vivo, muito adaptado aos movimentos da narrativa, dotado de uma bela capacidade de síntese” (CANDIDO *apud* GUIMARÃES, 2018, p. 184). Candido salienta ainda a “simpatia humana e artística” de Guimarães, assim como o estilo

harmonioso da obra, ilustrada por provérbios e comparações, que corresponde a uma “narrativa feliz”, que prende a atenção do leitor.

No prefácio à segunda edição da obra, publicada pela editora Nova Fronteira, em 2003, Candido volta a elogiar o romance, enfatizando que o livro “exprime bem o equipamento cultural e a visão de mundo de Ruth Guimarães, prosadora de qualidade e conhecedora profunda da cultura popular” (CANDIDO *apud* GUIMARÃES, 2018, p. 7). Candido frisa a técnica complexa da composição da obra e a linguagem elaborada em uma tonalidade espontânea que se revela em uma “prosa afiada”, “indo e vindo ao sabor da memória, ao jeito dos contadores de causos” (CANDIDO *apud* GUIMARÃES, 2018, p. 7) e que tem na cultura popular sua base de sustentação.

Em relação à estrutura da obra, conforme tem sido apontado pela crítica, em uma narrativa ágil e fluida, que capta o falar natural das pessoas da região rural em que se passa a história, na Serra da Mantiqueira, sul de Minas Gerais, no Vale do Paraíba, há um entrelaçamento de diferentes tempos e personagens, essas profundamente marcadas pela fatalidade. Nesse sentido, o todo do romance *Água funda* congrega elementos unificados no tempo e no espaço que penetram a unidade interna do sentido, dentre eles, suas personagens. Da história dos fazendeiros primitivos e escravagistas da fazenda Olhos d’Água ao processo de transição para a produção de açúcar e álcool das Companhias nos anos de 1930, quando se destaca a história do par Joca e Curiango, a obra traz uma crítica ao novo modelo econômico, cuja exploração da força de trabalho continua em condições análogas à escravidão, como o narrador expressa na primeira página do romance a um interlocutor desconhecido: “Antigamente isto aqui não era assim. Quero dizer era e não era. O engenho está no mesmo lugar e trabalha como antes” (GUIMARÃES, 2018, p. 17).

Por meio de um narrador anônimo, que parece pertencer ao grupo social descrito na obra e que faz considerações morais acerca dos fatos, comparece a mitologia popular com a presença de seres fantásticos como a Mãe de Ouro e situações mágicas relacionadas ao enredo do romance, que trazem aspectos do Realismo Mágico, que seria bastante marcante no contexto das ditaduras latino-americanas, a partir dos anos 1940, com autores como o argentino Jorge Luis Borges, o colombiano Gabriel Garcia Marques, o peruano Mário Vargas Llosa e a chilena Isabel Allende.

A complexidade estrutural, estilística e temática do romance permite inúmeras leituras acerca de sua constituição estética e ideológica. No entanto, nesse capítulo, em que

se pretende dar mais visibilidade a essa autora, ainda pouco lida e conhecida até mesmo nos ambientes acadêmicos, buscamos enfatizar a tragicidade das personagens femininas principais e no modo como suas histórias refratam o contexto histórico patriarcal da sociedade brasileira entre os fins do século XIX e primeiras décadas do século XX.

Como baliza à análise, partimos do princípio de que cada elemento de uma obra, em especial, a criação das personagens, é, essencialmente, uma resposta importante do autor ao seu acabamento. Essa resposta “engloba tanto o objeto quanto a resposta que a personagem lhe dá (uma resposta à resposta); neste sentido, o autor acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida” (BAKHTIN, 2003, p. 3) em direção ao todo da própria personagem, cuja caracterização peculiar constitui-se elemento de alta importância ao todo da obra.

O tratamento que o autor dá à personagem é axiológico, único. Os trejeitos, as máscaras aleatórias, os gestos, os atos, tudo integra sua constituição situada na obra e na vida, que envolve considerar o cronotopo³ do universo e dos acontecimentos representados e o cronotopo representador do autor, a partir do qual ele contempla o do leitor. Esses cronotopos são distintos, mas essencialmente ligados, porque entre eles se criam relações de reciprocidade. Assim, os cronotopos do mundo real implicam na ampliação das representações da personagem no tempo-espaço, de modo que “a luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em grau considerável, uma luta dele consigo mesmo. [...] O autor reflete a posição volitivo-emocional da personagem e não sua própria posição em face da personagem” (BAKHTIN, 2003, p. 05). Autor e personagem não se confundem, porque o primeiro é responsável pelo todo artístico do acabamento da segunda na direção à expressividade do enunciado.

A criação da personagem, portanto, é semântico-objetal, axiológica, ideológica, sociológica e cronotopicamente situada. Assim, o autor e a personagem são elementos do todo da obra e não simplesmente “elementos de uma unidade prosaicamente concebida da vida psicológica e social” (BAKHTIN, 2003, p. 05). O contato com a realidade inacabada

³ O conceito de cronotopo em Bakhtin diz respeito à relação indissociável, porém não fundida do tempo-espaço. Essa relação, porém, não é fundida, porque o tempo histórico e ininterrupto é o fio condutor dos acontecimentos sociais e discursivos, que se derrama sobre os espaços variantes. Isso se representa no campo da literatura e da cultura, pois “compõe o contexto necessário da obra literária e da posição que o autor ocupa nela” (BAKHTIN, 2018, p. 233). Assim, a interligação essencial das relações entre o tempo e espaço são artisticamente assimiladas e “no cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto” (BAKHTIN, 2018, p. 12).

do autor e dos leitores participa da constituição de todo romance. A literatura tem grande força de representação pragmático-referencial, mas por imbuir-se do tratamento de temas na relação com valores fundamentais e de longa duração que permeiam constituição de dada sociedade, “o tempo do autor-criador não se limita ao presente, ele se afasta para um futuro ilimitado” (BAKHTIN, 2018, p. 243), constituindo, muitas vezes, a atemporalidade. O mesmo acontece com as suas personagens, muitas vezes, ilimitadas, inacabadas no tempo e por muito tempo vivas, de modo que podemos encontrar suas refrações sociais muito tempo depois do tempo da obra. Apesar de autor e personagem não se confundirem, diálogo entre essas duas instâncias é uma marca de dialogicidade, porque se forma na e a partir da arquitetônica do universo real e representado, “no qual age ‘a consciência ativo-participante do autor e percebe-se a singularidade única de um outro’” (BAKHTIN, 2018, p. 251). É a partir desse ponto de vista que seguimos à análise justificada da importância de algumas personagens femininas ao todo de *Água funda*, cuja profundidade forma o fundo perceptivo do espelho d’água que se mostra latente em nossa sociedade, principalmente no que toca ao papel das autorias e das representações femininas na literatura.

“As coisas, quando têm de ser, Deus não revoga”: *Água funda* e suas personagens femininas trágicas

No romance *Água funda* há um entrelaçamento de histórias de diversas personagens, marcadas pela miséria, pela opressão trabalhista e por vivências pessoais trágicas, como a jovem Cecília, assassinada pelo marido por ter cometido adultério ou o Bugre que ousou amar a Sinhazinha de classe social diferente e acaba tendo uma sorte trágica. Devido ao espaço desse capítulo, centraremos nossas considerações em duas personagens femininas de classes sociais e origens raciais diferentes: Sinhá Carolina e Curiango, ambas afetadas pelas relações de poder em uma sociedade patriarcal.

A ação do romance inicia-se no século XX, com o narrador anônimo contextualizando seu interlocutor sobre a casa-grande centenária em um engenho do “tempo da escravidão”, espaço da enunciação do romance, que, em fins do século XIX, pertenceu à trágica Sinhá Carolina, condição já destacada nas primeiras páginas: “Quem havia de dizer que a dona deste fazendão ia acabar como acabou, pobre e sozinha, numa casa que a Companhia lhe cedeu, por esmola?” (GUIMARÃES, 2018, p. 18). Também é destacado tanto a sua beleza quanto o seu orgulho, além da crueldade no trato com os/as

escravos/as: “Sinhazinha Carolina era de uma lindeza de encher os olhos. Botava num chinelo todas as moças desta redondeza. Era muito soberba, mas bem se diz que não há beleza sem senão” (GUIMARÃES, 2018, p. 18).

Seu caráter voluntarioso se revela no casamento, a contragosto dos pais, embora com celebração luxuosa que transcorreu vários dias e que servia como vitrine para estampar a riqueza e o poderio econômico dos fazendeiros da época, e que lhe trouxe muito sofrimento e humilhação, pois o marido infiel “começou a se atirar em tudo quanto era farra”, sendo que “mulher, para ele, qualquer uma servia” (GUIMARÃES, 2018, p. 19-20). Esse comportamento masculino desregrado, pois eram correntes os boatos de que o Sinhô tinha filhos até mesmo com as mucamas, era bastante comum naquela sociedade patriarcal e misógina de fins do século XIX, cuja masculinidade hegemônica tinha um caráter hereditário, uma vez que “isso já vinha muito de trás. O pai era assim, e o avô também, e o que é de raça corre raça” (GUIMARÃES, 2018, p. 20-21). Em relação a essa disparidade nas relações familiares observada na obra, o sociólogo marxista sueco *Göran Therborn* *discorre que* a família, como instituição social mais antiga e disseminada, “está suspensa entre o sexo e o poder, como força biológica e social”, configurando-se a partir das relações sexuais do passado e do presente. Logo, “sem sexo não há família. Mas é um regulador das relações sexuais, determinando quem pode e quem deve ou não ter relações sexuais com quem. As relações de poder estão inscritas nos direitos e obrigações dos membros da família” (THERBORN, 2006, p. 12). O autor destaca que, nas relações entre marido e mulher, inscritas na sociedade patriarcal, predomina, em geral, o poder assimétrico masculino, em suas variantes de organização, quais sejam: “descendência, padrões matrimoniais, nomenclatura e parentesco (THERBORN, 2006, p. 13).

Desse modo, como era comum naquela sociedade profundamente assimétrica em relação aos gêneros, devido ao silenciamento imposto às mulheres até mesmo às da elite econômica, Sinhá Carolina perdoava o comportamento adúltero do esposo e sofria calada. De acordo com a historiadora Michelle Perrot (2007), esse silenciamento, imposto pela ordem social e simbólica, era reiterado pelas religiões e sistemas políticos e manuais de comportamento, que compelia as mulheres a calar-se e a submeter-se ao poder masculino. Nesse sentido, constata a autora que as mulheres “atuam em família, confinadas em casa, ou no que serve de casa. São invisíveis” (PERROT, 2007, p.17).

Esteticamente, como protagonista do romance, Sinhá Carolina é, portanto, uma personagem que, no todo de *Água funda*, realiza funções composicionais por se constituir um elemento de orientação temática (MEDVIÉDEV, 2019). A personagem, em si, diz das relações sociais crotopicamente representadas. Sua soberba é reflexo de relações sociais econômicas assimétricas, que legitimam a vaidade social das mulheres abastadas em uma sociedade escravagista que lhes nega afeto e cobra condutas protocolares para servir aos homens e à estrutura social. Esse componente valorativo da cultura as impele à *secura* e à crueldade no trato com os subalternos no âmbito da vida privada. Assim, paradoxalmente, em nível social amplo, no que concerne às relações de gênero, a própria a crueldade praticada se mostra como reflexo da privação do afeto e da crueldade sofrida.

Em suas funções temáticas e composicionais, Sinhá Carolina entra na obra como uma “protagonista de um acontecimento da vida” (MEDVIÉDEV, 2019, p. 204). Orientada para seus possíveis receptores e voltada para vida por meio do conteúdo temático do romance, em dupla orientação bilateral, ela é configurada como soberba, austera. Não importa que ela seja rica, impetuosa, aclamada pela beleza, investida de poder econômico e agente de poder opressor no espaço doméstico, ela não escapa da fatalidade da sua condição de mulher ignorada e traída pelo marido, limitada ao lar, humilhada e fadada a silenciar naquela sociedade escravagista regida pelo triunfo patriarcal.

Na fabulação da obra (enredo orientado ao tema) quando a única filha do casal nasce, a sinhazinha Gertrudes, o marido de Sinhá ensaia uma espécie de redenção, que se revela tardia uma vez que “quando se endireitou o mal estava feito. Tinha se endurecido o coração de Sinhá” (GUIMARÃES, 2018, p. 21). Em seu tratamento com as escravas, ela revela-se extremamente cruel e insensível, levando o narrador a ressaltar sua responsabilidade, imputando seu comportamento à sociedade da época: “Pensando bem as coisas, Sinhá não tinha culpa. Era bruta e ruim, mas não estava nela e os tempos eram assim. O que aconteceu depois, para uns foi castigo, para outros não foi” (GUIMARÃES, 2018, p. 22). Por trás da voz masculina do narrador anônimo da obra, parece sobressair a voz autoral de Guimarães que, de certa forma, se compadece e exime a personagem feminina de seu comportamento cruel, mostrando-a como objeto de um condicionamento social que impele as mulheres a serem rivais e perversas umas com as outras e a exercerem poder de opressão e subjugação na ordem de dada base socioeconômica. De certo modo, há um olhar empático, marcado pela sororidade da autora, que desvela, assim como enfatizou a feminista italiana Teresa de

Lauretis (1994), de que há uma “tecnologia de gênero” que constrói homens e mulheres na sociedade patriarcal. Presente em diversos discursos como da televisão, do cinema e dos jornais, essa tecnologia materializa-se também nas práticas da vida cotidiana. Com efeito,

um sujeito [é] constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito “engendrado” não só nas experiências de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido (LAURETIS, 1994, p. 208)

Já do ponto de vista do todo do acabamento ético e estético da personagem, a construção artística da personagem representa uma avaliação social da autoria sobre o seu papel nas relações sociais regulares, a partir das tensões fronteiriças com as vivências cotidianas. Assim, na sua condição de sujeito mulher pertencente à classe dominadora, Sinhá Carolina é configurada como uma mulher que perpetra sofrimento, opressão, subjugação aos subordinados, mas na sua condição de sujeito mulher inserida à ordem da sociedade patriarcal, ela sofre oprimida e resignada aos mandos e desmandos do marido, os quais são legitimados pelas estruturas sociais e pela cultura. A antítese e a tensão que consubstanciam a criação da personagem corroboram seu declínio, seu afundar. A autoria é solidária com seu sofrimento ao instituir um narrador empático à personagem, mas não a preserva da transfiguração negativa e do declínio econômico. Ela paga pelo preço de suas escolhas, ela paga por desejar amar e ser amada e é desse modo, que “a consciência da personagem, seu sentimento e seu desejo de mundo – diretriz volitivo-emocional concreta -, é abrangida de todos os lados, como que em um círculo, pela consciência concludente do autor” (BAKHTIN, 2003, p. 11), que é permeada por um excedente de visão de grande profundidade sociológica. E nesse plano perceptivo sociológico cruel às mulheres, a autoria coloca a personagem em relação às demais personagens e considera o acontecimento conjunto de suas vidas ao todo da obra, de modo que assistimos como as vivências privadas de todas as mulheres na obra são permeadas de sofrimentos e privação de afeto. Em diferentes medidas e nuances, nenhuma personagem feminina escapa ao fado de sofrer à sombra, à presença ou à ausência de homens que não oferecem amor. E mesmo quando esses homens não figuram como opressores diretos, a própria estrutura social patriarcal trata de oprimir as mulheres pelo julgamento pesado da conduta, ou pela retirada da autonomia financeira.

Após a morte trágica do marido em um acidente de cavalo e a partida da filha que, contrariando suas ordens, se apaixona pelo Bugue, um rapaz afrodescendente, filho do capataz da fazenda e, portanto, de condição racial e social considerada inferior, Sinhá isola-se em seu mundo e sua vida “foi uma ladeira que só tinha descida. E Sinhá desceu firme de cabeça em pé” (GUIMARÃES, 2018, p. 25), afinal havia um fado a cumprir relacionado à condição feminina oprimida da época. Conforme sentencia o narrador: “Sinhá tinha que se perder e se perdeu. As coisas, quando têm que ser, Deus não revoga” (GUIMARÃES, 2018, p. 25).

A vulnerabilidade da personagem, após a perda da filha, se revela quando recebe em sua casa um moço bem mais jovem, que havia sido expulso, por motivos não esclarecidos, pelo pai, dono de uma fazenda próxima. Ignorando todos os sinais do mau caráter do jovem assim como os avisos de familiares, ela o emprega em sua fazenda e começa um fatídico relacionamento amoroso, casando-se com o rapaz, vendendo a fazenda e partindo com ele. Apaixonada, a personagem “não pediu garantia. Não quis separação de bens. Entregou-se com toda a confiança. Não guardou nada. Não pensou em maus dias que poderiam vir. Ofereceu o que tinha: corpo, alma, dinheiro, tudo” (GUIMARÃES, 2018, p. 52). Assim, Sinhá Carolina se perde justamente quando fica só. O motivo pessoal de se perder é sua carência emocional e afetiva e o motivo social é econômico, pois o primeiro marido morre e não está mais presente para gerir os negócios, enquanto o segundo só deseja seu dinheiro. O que resta dela sem o amor desejado e sem a posição social que o dinheiro sustenta é a miséria, a inconsciência, a demência e o perambular. A personagem, assim, passa a depender da compaixão social para sobreviver.

Ao final dessa primeira parte da narrativa, quando parece ter encerrado assim a trajetória da personagem, o narrador traz uma pista de que a personagem perdera até o nome, como se nunca tivesse existido de fato. E, a partir de um olhar feminino da autora que enxerga no destino da personagem não a “ruindade”, mas a “boa-fé”, deixa uma certa ambiguidade em relação ao destino da personagem: “Casou, vendeu a fazenda e foi embora. Não pisou mais aqui. Muita gente diz que ela voltou. Não foi ela. Sinhá Carolina, escute o que seu estou dizendo, Sinhá Carolina, essa não voltou a Olhos D’Água nunca mais” (GUIMARÃES, 2018, p. 52).

Cinquenta anos se passam desde que a Companhia ficara com a fazenda de Sinhá Carolina, após a sua partida. Muitas mudanças se observam nas dependências da antiga

fazenda, tornando-se uma empresa que continua a explorar a mão de obra assalariada. E a narrativa fragmentada do romance apresenta novas personagens femininas que, apesar da condição social diferente de Sinhá Carolina, passam por situações afetivas semelhantes, como a jovem Curiango, neta do irmão de Sinhá Carolina, Miro, da qual falaremos mais adiante.

Em uma ocasião, em um mutirão em prol do Neto, que tinha uma pequena área de terra, na qual os homens trabalhavam no roçado e as mulheres estavam preparando as comidas, são mencionadas algumas personagens femininas como Curiango, Cecília e a “Choquinha”, essa última uma velha abobada, desmemoriada e que incomoda as demais pessoas por viver esbarrando nelas, sendo constantemente escorraçada dos lugares por onde transita. Seu estranho apelido é explicado pelo fato de “andar sempre de cócoras” (GUIMARÃES, 2018, p. 66). A personagem comparece em outras situações da obra sempre na condição de mendiga, que conta com a caridade das demais pessoas para a sua sobrevivência.

É no capítulo XIII, quase ao final da obra que é revelado, finalmente, que a “Choca” ou “Choquinha” é a Sinhá Carolina que, sem identidade nem memória, volta ao lugar de pertencimento. Contudo, a que regressa é bem diversa do que foi a bela, inteligente e orgulhosa Sinhá, “Choquinha FOI Sinhá” (GUIMARÃES, 2018, p. 147). Embora o narrador enfatize que “nem em corpo, nem em espírito, nem em pensamento” a velha pedinte não seja a Sinhá de outrora, ele acredita que ela tenha voltado porque aquele lugar é a “querência dela e isso não se esquece” (GUIMARÃES, 2018, p. 147) e se questiona: “Que costume tinha Sinhá de fazer esses caminhos para vir dar aqui?” (GUIMARÃES, 2018, p. 147).

A construção ética e estética da personagem transcorre na linha do tempo, com partida de sua altivez, riqueza, impetuosidade e chegada a sua transfiguração negativa. O fato de ter sido cruel não deixa de participar do todo da construção de Sinhá Carolina, na e a partir de relações sociais representadas, nas quais a condição de ser mulher é imperativa a que seja desrespeitada e usurpada pelas personagens masculinas na conjuntura da organização social patriarcal. Nesse sentido, o “interesse vital [...] pelo acontecimento da personagem é abarcado pelo interesse artístico” (BAKHTIN, 2003, p. 11) da autora, pois o todo da personagem e dos acontecimentos a ela referentes é construído a partir de um centro axiológico e ideológico que as oprime e que na obra é representado.

No capítulo seguinte, o narrador retoma a história a partir do momento da partida e revela ao/à leitor/a o abandono da personagem na estação com a roupa do corpo, enquanto o rapaz fugia com as malas, levando junto sua vida, sua identidade e suas esperanças. Acolhida pelo conferente da estação, ela decidiu não mais voltar ao lugar de origem, caindo doente e perdendo a sanidade. A trajetória da personagem ilustra o modo como, na sociedade patriarcal, às mulheres viúvas, é interdito o direito ao afeto e à felicidade, pois a partir de uma certa idade deixam de ser desejadas e tornam-se objetos de ambição de moços ambiciosos e conquistadores.

Outra personagem com destino trágico na obra é a bela jovem Curiango, neta por vias ilegítimas do Miro, irmão de Sinhá Carolina. A moça que vivia sozinha – não sendo mencionado o destino dos pais – é caracterizada como “curiboca”, ou seja, oriunda da mistura de um homem branco com uma mulher indígena, o que ilustra bem as misturas raciais no Brasil, que provocaram o surgimento de uma legião de pessoas órfãs e bastardas, marcadas pelo desamparo econômico, social e existencial. Apesar da condição solitária, a personagem metaforizada como “a lua”, conserva o “ar de rainha”, pois adorava cantar, além de uma grande beleza, descrita pelo narrador: “Nasceu doce e bonita. Uma boniteza de rosa todo-ano e uma doçura picante de caju bem maduro” (GUIMARÃES, 2018, p. 64).

A princípio, a moça se esquivava das investidas amorosas do Joca, um rapaz que se dizia enfeitiçado por ela. Quando, finalmente, ela cede ao amor e aceita noivar-se com ele, Joca, por ter escarnecido da história da Mãe do Ouro, contada por um amigo que dizia tê-la visto, acaba sentindo o chamado da criatura mitológica que vivia do outro lado serra. Nesse sentido, assim como Mário de Andrade havia feito um aproveitamento estético-literário de lendas e mitos, de origem popular, na confecção da tessitura narrativa em *Macunaíma*, de 1928, Ruth Guimarães se aproveita da lenda da Mãe do Ouro, criatura sedutora cuja representação mais comum é de uma bola de fogo que se transforma em uma bela mulher que reflete a luz do sol, para compor o triângulo amoroso trágico em sua obra.

Apesar do sofrimento com a revelação do estado do amado, Curiango decide casar-se com ele, o que se revela, assim como na história de Sinhá Carolina mais de meio século antes, uma escolha emblemática em relação à condição feminina da época, quando exercer o direito de escolha em relação ao marido parece ser uma decisão arriscada, que acarreta consequências funestas. Embora a história de Curiango seja contada, de fato, a partir do capítulo V, sua desdita já é apresentada nas linhas que abrem o romance: “Se era boa? Tão

boa como mel de jati. É que a Mãe de Ouro tinha enfeitado o homem. A Mãe de Ouro mora no outro lado da serra” (GUIMARÃES, 2018, p. 17).

Com o tempo, os pesadelos de Joca tornam-se cada vez mais desnorteadores, o que o leva, até mesmo, a ter pensamentos homicidas em relação à Curiango. A completa mudança no comportamento da personagem, leva-o a uma vida errante, em constante desvario. Ainda assim, Curiango continua resiliente ao lado marido, buscando, inutilmente, salvá-lo da loucura, em uma insistente procura por médicos e curandeiros. Após, sozinha, dar à luz, vê o marido partir. Consumida pela dor e indiferente aos acontecimentos, “cansada demais para falar, para chorar, para pensar”, a personagem vivencia o luto e a agonia da perda, até resgatar em si a identidade e a alegria perdidas: “E foi um dia, abriu bem as janelas e pegou a cantar outra vez” (GUIMARÃES, 2018, p. 179). E, assim como tantas mulheres que recomeçam suas vidas após viverem desventuras amorosas, também não escapou do olhar punitivo e castrador da sociedade que comentava: “Olhem a conta que ela faz do marido!”.

A obra de Guimarães, em consonância com padrões da época, apesar do olhar sensível da autora para as questões femininas, não apresenta um final feliz para as personagens mulheres. Também homens, como Joca e Bugre tem finais marcados pela fatalidade. Contudo, à doce e alegre Curiango, é permitido um recomeçar, enfatizando a força, a coragem, a resiliência e o desejo de liberdade feminina, mesmo em meio a fatalidade propiciada pelo fado: “Enquanto o pai foi vivo, foi um cabresto para ela, mas depois que morreu ... Não pode contar com o marido e não é mulher para ficar sozinha. É moça demais e bonita demais. Tudo no diacho dessa mulher faz a gente lembrar de correnteza” (GUIMARÃES, 2018, p. 181).

Em relação a essa personagem bastante singular que, apesar da época em que viveu marcada por uma condição feminina bastante subalterna e das contrariedades que ocorrem em sua trajetória existencial, podemos dizer que ela se afirma como sujeito, em sua busca por liberdade, assumindo a responsabilidade e as consequências de suas escolhas pessoais. De acordo com o sociólogo francês Alain Touraine (2011), a relação com o corpo é necessária na construção da subjetividade feminina. Isso pode ser observado na descrição do “andar bamboleado e macio de veio d’água” e “na risada de passarinho nascido perto da cachoeira” (GUIMARÃES, 2018, p. 181). Para Touraine, a conquista da subjetividade pelas mulheres, por meio da transformação dos desejos sexuais em construção de si, é capaz de provocar uma grande transformação na cultura. De fato, ao refletirmos acerca da afirmação de Touraine

de que a mulher-sujeito “não sobrevoa as batalhas; [ela] combate passo a passo, recebe golpes e ferimentos aos quais às vezes sucumbe, mas carrega nele uma esperança que dá sentido à vida de muitas pessoas” (TOURAINÉ, 2011, p. 51), podemos concluir que, ao final, a personagem recupera sua identidade livre e erótica, configurando-se como sujeito de si.

Curiango é sujeito de si, porque exerce o direito a recomeçar. De Sinhá Carolina a Curiango, nos diferentes tempos históricos agenciados na obra e nos diferentes destinos que a autoria constrói axiologicamente às personagens femininas, deixam-se entrever certos pontos de ruptura à condição feminina. Em diferentes momentos de suas trajetórias de vida, as personagens femininas de Guimarães sofrem, mas lutam para existir, lutam para escolher, lutam, especialmente, com afinco, pelo amor e pelo afeto que, de uma forma ou de outra, lhes é negado em detrimento à imposição o papel de subserviência, como é próprio das sociedades patriarcais.

Considerações finais

Ruth Guimarães, mulher negra e de origem pobre, pode ser considerada um caso de excepcionalidade na historiografia literária brasileira pela forma como conseguiu se intelectualizar e produzir uma obra consistente, cujos temas e representações continuam ainda tão atuais quase um século depois de sua publicação. Se para mulheres brancas e da elite, era dificultado o ato da escrita e do reconhecimento literário até as primeiras décadas do século XX, para uma mulher negra e pobre essas barreiras eram quase intransponíveis.

Elogiada por críticos de excelência como Antonio Candido, por ocasião de sua publicação quando a autora tinha apenas 26 anos, *Água funda* é um romance que tem muito a dizer sobre o “Brasil profundo”, suas origens em uma economia rural escravista que ressoa ainda hoje na condição de vida de afrodescendentes expulsos, após a abolição, para as favelas e espaços marginais do país, sobrevivendo em condições precárias.

Em relação à tragicidade que permeia as trajetórias das personagens femininas, como Sinhá Carolina e Curiango, parece-nos que ela advém de um “fado” imposto às mulheres e que se perpetua em uma sociedade patriarcal que nega a elas uma existência plena e feliz. Seja nos anos finais do século XIX, seja nas primeiras décadas do século XX, Sinhá Carolina e Curiango têm que aprender a lidar com uma sociedade opressora e de privilégio ao sexo

masculino. Mesmo assim elas fazem apostas com seus destinos, perdem, mas se afirmam como mulheres que buscam a afirmação de si como sujeitos, além do direito à felicidade e ao amor.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. 1.ed. São Paulo: Editora, 34, 2018.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da criação verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003[1979].

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

FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre, RGS: Zouk, 2020.

GUIMARÃES, Ruth. *Água funda*. Prefácio de Antonio Candido. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

IANNI, Octavio. Literatura e consciência. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Edição Comemorativa do Centenário da Abolição da Escravatura, nº. 28. São Paulo: USP, 1988.

LAURETIS, Teresa. Tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo decolonial. Tradução de Juliana Watson e Tatiana Nascimento In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014. p. 935-952.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. *O método formal nos estudos literários*. São Paulo: Contexto, 2019 [1928].

PERROT, Michelle. *Minha história de mulheres*. Tradução Ângela Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Anibal. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

THERBORN, Göran. *Sexo e poder: a família no mundo, 1900-2000*. Tradução Elizabete Dória Bilac. São Paulo: Contexto, 2006.

TOURAINÉ, Alain. *O Mundo das Mulheres*. Tradução Francisco Morás. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

VEIGA, Edison. Ruth Guimarães: o centenário da escritora pioneira que colocou a identidade negra no centro de sua obra. *BBC News Brasil*. 20 novembro 2020. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-55024124>>. Acesso em 07 abr. 2022.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 4. ed. Maringá: Eduem, 2019. p. 319-330.

CAPÍTULO II

“O PESO ENORME DA COR NEGRA”: A LITERATURA DE MAYA ANGELOU

*“O pássaro engaiolado canta
Com um trinado amedrontado
Sobre coisas desconhecidas
Mas desejadas
E sua melodia é ouvida
Nas montanhas distantes
Pois o pássaro engaiolado
Canta por liberdade”
(Maya Angelou).*

Natacha dos Santos Esteves

Eu sei por que o pássaro canta na gaiola

A produção literária de mulheres, principalmente a de autoria negra, passou por um longo processo para que se fizesse presente. O machismo velado que permeava o meio editorial, os papéis de gênero ao qual as mulheres eram submetidas e os discursos científicos atestando a inferioridade feminina foram alguns dos muitos *argumentos* usados para as impedirem de publicar (WOOLF, 2014). Hoje, na contemporaneidade, algumas mulheres, novamente as negras, encontram certa dificuldade no meio editorial, mas o caminho é mais fácil. O que tornou mais atingível esse caminho foi a presença e a resistência de outras mulheres que ousaram fazer mais do que era esperado de uma *simples* mulher. Mulheres negras só publicam hoje porque mulheres negras publicaram ontem. Esse é o poder da representatividade, da ancestralidade que, conforme tão bem afirma Audre Lorde no poema “Outlines”:

Nós escolhemos umas às outras
e o limite das batalhas de umas e outras
a guerra é a mesma
se perdermos
um dia o sangue das mulheres irá coagular
sobre um planeta morto
se vencermos
não há como saber
buscamos além da história
por um novo e mais possível encontro (LORDE, 1997, n.p.).

Em sua trajetória, a escritora Maya Angelou percorreu esse caminho de reconhecimento de ‘umas às outras’ que Audre Lorde pontuou em seu poema. Nascida em St. Louis, Missouri, no dia 4 de abril de 1928, batizada originalmente como Marguerite Annie Johnson, Maya fora uma mulher de muitas faces. Desde pequena teve que lidar com a necessidade de ser complacente e a ânsia em ser mais do que era esperado de uma jovem/mulher negra. Dona de si e de suas palavras, é a própria Maya quem conta sua história na autobiografia *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola* (2018). Logo nas primeiras páginas, a autora avisa, “por que você está me olhando? Eu não vim para ficar” (ANGELOU, 2018, p. 13). O fato é que, Maya ficou e sua escrita permanece no imaginário de muitos sujeitos, sejam brancos e/ou negros, trata-se de uma escritora atemporal que diz, com toda a dor que acompanha uma escrita marcada pelo “peso enorme da cor negra” (ANGELOU, 2018, p. 213), o que significou ser uma mulher à frente de seu tempo e negra.

Quando se pesquisa pela história/biografia de Maya Angelou, a primeira informação que salta aos olhos é a violência sexual e simbólica que permeou sua vida. Contudo, dar mais ênfase a isso é ir contra ao legado da autora, pois, conforme afirma Djamila Ribeiro (2018) no posfácio de *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*, “sua vida foi marcada por inúmeras violências, mas não foram elas quem as definiu” (RIBEIRO apud ANGELOU, p. 331). O que melhor define Maya Angelou é a resiliência que ela encontrou dentro de si perante cada ato de violência cometido contra ela e sua brilhante capacidade em transformar a dor e a violência em poesia.

A título de informação, convém sempre deixar explícito o poder de alcance no nome Maya Angelou na cultura afro-americana. Começando por sua fértil produção literária, a autora já publicou, nos anos de 1990, diversos livros infantis, sendo *A vida não me assusta* (1993) um dos mais notáveis. No campo da autobiografia, Maya publicou *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola* (1969), *Reúnam-se em meu nome* (1974), *Cantando e dançando e ficando feliz como o Natal* (1976), *O coração de uma mulher* (1981), *Todos os filhos de Deus precisam de sapatos de viagem* (1986), *Uma canção lançada ao céu* (2002), *Carta a minha filha* (2008), *Mamãe & eu & mamãe* (2013). Sua produção poética foi extremamente rentável e alguns de seus poemas serão comentados mais adiante. Além disso, a autora já escreveu livros culinários, peças de teatro e músicas, chegando a lançar um álbum musical chamado *Miss calypso* (1957).

Seguindo o fio da enorme produção artística de Maya, é evidente que a autora fora extremamente premiada e enaltecida na sociedade estadunidense. Dentre seus feitos, Maya conta com três *Grammy Awards*, uma *Medalha Nacional de Artes*, uma *Medalha Presidencial da Liberdade* e um *Literarian Award*. Ainda, em 2022, ela foi agraciada com sua imagem estampando a moeda “quarter” (25 centavos). O legado de Maya Angelou é notável, bem como sua produção artística. Qualquer trabalho que tenha como intuito apresentar, mesmo que uma parcela pequena de sua vida, se depara com a necessidade de fazer recortes. No presente capítulo, visando uma apresentação introdutória da literatura da autora, duas obras foram escolhidas, uma autobiografia e sua poesia.

Em sua autobiografia intitulada *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola* (2018) Maya relata alguns acontecimentos marcantes de sua infância e adolescência que vão nos mostrando o processo de formação identitária da autora. O ponto de partida da narrativa é a viagem que Maya e seu irmão Bailey Johnson fizeram à Stamps, uma cidade localizada no estado americano Arkansas, feita apenas pelos dois em um trem. Motivada pela separação dos pais, a viagem tinha o intuito de levar os dois irmãos até a residência de sua avó paterna, uma mulher autoritária e muito religiosa chamada Annie Henderson, vista como um referente sólido perante a comunidade negra da região devido ao seu poderio econômico e influência perante os brancos da cidade que estavam sofrendo com o contexto da época: Segunda Guerra Mundial e a Grande Depressão⁴.

Além desse contexto de conflitos mundiais e a fraqueza da economia estadunidense, Maya relata os perigos de ser um negro na região sulista dos EUA. Cercados pelo espectro silencioso da Ku Klux Klan⁵ e da violência desenfreada contra os sujeitos negros, a segregação racial era o que predominava nas relações sociais na cidade de Stamps, conforme a própria Maya relata:

Em Stamps, a segregação era tão completa que a maioria das crianças Negras não tinha a menor ideia de como os brancos eram. Fora isso, eles

⁴ A crise de 1929 – Grande Depressão – foi fruto da expansão de crédito, feita pelos EUA, na década de 1920. Dentre suas consequências estão o desemprego e a fome de parte da população americana (FERNANDES, 2022). Disponível em: <<https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/crisede29.htm>>. Acesso em: 06 de abril, 2022.

⁵ A Ku Klux Klan foi uma organização terrorista que surgiu nos Estados Unidos ainda no século XIX, logo depois da Guerra Civil Americana. Criada como uma diversão pelos seus organizadores, a Klan tornou-se um grupo que promoveu o terror no sul dos Estados Unidos. Perseguiu, espancava e assassinava negros libertos e pessoas que defendiam os direitos civis para os afro-americanos (SILVA, 2022). Disponível em: <<https://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/ku-klux-klan.htm>>. Acesso em: 06 de abril, 2022.

eram diferentes, deviam ser temidos, e nesse medo estavam incluídas a hostilidade do impotente contra o poderoso, do pobre contra o rico, do trabalhador contra o patrão e do maltrapilho contra o bem-vestido. Eu me lembro de nunca acreditar que os brancos eram muito reais (ANGELOU, 2018, p. 40).

Essa descrença na existência de pessoas brancas logo passa quando Maya sente a necessidade de trabalhar. O trabalho de pessoas negras, em contexto de 1930 no Sul dos EUA, era servir pessoas brancas e esse é o primeiro ofício remunerado que ela encontra, ainda quando criança. Em seu primeiro emprego, na função de empregada na casa de uma mulher branca chamada Srta. Glory, Maya demonstra, nitidamente, o limiar entre complacência e rebeldia que a acompanha desde que nascera. O episódio em si é simples, mas a compreensão que ela tem, ainda quando criança, é notavelmente relevante na escrita literária negra e na formação identitária de sujeitos negros e negras. Ao cumprir suas funções enquanto empregada, Maya vê sua patroa chamá-la de Mary, com a justificativa de que seu nome era *comprido demais*. Diante disso, o pensamento de Maya foi certo:

Todo mundo que eu conhecia tinha um horror infernal de ser “chamado pelo nome errado”. Era uma prática perigosa chamar um Negro de qualquer coisa que pudesse ser encarada como insultante por causa dos séculos em que foram chamados de pretos, negrinhos, crioulos, neguinhos, pretinhos, escurinhos (ANGELOU, 2018, p. 131-132).

Mais certo ainda foi o desfecho. Maya, ao estar servindo as amigas brancas da Srta. Glory, acaba deixando cair as belíssimas e caras porcelanas de sua patroa. E com isso, Glory enfim acerta o nome: “o nome dela é Margaret, droga, o nome dela é Margaret!” (ANGELOU, 2018, p. 133).

Ainda na infância de Maya, um ponto que sempre fora doído nela era a sua aparência “feia”, como é possível de ser evidenciado no seguinte excerto da obra:

As pessoas não ficariam surpresas quando um dia eu acordasse do meu feio sonho negro, e meu cabelo de verdade, que era longo e louro, assumisse o lugar do capacete crespo que Momma não me deixava alisar? Meus olhos azul-claros as hipnotizariam, depois de todas as coisas que elas disseram, que “meu pai devia ter sido chinês” (eu achava que eles queriam dizer de porcelana, como uma xícara), porque meus olhos eram tão pequenos e apertados. Elas então entenderiam por que eu nunca peguei sotaque sulista, nem falava gírias comuns, e por que tinha que ser obrigada a comer rabo e focinho de porco. Porque, na verdade, eu era branca e uma fada-madrinha cruel, que sentia uma inveja compreensível da minha beleza, me

transformou em uma garota Negra, grande demais, com cabelo preto crespo, pés grandes e um vão entre os dentes por onde passava um lápis número dois (ANGELOU, 2018, p. 4-5).

Tida como a feia da família e sempre comparada com seu irmão Bailey Johnson – um menino belíssimo e envolvente –, Maya acaba sofrendo, internamente, com o fato de não corresponder com a beleza esperada das mulheres negras: alta, com curvas sensuais, pele acetinada e cabelo “bom”, aos moldes de uma mulher branca padronizada. Audre Lorde é pontual ao descrever, cientificamente, o que Maya vivia em sua infância e, mais tardar, adolescência:

Em algum lugar, no limiar da consciência, existe o que eu chamo de uma norma *mítica*, por meio da qual cada uma de nós sabe, dentro do coração, que “esse não sou eu”. Na América, essa norma é comumente definida como branco, magro, macho, jovem, heterossexual, cristão e financeiramente estável. É com essa norma mítica que as armadilhas do poder existem dentro da sociedade. Aqueles de nós que estamos afastados desse poder geralmente identificamos uma maneira pela qual somos diferentes, e supomos que essa é a causa básica de toda opressão, esquecendo outras distorções em torno da diferença, algumas das quais nós mesmos podemos estar praticando (LORDE, 2019, p. 241).

É apenas com maturidade e consciência de cor e de classe que Maya percebe esse processo involuntário ao qual se submetia, possível de ser evidenciado em sua produção poética que será comentada mais adiante. Além disso, em sua infância a autora já demonstrava sua necessidade em fazer e *ver* poesia. Octavio Paz, poeta e ensaísta mexicano, ressaltou em *O arco e a lira* (2012), o fato de que “há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e falas muitas vezes são poéticos: são poesia sem ser poemas” (p. 22). Em um episódio específico, marcante no imaginário infantil de Maya, na sua formatura de conclusão do ensino fundamental – evento que era tido pela comunidade negra como algo extremamente grandioso – ela viu seu tão aguardado momento ser arruinado por um homem branco que fora convidado a fazer o discurso em homenagem aos formandos.

O sujeito, visivelmente desinteressado no que estava fazendo, proferiu palavras dolorosas sobre a falta de perspectiva de futuro para os jovens e adolescentes negros e negras que se formavam. Maya até reconhece o peso do discurso dele: “era horrível ser Negra e não ter controle sobre a minha vida. Era brutal ser jovem e já estar treinada para ficar sentada sem silêncio ouvindo as acusações feitas contra a minha cor sem chance de defesa”

(ANGELOU, 2018, p. 205). Contudo, a resistência, em todas as suas representações, emana das mais inesperadas formas. Em *Post-colonial transformation* (2001), o professor e crítico da teoria pós-colonial Bill Ashcroft, afirma que:

Se pensarmos em resistência como qualquer forma de defesa pela qual um invasor é “mantido de fora”, as formas sutis e às vezes até tácitas de resistência social e cultural têm sido muito mais comuns. São essas formas sutis e mais difundidas de resistência, formas de dizer ‘não’, que são mais interessantes porque são mais difíceis de combater para as potências imperiais (ASHCROFT, 2001, p. 20, tradução nossa⁶).

Essa forma discursiva de dizer não – de resistir – é o que marca o imaginário de Maya. Desanimada com todo o momento anticlimático e sentindo o “peso enorme da cor negra” (ANGELOU, 2018, p. 213), ela, juntamente com os outros formandos e seus respectivos familiares, quase desistem do momento e se deixam levar pelas duras e preconceituosas palavras que foram ditas. Contudo, um colega de Maya chamado Henry Reed recita um poema escrito por James Weldon Johnson, uma música composta por J. Rosamond Johnson, ou melhor “o hino nacional negro”. Quando Henry começa a recitar, todos os presentes se envolvem e aquele ato é uma plena resistência perante o discurso opressor que fora direcionado aos formandos:

Ergam todas as vozes e cantem
Até a terra e o céu ecoarem
Ecoarem a canção da Liberdade...

A estrada que percorremos está cheia de pedras
A vara que castiga, cheia de amargura
Sentida nos dias em que a esperança, sem nascer, já morreu.
Mas com ritmo firme
Nossos pés cansados
Não chegaram ao lugar com que nossos pais sonharam

Nós seguimos por uma estrada que com lágrimas
foi regada,
Nós viemos, abrindo caminho
Em meio ao sangue dos massacrados (JOHNSON; JOHNSON, 1981, s/p⁷).

⁶“If we think of resistance as any form of defence by which an invader is ‘kept out’, the subtle and sometimes even unspoken forms of social and cultural resistance have been much more common. It is these subtle and more widespread forms of resistance, forms of saying ‘no’, that are most interesting because they are most difficult for imperial powers to combat” (ASHCROFT, 2001, p. 20).

⁷“Lift Ev’ry voice and sing”, letra composta por James Weldon Johnson e música de J. Rosamund Johnson.

Conforme a música/poema era cantada, cada vez mais com mais clamor, o sentimento de vergonha e de tristeza passa a ser substituído por orgulho: “estávamos no topo de novo. Como sempre, de novo. Nós sobrevivemos. As profundezas eram geladas e escuras, mas agora um sol forte iluminava nossas almas” (ANGELOU, 2018, p. 209). Ainda, tomada por orgulho, ela continua: “eu não era mais só uma integrante da orgulhosa turma de formandos de 1940; eu era uma integrante orgulhosa da maravilhosa e linda raça Negra” (ANGELOU, 2018, p. 209). Por fim, sobre o poder da poesia, Maya reflete:

Ah, poetas Negros conhecidos e desconhecidos, com que frequência suas dores loteadas nos seguram? Quem vai computar as noites solitárias amenizadas por suas canções, ou as panelas vazias ressignificadas pelas suas histórias?

Se fôssemos um povo dado a revelar segredos, nós poderíamos erguer monumentos e fazer sacrifícios às memórias dos nossos poetas, mas a escravidão nos curou dessa fraqueza. Pode ser que seja suficiente, no entanto, dizer que nós sobrevivemos na proporção exata da dedicação dos nossos poetas (ANGELOU, 2018, p. 209).

Um último ponto de sua biografia a ser comentado no presente capítulo, bastante marcante na história de Maya Angelou, é o abuso sexual que ela sofreu em sua infância. Conforme o tempo passava e os dois irmãos cresciam em Stamps, a segregação racial se tornava cada vez mais forte e nociva a vida das crianças. A avó, Annie Henderson, por mais que evitasse comentar sobre a condição dos negros, era muito consciente dos riscos de se viver no Sul dos EUA. Assim, prezando a segurança dos dois e com apoio dos pais das crianças, ela os envia para viver com a mãe deles em St. Louis. Lá, logo Maya se encanta pela personalidade e beleza de sua mãe – Vivian Baxter Johnson –, uma mulher negra empoderada e dona de si.

Vivian, tendo superado o fim do casamento com o pai de seus filhos, engatava em relacionamentos com muita facilidade. Sempre em busca de homens com segurança financeira e que a veneravam, ela não perdia tempo escolhendo muito. Um de seus namorados, com quem chegou a morar junto de seus filhos, foi um homem chamado sr. Freeman. Tido, inicialmente, como um homem inofensivo, fora ele o responsável por umas das maiores dores que Maya carregou ao longo de sua jornada.

Aos oito anos de idade, com o hábito de dormir na cama da mãe, em uma manhã Maya se encontra apenas com Freedman. Vivian havia saído para resolver umas coisas e

acabara deixando Maya que, com plena confiança no inofensivo homem, volta a dormir. Contudo, logo ela é despertada por ele:

Acordei com uma pressão, uma sensação estranha na perna esquerda. Era mole demais para ser uma mão, e não era o toque de roupas. Eu não tinha tido aquela sensação, o que quer que fosse, em todos os anos que dormi com a mamãe. Não se moveu, e fiquei sobressaltada demais para me mover. Virei a cabeça um pouco para a esquerda para ver se o sr. Freeman tinha acordado e saído da cama, mas ele estava de olhos abertos e as duas mãos estavam em cima do cobertor. Eu sabia, como se sempre tivesse sabido, que era a “coisa” dele na minha perna (ANGELOU, 2018, p. 93).

O silêncio de Maya fora garantido com a seguinte ameaça: “se você contar a alguém o que fizemos, vou ter que matar Bailey” (ANGELOU, 2018, p. 95). Seu irmão era seu mundo e, apesar de não saber exatamente o que fora feito, ela se silenciou. Em decorrência disso, Freeman abusa de Maya novamente, mas dessa vez indo mais além e cometendo a penetração:

Ele estava sentado na poltrona ao lado do rádio. “Ritie, venha aqui.” Só pensei naquela vez em que ele me abraçou quando cheguei perto. A calça dele estava aberta e a “coisa” estava de pé para fora da cueca, sozinha “Não, senhor, sr. Freeman.” Comecei a recuar. Não queria tocar naquela coisa molenga-dura de novo, e não queria mais que ele me abraçasse. Ele pegou meu braço e me puxou entre as pernas. O rosto dele estava imóvel e parecia gentil, mas ele não sorriu e nem piscou. Nada. Ele não fez nada, só esticou a mão esquerda para ligar o rádio sem nem olhar. Junto ao ruído da música e da estática, ele disse: “Isso não vai doer muito. Você gostou antes, não gostou?”

[...] As pernas dele estavam apertando minha cintura. “Abaxe a calcinha.” [...]

“A gente só estava brincando antes.” Ele me soltou o bastante para abaixar minha calcinha e me puxar para mais perto. Aumentando o rádio, deixando o som alto demais, ele disse: “Se você gritar, vou matar você. E se você contar, vou matar Bailey”. Percebi que ele estava falando sério. Não conseguia entender por que ele queria matar meu irmão. Nenhum de nós tinha feito nada para ele. E aí. E aí veio a dor. Uma invasão indesejada em que até os sentidos são destruídos. O ato de estupro em um corpo de oito anos é questão da agulha deixar o camelo passar pelo seu buraco por não ter outra opção. A criança cede porque o corpo pode, e a mente do violador não consegue (ANGELOU, 2018, p. 99-100)

Maya acaba sofrendo, fisicamente, os efeitos de um estupro no corpo de uma criança de oito anos e sua mãe e seu irmão acabam descobrindo o que aconteceu. Freeman fora a julgamento, mas ela não conseguia entender a gravidade do que acontecera, acarretando na

soltura de seu abusador. Dias depois, ele apareceu morto e entende-se que os responsáveis foram os tios de Maya, por parte de mãe. Mas, Maya não entendia o estupro, mas entendia que seus atos levaram um homem “inocente” (apenas na cabeça dela) à morte. Com isso, ela passa muito tempo em silêncio e é apenas a literatura e a poesia que fazem Maya romper com o silenciamento ocasionado pela culpa que ela sente, marcando profundamente a sua escrita. Audre Lorde, ao comentar sobre a presença da dor enquanto característica da literatura de mulheres negras, afirma que:

A literatura de mulheres negras está cheia da dor de agressões constantes, não só por parte de um patriarcado racista, mas também de homens negros. No entanto, a necessidade e a história de uma guerra comum fizeram de nós, mulheres negras, particularmente vulneráveis à falsa acusação de que antissexista é o mesmo que antinegro. Enquanto isso, o ódio contra as mulheres como um recurso dos impotentes está minando a força das comunidades negras, e nossas próprias vidas. O estupro está aumentando, comunicado ou não, e estupro não é sexualidade agressiva, é agressão sexualizada (LORDE, 2019, p. 245).

Pensar no estupro como não sendo uma “sexualidade agressiva”, mas sim como “agressão sexualizada” é caminhar na direção no que tão bem afirma bell hooks (2019): “a mulher negra, para a qual não existe qualquer “outro” institucionalizado como objeto de exploração, discriminação e opressão, constrói uma experiência vivida que desafia diretamente a estrutura social vigente e sua ideologia sexista, racista e classista” (p. 46). O desfiar que menciona hooks só será evidenciado na obra poética autora, quando ela, enfim, se liberta da culpa que ela sentia na infância/adolescência pelo assassinato de seu abusador.

Eu sei por que o pássaro canta na gaiola (2018) é uma autobiografia que nos convida a refletir sobre as inúmeras violências que uma mulher negra, não apenas Maya, pode vivenciar em sua vida em decorrência da opressão de classe, gênero e raça a que são acometidas. Mesmo que o livro comece com Maya ainda criança e termine em sua adolescência, logo após o nascimento de seu bebê, ele tem muito a dizer sobre o “peso enorme da cor negra” (ANGELOU, 2018, p. 213) que ela sentia desde de muito pequena. Oprah Winfrey, no prefácio da obra de Maya Angelou, reconhece a importância das memórias apresentadas por ela, visto que a autora “era o que escrevia. Ela entendia que compartilhar sua verdade a conectava às maiores verdades humanas – saudade, abandono, segurança, esperança, surpresa, preconceito, mistério e, finalmente, autodescoberta: a percepção de quem você realmente é” (WINFREY apud ANGELOU, 2018, p. 07). *Eu sei por que o pássaro*

canta na gaiola é uma obra sobre uma menina negra que batalha, incansavelmente, contra as forças que a direcionam para a margem. A conclusão que se tira após a leitura é simples e unânime: Maya Angelou é centro.

O pássaro engaiolado canta por liberdade

Conforme afirmado anteriormente, Maya Angelou fora uma mulher de muitas faces. O percurso percorrido até aqui buscava mostrar, mesmo que brevemente, alguns pontos importantes de sua tão relevante autobiografia. Agora, partindo desses pontos, a busca é em apresentar como Maya os mostrava em sua obra poética. Djamila Ribeiro, no posfácio de *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola* (2018), afirma que:

A primeira vez em que li *Ainda assim, eu me levanto*, uma força descomunal cresceu dentro de mim. *Mulher fenomenal*, que poderia ser chamado de “poema sobre Maya”, é um verdadeiro grito por autoestima e autodefinição das mulheres negras que rompem com uma visão colonizadora sobre seus corpos e suas vidas. O orgulho de ser quem se é e a exaltação da beleza e força, de forma humana e potente (p. 331, grifos da autora).

A obra poética de Maya reverbera o que se define como resistência e resiliência. A poetisa Audre Lorde, ao comentar sobre o olhar que os grandes críticos tinham sobre a poesia produzida por mulheres, afirma que:

Diferenças de classe não reconhecidas privam as mulheres da energia e do insight criativo umas das outras. Recentemente, um grupo de trabalho de uma revista feminina tomou a decisão de publicar apenas prosa em um dos números, dizendo que poesia era uma forma de arte menos “rigorosa” ou “séria”. Entretanto, até mesmo a forma que nossa criatividade assume é geralmente uma questão de classe. De todas as formas de arte, a poesia é a mais econômica. É a mais secreta, a que exige menos trabalho físico, menos material, e aquela que pode ser feita entre turnos, no ambulatório do hospital, no metrô e em sobras de papel. [...] A poesia foi a voz mais importante dos pobres, dos trabalhadores e das mulheres de cor (LORDE, 2019, p. 241).

De fato, o discurso mais potente de Maya é o poético. É nele que ela se encontra e se reconhece enquanto mulher negra. Assim como fora feita com a autobiografia, alguns pontos específicos de sua vasta produção poética foram selecionados, representados pelos seguintes poemas: “África”, “Estados Unidos da América”, “Ainda assim eu me levanto”.

Os poemas escolhidos resumem bem o quão potente fora a obra da autora. Um ponto a ser sempre considerado, e que corrobora com a reflexão de Audre Lorde, é o fato de que Maya, dificilmente, utiliza uma linguagem hermética na composição de seus poemas, “sua poesia de versos livres almeja ser compreendida em sua própria naturalidade, a qual está intrinsecamente relacionada ao perceber-se e sentir-se negra em um país como os Estados Unidos” (GOMES, 2020, p. 350).

Começando pelo poema “África”, composto por três estrofes e num esquema de rimas ABCD, a primeira coisa que salta aos olhos é a figura de linguagem escolhida pela autora: prosopopeia. Essa figura consiste na atribuição de características humanas a algo inanimado. O que Maya faz é descrever o continente africano com as características de uma mulher:

E assim ela estava deitada
cana-de-açúcar doce
desertos nos seus cabelos
ouro nos seus pés
montanhas nos seus seios
dois Nilos nas suas lágrimas
E assim ela se deitou
Negra através dos anos (ANGELOU, 2020, p. 98).

A autora descreve essa mulher poderosa, dotada de rios e ouro, com certa passividade. O que relembra, dolorosamente, o processo de colonização do poderoso continente africano que “se deitou” para o colonizador europeu. A escolha de Maya em personificar a África em uma mulher que “se deita” passivamente diante de um homem pode ser explicada pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, em sua obra *A dominação masculina* (2000). O autor afirma que “a divisão entre sexos parece estar na ordem social e das coisas, nesse sentido a dominação masculina é tão sofisticada que dispensa justificativas, é como se essa visão de mundo fosse neutra e não tivesse necessidade de explicar-se” (p. 35). A África aceita sua condição de passiva, como se vê na segunda estrofe do poema:

Sobre os mares brancos
de geada branca e fria
brandidos grosseiros
com petulância fria
tomaram suas filhas jovens
venderam os seus filhos fortes
povoaram-na com suas armas.

E assim ela deitou (ANGELOU, 2020, p. 98).

É com pesar que o eu-lírico encerra o último verso “E assim ela deitou”. Na segunda estrofe, a África continua sendo abusada e mutilada, permeada das mais incontáveis violências com o que é chamado de “petulância fria”. Contudo, agora ela entende esse ato “grosseiro”, “petulante”. O entendimento se materializa pela escolha do verbo “tomar”, indicando o ato de apoderar-se de algo, pegar para si o que não lhe pertence. Ela sabe que algo foi tirado dela. Na última estrofe, completamente ciente dos abusos que sofreu, a postura da África é o levantamento:

Agora, ela se ergue
lembre de suas dores
lembre suas perdas
os gritos fortes e vão
lembre suas riquezas
sua história sacrificada
agora ela caminha
ainda que estivesse deitada (ANGELOU, 2020, p. 98).

A mudança de tom do poema é bastante perceptível, acompanhando a mudança de postura da África. Ela, enquanto mulher, entende seu lugar no mundo e luta por manter viva sua história, suas riquezas e suas perdas. Esse ato de lembrar relaciona-se mais a reminiscência aristotélica que, segundo Paolo Rossi, “não é algo passivo, mas a recuperação de um conhecimento ou sensação anteriormente experimentada. Voltar a lembrar implica um esforço deliberado da mente; é uma espécie de escavação ou de busca voluntária entre os conteúdos da alma” (ROSSI, 2010, p. 15-16). Ainda pensando na memória – no lembrar que o eu-lírico do poema tanto insiste –, ela é extremamente importante ao passado e se relaciona com ele, “mas também com a identidade e, assim (indiretamente), com a própria persistência no futuro” (ROSSI, 2010, p. 24). Assim, para a África, manter na memória seu passado marcado por abusos e violências é o que a faz caminhar em busca de um futuro melhor.

No poema *Estados Unidos da América*, esquematizado de forma dística – uma estrofe com apenas dois versos –, Maya mantém um eu-lírico que reflete sobre a colonização, mas de forma diversa. O poema configura-se como uma manifestação crítica em relação a forma como o país – Estados Unidos da América – é segregacionista, injusto, assassino, abusador:

O ouro de sua promessa
nunca foi extraído

O limite de sua justiça
não está bem definido

Suas colheitas abundantes
a fruta e o grão

Não alimentaram os famintos
nem aliviaram sua dor profunda (ANGELOU, 2020, p. 99).

Mais adiante, o eu-lírico demonstra ter plena ciência da atitude dos Estados Unidos da América perante os negros e negras: “sua orientação segregacionista/é amiga da morte de negros” (ANGELOU, 2020, p. 99). Contudo, o eu-lírico não destila ódio, ele quer a salvação do país: “descubra este país/os séculos mortos choram/[...] eu te imploro/ descubra este país” (ANGELOU, 2020, p. 99). Os dois poemas – “África” e “Estados Unidos da América” – estabelecem uma relação dialogal que acaba sendo demonstrada na autobiografia da autora. Conforme apresentado no início do capítulo, Maya não buscava se orgulhar de seus traços e sua identidade negra na fase inicial da infância.

Esse comportamento passa a mudar conforme ela vai crescendo e vivenciando a hostilidade e a segregação estadunidense perante negros, seu brilho pela *América* vai ficando cada vez mais fosco e ela passa a assumir uma postura de orgulho de sua cor e sua ancestralidade, ela passa a criticar o fato de que sempre é o outro, o marginalizado, o de fora, fato que se manifesta em sua produção poética. Em “Estados Unidos da América”, o eu-lírico reconhece o desmazelo perante dos negros e negras afro-americanos e invés de buscar a vingança pelo o que ocorreu na África, o clamor é que se “descubra este país” (ANGELOU, 2020, p. 99).

Mudando um pouco a temática, no poema “Ainda assim eu me levanto”, um dos mais conhecidos da autora, nós temos um eu-lírico que se levanta mesmo sofrendo diversas adversidades. Trata-se de um poema cuja temática é a construção de um eu que fora subjugado por violências de raça, gênero e classe. Essas violências, no âmbito dos Estudos Culturais, vêm sendo estudadas pela ótica da interseccionalidade, um conceito que pode ser definido como a percepção de que alguns grupos minoritários – as mulheres negras, por exemplo – estão mais propensas a violências do que mulheres brancas e/ou homens negros. Basicamente, a interseccionalidade trata:

Especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (CRENSHAW, 2002, p. 177).

Entender um pouco sobre a interseccionalidade é um caminho profícuo para a compreensão do que Maya Angelou está declarando em sua obra poética. O poema é, esteticamente falando, estruturado para ser lido de forma potente. Um pouco mais longo que os outros e com esquema de rimas que se alteram várias vezes, o poema é uma *bala*:

Na literatura, presa na luta, as palavras devem ser como balas: afiadas, diretas e certeiras. Perder é literalmente perder a vida nesse processo. Com a urgência esmagadora da revolução, a literatura torna-se funcional na medida em que tem uma tarefa muito real a cumprir (CUDJOE, 1980, p. 64 *apud* ASHCROFT, 2001, p. 29, tradução nossa⁸).

Essa *bala* pode ser evidenciada logo na primeira estrofe do poema, quando o eu-lírico expõe o que lhe acomete e mesmo assim resiste:

Você pode me marcar na história
Com suas mentiras amargas e distorcidas
Você pode me esmagar na própria terra
Mas ainda assim, como a poeira, eu vou me levantar (ANGELOU, 2020, p. 175).

Depois, a postura do eu-lírico é de atrevimento. Ele deixa de constatar o passado e passa a questionar seu agressor, se afirmando enquanto nobre e altivo:

Meu atrevimento te perturba?
O que é que te entristece?
É que eu ando como se tivesse poços de petróleo
Bombeando na minha sala de estar.

[...]

Você queria me ver destroçada?
Com a cabeça curvada e os olhos baixos?

⁸ “*In literature, caught up in the struggle, words must be like bullets: sharp, straight-shooting and to the mark. To miss is literally to lose one’s life in the process. With the crushing urgency of the revolution, literature becomes in that it has a very real task to perform*” (CUDJOE, 1980, p. 64 *apud* ASHCROFT, 2001, p. 29).

Ombros caindo como lágrimas,
Enfraquecidos pelos meus gritos de comoção?

Minha altivez te ofende?
Não leve tão a sério
Só porque rio como se tivesse minas de ouro
Cavadas no meu quintal (ANGELOU, 2020, p. 175).

As estrofes citadas são interessantes, visto que, além de mostrar um eu-lírico que resiste e combate, elas mostram também um certo orgulho perante o ser Negro que Maya Angelou teve dificuldade em sentir durante seus anos iniciais. Agora, invés de desejar acordar do “feio sonho negro” (ANGELOU, 2018, p. 4), a postura é de alguém que anda “como se tivesse poços de petróleo”. Mais adiante, o eu-lírico reconhece sua sensualidade Negra, o valor incalculável de seu corpo e de sua beleza:

Minha sensualidade te perturba?
Te surpreende
Que eu dance como se tivesse diamantes
Entre as minhas coxas? (ANGELOU, 2020, p. 176).

Por fim, o poema se encerra com uma das afirmações mais belas existentes na arte. Mesmo diante de violências e abusos, um passado marcado pelo subjugo de seus ancestrais e um presente que ainda demanda esforços diários apenas para subsistir, o eu-lírico se levanta:

Saindo das cabanas da vergonha da história
Eu me levanto
De um passado enraizado na dor
Eu me levanto
Sou um oceano negro, vasto e pulsante,
Crescendo e jorrando eu carrego a maré.

Abandonando as noites de terror e medo
Eu me levanto
Para um amanhecer maravilhosamente claro
Eu me levanto
Trazendo as dádivas que meus ancestrais me deram,
Eu sou o sonho e a esperança dos escravos.
Eu me levanto
Eu me levanto
Eu me levanto (ANGELOU, 2020, p. 176).

É com a força da repetição, a ênfase no levantar, que Maya encerra seu poema. Retomando as palavras de Cudjoe (1980), “na literatura, presa na luta, as palavras devem ser como balas: afiadas, diretas e certeiras. Perder é literalmente perder a vida nesse processo” (p. 64 *apud* ASHCROFT, 2001, p. 29). O levantar é um não sucumbir perante um contexto segregacionista e violento, marcado pela objetificação e desvalorização dos negros e negras.

Considerações finais

A título de encerramento, espera-se que durante a leitura do presente capítulo, possa-se perceber como a produção de Maya Angelou é um legado grandioso e vasto, mantendo-se vivo durante anos e anos, servindo como grito de resistência dos negros e negras oprimidos. Falar de uma artista polivalente como Maya é um empreendimento que demanda recortes, visto que, conforme apresentado no início, ela produziu muito conteúdo artístico que suscita, em qualquer análise realmente engajada em produzir algo relevante, muita reflexão e estudo. Dessa forma, o objetivo proposto e alcançado no capítulo era o de apresentar alguns pontos da autobiografia *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola* (2018) e três poemas de sua *Poesia completa* (2020), mostrando como a visão da autora sobre temas como cor, ancestralidade, beleza física negra e violência foram sofrendo alterações. Maya, em sua infância, fora um alvo. Agora, em sua poesia adulta, Maya era a bala que sempre acertava o alvo.

REFERÊNCIAS

ANGELOU, Maya. *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*. Trad. Regiane Winarski. Bauru, São Paulo: Astral Cultural, 2018.

ANGELOU, Maya. *Poesia completa*. Trad. Lubi Prates. Bauru, São Paulo: Astral Cultural, 2020.

ASHCROFT, Bill. *Post-Colonial transformation*. London: Routledge, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero. *Revista de Estudos Feministas*, v. 10, n. 1, p. 171–188, 2002.

CUDJOE, Selwyn R. *Resistance and Caribbean Literature*. Athens, OH, and London: Ohio University Press, 1980.

FERNANDES, Cláudio. Crise de 1929. *História do Mundo*. Disponível em: <<https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/crisede29.htm>>. Acesso em: 06 de abril. 2022.

GOMES, Lunara Caroline Nascimento. Maya Angelou e a escritura da mulher que se levanta. *Revista de Literatura, História e Memória*, v. 16, n. 28, 2020

HOOKS, Bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. Trad. Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

LORDE, Audre. *The collected poems of Audre Lorde*. Nova York: W.W. Norton and CO., 1997.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento, Seis ensaios da história das ideias*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

SILVA, Daniel Neves. Ku klux klan. *História do Mundo*. Disponível em: <<https://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/ku-klux-klan.htm>>. Acesso em: 06 de abril. 2022.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

CAPÍTULO III

“ERA UMA PÁRIA E SABIA DISSO”: UMA ANÁLISE DE SULA (1973), DE TONI MORRISON

“Mulheres fora da lei são fascinantes – nem sempre pelo comportamento, mas porque historicamente são vistas como disruptivas por natureza e têm status ilegítimo desde o nascimento caso não estejam sob o domínio de homens.”
(Toni Morrison).

Ana Maria Soares Zukoski
André Eduardo Tardivo

Para começo de conversa

Toni Morrison foi uma escritora estadunidense que promoveu mudanças significativas na seara literária feminina. Foi a primeira autora negra a conquistar o *Prêmio Nobel* de Literatura no ano de 1993, além de ter uma extensa produção, com obras reconhecidas no cenário internacional, como é o caso de *Amada* (1987), que ganhou uma adaptação para o cinema em 1988, e *O olho mais azul* (1970), seu romance de estreia que, mesmo não tendo sido bem recebido na cena literária, teve seu reconhecimento realizado posteriormente.

Além de trabalhar com a escrita de ficção, a escritora também se dedicou a gêneros de não ficção, lançando luzes a respeito da recepção das obras de autoria de não-brancos/as. Nas palavras de Morrison (2021a): “Na década de 1950, quando era estudante, o constrangimento de ser chamado de escritor politizado era tão forte, o medo do escárnio da crítica por canalizar a criatividade para o estado das questões sociais era tão profundo, que eu me perguntava: por que o pânico?” (p. 7). A associação realizada entre conteúdo e denúncias sociais, quando realizada por autores/as negros/as, era tomada por uma crítica negativa que buscava deslegitimar a produção literária desse grupo, incutindo um caráter panfletário e restrito a questões que orbitassem em derredor da raça.

Ciente da dificuldade que os/as escritores/as negros/as encontravam para ter o reconhecimento justo de suas obras, Morrison se valeu do seu trabalho na editora Random House e desempenhou um papel importante na consolidação da produção literária afro-americana em solo estadunidense ao longo da década de 1960, ao auxiliar a editoração de escritores como Toni Cade Bambara, Angela Davis e Gayl Jones. Vale ressaltar, que também foi nessa época que Morrison iniciou sua própria produção literária, mesmo sabendo que encontraria as mesmas dificuldades que os/as demais escritores/as (SILVA, 2020).

O modo como à literatura negra era avaliada refletia uma visão estereotipada e restritiva quanto à qualidade das produções: “A raça deles ou a raça de seus personagens os condenava a uma análise ‘puramente política’ de sua relevância. Se Phillis Wheatley escrevesse ‘o céu é azul’, a questão crucial seria o significado do céu azul para uma escrava negra” (MORRISON, 2021a, p. 8). Voltar às críticas literárias do conteúdo dessas obras exclusivamente para questões raciais incutia um ideário de que esses/as autores/as não poderiam escrever sobre outras temáticas, cerceando essa produção literária.

Tomando a literatura como um espaço de resistência, Morrison aborda em sua poética, temáticas relacionadas ao contexto das pessoas negras nos Estados Unidos, como a escravidão, a condição feminina negra, o racismo e a ideia de construção de uma identidade étnico-racial coletiva. Isso, no entanto, não atribuiu a suas obras um caráter panfletário; contrariamente, a conquista do *Nobel* em Literatura ratifica a qualidade estética de suas obras.

Sua primeira obra publicada, *O olho mais azul*, não teve uma boa recepção da crítica literária e a escritora teve de lidar com os comentários de resenhistas brancos e negros. A autora destacou que “a avaliação ignorava exatamente o critério ‘puramente estético’ que defendiam. Se o romance era bom, era por ser fiel a certo tipo de política; se era ruim, era por não lhe ser fiel. A crítica era baseada em ‘os negros são – ou não são – desse jeito” (MORRISON, 2021a, p. 8). De forma semelhante ao que acontecia com as obras femininas que eram avaliadas a partir do critério da autoria, Morrison tem seu romance interpelado por duas categorias: a autoria feminina e, sobretudo, o fato de ser negra. Circunscrevendo a sua obra ao gênero e à raça, *O olho mais azul* não teve chance de ser avaliado de forma justa no momento de sua publicação.

Apesar dessa primeira recepção negativa, isso não desestimula Morrison do processo de escrita, que era “muito importante do ponto de vista pessoal para que eu o abandonasse

só porque a probabilidade de que me levassem a sério era baixa” (MORRISON, 2021a, p. 8). Visualizamos que a sua escrita tem contornos de resistência, nos termos de Bonnici (2009), assegurando-lhe o direito à voz e por meio dela o questionamento da posição da mulher negra, seja na condição de autora como também na representação.

Sula foi publicado pela primeira vez em 1973 e indicado para o *National Book Award* em 1975. O romance, nas palavras de Morrison (2021a), “levou mais longe minhas tentativas de manipular a linguagem [...] De usar a linguagem popular, vernacular, de maneira que não fosse nem exótica nem cômica [...] Queria redirecionar, reinventar os juízos políticos, culturais e artísticos reservados aos escritores afro-americanos” (p. 10). Buscando o reconhecimento negado aos/as escritores/as negros/as, o segundo romance de Morrison investe na representação da mulher negra que rompe com os padrões patriarcais da sociedade. Entrelaçando a vida de quatro mulheres negras, Hannah, Nel, Eva e Sula, cada mulher lida de uma forma com as barreiras limitantes do gênero e da raça, sendo a protagonista que nomeia o romance a que mais se destaca quanto às transgressões.

A respeito do romance, a própria autora afirma que “em grande parte da literatura, a fuga de uma mulher do jugo masculino leva ao arrependimento, ao sofrimento, se não ao desastre completo. Em *Sula*, quis explorar as consequências do que essa fuga seria [...] em uma comunidade negra convencional” (MORRISON, 2021a, p. 13). A protagonista desafia duplamente a sociedade, uma vez que, além de romper com os parâmetros sociais, ela não se lança ao arrependimento nem ao sofrimento, não demonstrando culpa pela mulher que é. Dessa forma, considerando o espaço restrito do capítulo, buscaremos lançar luzes na trajetória da personagem homônima ao título do romance e as relações com o povoado do Fundão, que manifesta uma visão acentuadamente patriarcal.

“O que estiver queimando dentro de mim me pertence!⁹”: a pária do Fundão

Eva, Hannah e Sula são respectivamente, avó, mãe e neta. Três gerações da família *Peace*. A onomástica do sobrenome delas é bastante significativa, dado que em uma tradução livre, corresponderia, em língua portuguesa à “paz”. A ironia permeia a construção do significado do nome da família, considerando que tudo o que essas mulheres trazem para

⁹ Fragmento do romance.

o povoado não é paz, ao infringirem diversos padrões, entre eles, o da sexualidade no Fundão:

À exceção de BoyBoy, essas mulheres da família Peace adoravam todos os homens. Foi o amor aos homens que Eva transmitiu às filhas. Provavelmente, as pessoas diziam, porque não havia homem na casa, não havia homem pra tomar conta de tudo. Mas não era verdade. As mulheres Peace simplesmente amavam a masculinidade por si só. Eva, por mais velha que fosse, e com uma só perna, tinha uma manada regular de pretendentes e, embora não participasse do ato amoroso, havia uma dose de provocação e esfregação e risadas (MORRISON, 2021b, p. 52).

A relação estabelecida entre os membros femininos da família *Peace* e os homens não era pautada nos papéis tradicionais atribuídos aos homens e as mulheres. A manutenção dessas funções sociais relaciona-se com a difusão de duas esferas: a pública e a privada. Nesse sentido, as três mulheres transgridem os dois espaços, pois além de terem acesso a vida pública, trazem os homens para o âmbito privado, a fim de satisfazerem os seus próprios desejos. Ainda sobre a divisão das atribuições sociais em função do gênero, Campos (1992) evidencia que “a ‘naturalização’ de papéis sociais atribuídos aos sexos consolidou-se hierarquicamente, como se fossem da ordem do senso comum, quando, em verdade, neles se abrigam a dominação, a opressão, a exclusão” (p. 113). Fundada a partir de critérios patriarcais, tencionando o controle do feminino, as mulheres da família Peace escapam a esse domínio, iniciando, por aí, a subversão aos parâmetros sociais que acobertam diferentes formas de opressão.

É nítido o interesse exclusivamente sexual, desprovido de promessas de afetividade e amor, além do desinteresse de estabelecer vínculos em relacionamentos duradouros. Essa atitude para com as figuras masculinas promove a objetificação, entendida por Bonnici (2007) como “a maneira pela qual o indivíduo ou grupos de indivíduos tratam os outros como objetos. É a prática própria da ideologia patriarcal e [...] colonial de tratar o *outro* (diferente na cor de pele, na raça, na etnia, na religião, no gênero) como inferior” (p. 192, grifo do autor). Invertendo a lógica do patriarcado, as Peaces transformam os homens em objetos para mera realização sexual, descartando-os logo na sequência.

Essa postura destoante “exasperava as [...] mulheres ‘de bem’, [...] as prostitutas [...] se ressentiam da generosidade de Hannah; as mulheres a meio caminho [...] que tinham tantos maridos como amantes, pois Hannah parecia muito diferente delas, [...] e era

totalmente incapaz de sentir ciúmes” (MORRISON, 2021b, p. 55). Todas as categorias de mulheres do Fundão, inclusive as marginalizadas socialmente, como as prostitutas, e aquelas que tinham uma atitude semelhante à da mãe de Sula, mas o faziam escondido, estendem seus julgamentos insidiosos à Hannah. É significativo que exista essa rivalidade feminina, mas que ela não seja aceita por parte das *Peaces* que ignoram a hostilidade e seguem suas vidas a partir de seus parâmetros.

Mesmo entre as *Peaces*, Sula destaca-se como a mais divergente aos padrões. Sua atitude diante do acidente com sua mãe que se incendia até a morte é vista pela avó como algo premeditado: “Eva disse que sim, mas por dentro discordava e continuava convicta de que Sula tinha ficado olhando Hannah queimar não porque estivesse paralisada, mas porque estava interessada” (MORRISON, 2021b, p. 86). A reflexão da avó desnuda um tom de crueldade presente na protagonista. Sula irrompe com o estereótipo da natureza feminina, fomentado pelo discurso surgido no século XVIII, que cunhou uma definição para a mulher: “maternal e delicada, como a força do bem – anjo do lar. Mas ela é também potência do mal, quando sai da esfera privada ou ‘usurpa’ atividades que não lhe são culturalmente atribuídas” (TELLES, 1992, p. 50). A personagem que nomeia o romance enquadra-se nesse segundo tipo, ao estabelecer-se, desde a infância, nas duas esferas: tanto a privada como a pública. Além disso, sua trajetória nos permite aproximá-la de outras figuras femininas, literárias e históricas, que também se afastaram do ideal instituído pelo patriarcalismo, marcadas como demoníacas, por exemplo, Lilith, Cleópatra, Medeia, entre outras.

Sua recusa à maternidade é vista como uma violação até mesmo por sua avó, Eva: “Quando é que você vai casar? Tem que ter filho [...] ‘Não quero fazer outra pessoa. Quero me fazer.’ [...] ‘Não é certo você querer ficar sozinha [...] Vou te dizer do que você precisa.’ Sula sentou. ‘Eu preciso que você cale a boca’” (MORRISON, 2021b, p. 100). A reprodução atrelada à maternidade é vista como uma prerrogativa para a avó, dado que, em sua visão “ser mulher equivale a procriar, sendo a fertilidade, em muitas delas, condição *sine qua non* para se obter um lugar no grupo” (IACONELLI, 2015, p. 41, grifos da autora). Eva apresenta-se em uma posição controversa, visto que, ao mesmo tempo em que transgredir determinados padrões, sua ótica reflete uma busca em atender outros.

Sula, por sua vez, não vê na maternidade a possibilidade de realização pessoal, colocando-se no centro de suas prioridades ao afirmar que deseja ‘se fazer’. Sua conduta

aproxima-se do postulado de Badinter (2011) que refuta a ideia acerca da existência de um instinto materno, considerando que diante das possibilidades de escolha, entre ter ou não filhos, “não é mais possível falar de instinto, ou de desejo universal” (p. 18), mas sim, de perspectivas femininas que priorizam suas vontades subjetivas e individuais. A protagonista parece ter consciência a respeito disso, compreende que sua recusa não dispõe de uma relação com sua feminilidade.

No entanto, o julgamento, partindo da própria avó, espelha a visão social ante a negação da maternidade, que considera essas mulheres como “defeituosas ou deficientes, uma vez que não realizam a única suposta vantagem concedida a elas pela natureza” (DONATH, 2017, p. 29). Sula manifesta uma mente livre das amarras patriarcais, visto que o ideário social não é capaz de dissuadi-la. Visualizamos aí um nível de resistência psicológica empreendida contra as pressões da sociedade.

Ademais, é preciso considerar a atitude da personagem quando questionada insistentemente no tocante à sua decisão. Apesar de grosseiro, o ato de mandar a avó ‘calar a boca’, sugere que suas decisões não são passíveis de negociações, isto é, independentemente dos argumentos apresentados pela mulher mais velha, isso não seria o suficiente para dissuadir Sula da sua recusa à maternidade.

Seguindo sua trajetória, a protagonista, uma vez mais, viola os costumes sociais, ao enviar Eva para o asilo e passar a controlar os seus bens: “Quando o sr. Buckland Reed chegou para saber do número, sua boca pendeu ao ver Eva sendo levada e Sula apoiando uns papéis contra a parede, ao pé dos quais, logo acima da palavra ‘tutora’, escreveu com muito cuidado srta. Sula Mae Peace” (MORRISON, 2021b, p. 101). A reação do Sr. Buckland expressa o incômodo em constatar que Sula não se dedica ao cuidado com o outro conforme era esperado de uma figura feminina. A conduta da personagem principal revela que ela não está disposta a se sacrificar por ninguém, nem mesmo por sua avó, e que sua existência ocupa o núcleo de suas preocupações. Julgada socialmente como egoísta, isso não afeta a subjetividade da protagonista.

A amizade entre Nel e Sula não a impede de manter relações sexuais com o marido da amiga: “E finalmente você se levantou e começou a vestir a roupa e seu genital estava pendente, tão mole, e você afivelou o cinto da calça [...] ela estava sentada na cama sem nem se dar ao trabalho de botar a roupa porque na verdade não precisava porque de qualquer modo não me parecia nua, só parecia você” (MORRISON, 2021b, p. 112). O modo

como age diante do flagrante da traição não demonstra uma preocupação com as consequências de seus atos na subjetividade de Nel. Contrariamente, espelha a naturalidade com a qual Sula comporta-se em todas as suas atividades.

Por ser a *Peace* que mais destoa do padrão, o povoado do Fundão começa a construir uma imagem reparadora para Eva e Hannah na medida em que lança uma representação mais depreciativa à Sula: “Quando as pessoas ficaram sabendo que Eva estava sendo enfiada no Sunnydale, o povo do Fundão balançou a cabeça e disse que Sula era uma barata [...] quando viram que ela roubou Jude, depois o trocou por outros [...] e disseram que era uma vaca” (MORRISON, 2021b, p. 118). A comparação com os animais não-humanos incute um aspecto de animalização na protagonista, associando-a a comportamentos selvagens e não civilizados. A visão social expressa pela comunidade é um tanto quanto controversa, uma vez que eram os primeiros a condenarem as atitudes de Eva, e agora, diante da força de Sula, passam a dar indulgência para a primeira. Vale ressaltar que não se trata de uma reparação motivada por reflexões a respeito da situação feminina das *Peaces*; ao contrário, podemos interpretar tais atitudes como um redirecionamento à mulher que se apresenta como o maior desafio para o povo do Fundão. Assim, a cada geração, as mulheres dessa família atingem um nível mais profundo de contestação das normativas patriarcais.

O aspecto da raça também se figura como mais um motivo para a condenação moral da personagem: “Mas foram os homens que lhe deram o rótulo derradeiro [...] Foram eles que disseram que ela era culpada de uma [...] a coisa para a qual não havia compreensão, não havia desculpa, não havia compaixão [...] Disseram que Sula dormia com homens brancos. Talvez não fosse verdade, mas sem dúvida poderia ser” (MORRISON, 2021b, p. 118-119). O boato ser iniciado pelos homens indica uma dubiedade acerca da veracidade, dado que é preciso considerar que essa categoria era usada por Sula como objeto sexual e descartada assim que a protagonista desejasse. Posto isso, apesar de a personagem mostrar-se capaz disso, não há indícios materializados linguisticamente no romance, que comprovem o boato espalhado pelos homens do Fundão.

Mas, para além disso, independente se fato ou boato “de qualquer forma, todas as mentes se fecharam para ela quando esse rumor circulou” (MORRISON, 2021b, p. 119). A omissão quanto à apuração do boato, aceito prontamente pela população, exprime o modo como uma mulher transgressora era vista e construída pelo meio social, considerando que mesmo que Sula não transasse com homens brancos, a sociedade lhe atirava esse estigma.

O comportamento de Sula incomoda não apenas as pessoas atingidas diretamente por suas atitudes, como Eva e Nel, por exemplo. O povoado de Medallion mostra-se influenciado por esse perfil feminino:

Disse a todo mundo que Sula o empurrara, e falava com tanta veemência sobre o caso que foi forçada a acatar os conselhos dos amigos e levá-lo ao hospital [...] A mãe de Teapot recebeu muita atenção de qualquer modo e mergulhou no papel para o qual não havia demonstrado nenhum pendor: a maternidade [...] Havia se tornado a mais dedicada das mães: sóbria, limpa e diligente [...] Sua transformação foi uma melhora nítida (MORRISON, 2021b, p. 120).

A recusa à maternidade não impele Sula a um tratamento insidioso com as crianças. No entanto, seu contato com elas provoca uma mudança no comportamento das mães para com seus filhos, ilustrado no exemplo da mãe de Teapot. Apesar de não ter responsabilidade no incidente com a criança, a culpa recai sobre Sula, e é esse julgamento social que motiva a mudança da mãe do menino. É notável que o desejo pelo distanciamento do comportamento de Sula, ou ainda, ao comportamento atribuído a Sula, que faz com que a mãe de Teapot adquira atitudes que a aproximam do ideal materno, associado à limpeza, ao cuidado e ao zelo. A transformação demonstra que "é preciso muito pouco para ser considerado um paizão. E é preciso muito pouco para ser considerada uma péssima mãe" (LEITE, 2019, p. 102), enfatizando a necessidade de sacrifício de si mesma em prol dos filhos, para ser considerada uma boa mãe.

A mudança comportamental das mulheres do povoado do Fundão não se encontra restrita à adequação aos parâmetros da maternidade, estendendo-se no que tange ao papel social de esposa: "E a fúria que suscitou nas mulheres da cidade era incrível – pois se deitava com seus maridos uma vez para nunca mais [...] Então as mulheres, para justificar a própria avaliação, apreciavam mais os maridos, apaziguavam o orgulho e a vaidade que Sula havia ferido" (MORRISON, 2021b, p. 121). O primeiro aspecto que precisa ser considerado é o fato de que a culpa pelos casos extraconjugais dos maridos é atribuída unicamente a Sula, mesmo não sendo ela a pessoa que mantinha um compromisso perante as leis da igreja com as esposas. Ocorre, portanto, o fomento da rivalidade feminina.

Ademais, a objetificação que a protagonista imputa aos homens do povoado é motivo de revolta das esposas, que se sentem diminuídas pelo fato de sua escolha, representada pelo marido, não agradar Sula o suficiente para ela manter um caso de mais de uma noite. Há

uma ambiguidade no modo como a personagem principal é visualizada pelas outras mulheres. Ao mesmo tempo em que as ofende com a traição sexual dos maridos, também as insulta pela traição não ser contínua. É possível compreender, portanto, que nenhuma atitude de Sula agradará essas mulheres, que buscam motivos para destilar o ódio e o desprezo calcados em uma formação identitária patriarcal, que não admite que a “liberdade feminina [de Sula] sempre significa liberdade sexual, mesmo quando – sobretudo quando – vista pelo prisma da liberdade econômica” (MORRISON, 2021a, p. 9).

Indiferente ao modo como era tratada socialmente, Sula continua sua trajetória como a pária do Fundão: “Sula era nitidamente diferente. A arrogância de Eva e a permissividade de Hannah se amalgamavam nela [...] ela sobreviveu a seus dias explorando os próprios pensamentos e emoções, lhes dando plenos poderes, sem sentir a obrigação de agradar ninguém” (MORRISON, 2021b, p. 124). Vista como a soma das qualidades depreciativas da avó e da mãe, a protagonista é constantemente hostilizada. Os recursos encontrados para seguir resistindo se concentram, sobretudo, na resistência psicológica, metaforizados pela liberdade de pensamento. A capacidade de pensar por si, colocando-se como o centro de suas expectativas, fornece a personagem principal ferramentas suficientes para continuar a sua construção subjetiva, escapando das malhas de poder patriarcal, não internalizando os ideários sociais, mesmo diante da pressão de todo o povoado.

A maneira que encontra para exercer a liberdade de pensamento é relacionada com a liberdade sexual: “Sabia que a desprezavam e acreditava que eles enquadravam o ódio como asco pelo jeito fácil com que se deitava com os homens. O que era verdade. Ela ia para a cama com homens na maior frequência possível” (MORRISON, 2021b, p. 127). O moralismo social reflete, na realidade, o desejo pelo controle do corpo, e conseqüentemente, da mente da protagonista e ela se mostra consciente quanto a isso, tanto que ‘ia para a cama com homens na maior frequência possível’, sendo esse o mecanismo utilizado para conduzir seu processo de subjetivação feminina, nos termos de Touraine (2010).

O controle exercido pela liberdade sexual é metaforizado pelas posições sexuais: “Gostava que montasse nele para poder vê-la se elevando sobre ele e dizer obscenidades suaves em sua cara” (MORRISON, 2021b, p. 134). Invertendo o padrão, ao colocar-se por cima, durante o ato sexual, Sula manifesta o domínio, não apenas sexual, mas também da mulher que está se tornando. Essa busca na sexualidade é ratificada pela postura de Touraine (2010), ao afirmar que as mulheres conduzem “a construção de si mesmas

enquanto sujeitos livres e pensam que é através da sexualidade que se realiza este esforço de construção” (p. 24). No caso específico de Sula, percebemos que essa construção é realizada com sucesso, dado todas as atitudes transgressoras que já apresentamos até o momento.

O fortalecimento da construção subjetiva da protagonista é evidenciado no modo como encara a perspectiva da morte em breve:

‘Eu sei o que toda mulher de cor deste país está fazendo,’ ‘O quê?’ ‘Morrendo. Que nem eu. Mas a diferença é que estão morrendo feito tocos. Mas eu, eu vou afundar feito uma daquelas sequoias. Eu com certeza vivi neste mundo.’ ‘Sério? O que você tem para provar isso?’ ‘Provar? Para quem? Menina, eu tenho a minha cabeça. E o que se passa nela. O que quer dizer que eu tenho eu mesma’ (MORRISON, 2021b, p. 147).

A personagem principal elucida a condição feminina negra, denunciando a situação de invisibilidade e marginalização, metaforizadas na comparação com o ‘toco’, cortado em sua base e sem possibilidades de florescer. A sequoia, por sua vez, representa a grandeza e a longevidade das transformações de Sula que, assim como a árvore gigante, não passa despercebida. Chevalier e Gheerbrant (2018) afirmam que a árvore se constitui como o “símbolo da vida, em perpétua evolução e ascensão para o céu [...] põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes [...] a superfície da terra através de seu trono [...] as alturas, por meio de seus galhos” (p. 84). Estabelecendo uma conexão com a simbologia da árvore, é possível afirmar que a protagonista também trabalha em três níveis. As mudanças subjetivas correspondem ao nível subterrâneo, suas atitudes transgressoras ao nível da superfície, e sua influência na sociedade ao nível das alturas. A perspectiva da morte não promove arrependimentos na protagonista, que continua reafirmando a liberdade de sua mente, assim como o controle de si mesma, sem a necessidade do aval de terceiros, o que ratifica a sintonias entre todos os níveis.

Sua morte foi recebida como “a melhor notícia que o pessoal do Fundão tinha recebido [...] logo após o alívio [...] uma irritabilidade agitada se arraigou [...] A tensão havia acabado e também a razão para o esforço que tinham feito. Sem a zombaria dela, o afeto pelos outros afundava em uma deterioração frouxa” (MORRISON, 2021b, p. 153-156). Mesmo após de morta, a protagonista continua exercendo sua influência na comunidade do Fundão que, diante de sua ausência, volta a comportar-se à margem dos padrões. As esposas “pararam de mimar os maridos: parecia não haver mais necessidades de reafirmar sua vaidade” (MORRISON, 2021b, p. 156), começando a destoar da função social às quais

havia se empenhado para reforçar o quão inadequadas eram as atitudes de Sula. A adequação social empreendida pelas mulheres desmancha-se a partir da morte da personagem, demonstrando a superficialidade dessa sociedade, que superestima determinados padrões somente quando estes são questionados por uma figura feminina.

Uma última palavra

O romance de Toni Morrison traz à baila representações femininas prementes, sobretudo, por meio das mulheres da família Peace. Cada uma a sua maneira, Eva, Hannah e Sula demonstram o surgimento e o fortalecimento feminino em uma sociedade arraigada nos pressupostos do patriarcalismo. A cada nova geração, o protagonismo feminino encontra mais força e mecanismos de fazer frente às opressões sociais.

Sula, sem dúvidas, é a representante mais transgressora da família. Gozando de uma liberdade mental, ela encontra na sexualidade a forma de empreender uma construção subjetiva que fortalece suas decisões e a blinda de influências externas. Isso é refletido em suas recusas, à maternidade, à função de esposa, à feminilidade, aos cuidados com os outros, entre outras questões.

Apesar de ser considerada como uma pária no povoado do Fundão, a personagem principal promove mudanças de comportamento, sobretudo, nas mulheres da comunidade, exclusivamente, pelo seu modo de ser, o que remete ao incômodo que uma mulher negra livre, física e psicologicamente, provoca nas estruturas sociais. Assim, mesmo sendo caracterizada com contornos de crueldade, a construção dessa personagem levanta diversas reflexões a respeito da condição da mulher negra livre, permitindo que os/as leitores/as mergulhe em sua trajetória e construa um novo olhar para Sula, compreendendo a luta de uma mulher que busca a liberdade.

REFERÊNCIAS

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

BONNICI, Thomas. Problemas de representação, consolidação, avanços, ambiguidades e resistência nos estudos pós-coloniais e nas literaturas pós-coloniais. In: BONNICI, Thomas (org.) *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: Eduem, 2009.

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

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luís. (org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 111-125.

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

DONATH, Orna. *Mães arrependidas: uma outra visão da maternidade*. Trad.: Marina Vargas. 1a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

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

LEITE, Tayná. *Gestar, parir, amar: não é só começar*. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

MORRISON, Toni. Prefácio. In: MORRISON, Toni. *Sula*. Trad. Débora Landsberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2021a.

MORRISON, Toni. *Sula*. Trad. Débora Landsberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2021b.

SILVA, Luciana de Mesquita. A literatura de Toni Morrison no Brasil: Beloved e suas paratraduções. *Trab. Ling. Aplic.* Campinas. v. 59, n. 2, 2020. p. 987-1010. Disponível em: <
<https://www.scielo.br/j/tla/a/CTNcNMYZGCJz84DVWNpysQh/?format=pdf&lang=pt>>
Acesso em 23 abril 2022.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 45-63.

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

CAPÍTULO IV

“ESPERTA COMO A SERPENTE E INOFENSIVA COMO A POMBA”: A RESISTÊNCIA DE UMA CIDADÃ DE SEGUNDA CLASSE

“Foi graças a Bill que Adah tomou conhecimento de James Baldwin. Lendo Baldwin, passou a acreditar que black is beautiful, negro é lindo. Perguntou a Bill o que ele achava, e ele perguntou se por acaso ela não sabia que negro é lindo.”

(Buchi Emecheta).

Ana Maria Soares Zukoski

Considerações iniciais

A literatura de autoria feminina é, notoriamente, marginalizada, independentemente, da nacionalidade das autoras. No entanto, cabe ressaltar que, dentro da própria marginalização, há diferentes níveis de opressão, sendo que algumas autoras, como as negras e as indígenas, encontram-se mais à margem do que outras. Essa dificuldade de inserção relaciona-se com o que Bonnici (2007) denomina como dupla colonização, isto é, a subjugação das mulheres pelo seu gênero e sua raça.

A consciência acerca da influência do aspecto racial no modo como as mulheres não-brancas eram tratadas socialmente, suscitou a emergência de uma reconfiguração no movimento feminista, uma vez que “o feminismo branco está, em última análise, investido na manutenção da superioridade da branquitude” (BECK, 2021, p. 24), com uma concepção se debruça em demandas voltadas exclusivamente para as mulheres brancas de classe média. hooks¹⁰ (2019) pontua que as “importantes intervenções em relação à raça não destruíram o movimento das mulheres, mas o fortaleceram. Superar a negação da raça ajudou mulheres a encarar a realidade da diferença em todos os níveis” (p. 92). O reconhecimento da multiplicidade feminina permitiu a incorporação de novos olhares e perspectivas no movimento feminista que, a partir de então, pluralizou-se e dividiu-se em diversas correntes, como o feminismo negro, indígena, pós-colonial, lésbico, entre outros.

¹⁰ Optamos por manter a grafia original.

Carneiro (2019) elucida que “pensar a contribuição do feminismo negro na luta antirracista é trazer à tona as implicações do racismo e do sexismo que condenaram as mulheres negras a uma situação perversa e cruel de exclusão e marginalização sociais” (p. 287). Isso é refletido de forma contundente na produção literária feminina negra, considerando que as dificuldades encontradas para produzir e publicar são maiores do que no caso de escritoras brancas. Um exemplo dessa situação é que as publicações são realizadas a partir de custeios próprios, além de serem empreendidas por editoras pequenas, com pouco alcance e circulação na seara literária. O mesmo ocorre com as traduções de obras de autoras oriundas de países africanos, como é o caso de Buchi Emecheta que, no Brasil, teve suas obras publicadas pela Editora Dublinense, que não figura o rol das maiores editoras do país.

Diante de tanta marginalização, opressão e dificuldades impostas, seria errôneo considerar que as mulheres não-brancas deixariam de produzir sua literatura. Contrariamente, o fazem como forma de resistência, demonstrando que “o esforço pela afirmação da identidade e de reconhecimento social representou [...] uma luta histórica que possibilitou que as ações dessas mulheres do passado e do presente [...] pudessem ecoar de

tal forma a ultrapassarem as barreiras da exclusão” (CARNEIRO, 2019, p. 287). Utilizando-se da literatura, como uma ferramenta de autoconstrução e resistência, as autoras negras conseguem tomar para si o direito à voz, até então negado, e fazer ressoar por meio dela não apenas as suas existências, mas também daquelas que antes vieram.

A postura ativa assim como a apropriação do mundo das palavras, duplamente interdito a essas mulheres, promoveram o florescimento do protagonismo das escritoras negras que “vem desenhando novos cenários e perspectivas para as mulheres negras e recobrando as perdas históricas” (CARNEIRO, 2019, p. 287). Conquistando, a duras penas, seu lugar na cena literária, cada vez mais, vemos o fortalecimento de escritoras negras que lançam mão de recursos variados, como blogs e redes sociais, para divulgar suas produções literárias, buscando driblar, dessa forma, o sexismo e machismo do mercado editorial.

A literatura produzida por mulheres negras por ser compreendida por si mesma como resistência que, de acordo com Bonnici (2009b), “traz também consigo debates culturais sobre o sujeito, o processo de subjetificação, a liberdade, a identidade, a individualidade e outros fatores” (p. 47). A luz disso, “escrever para essas mulheres, é ‘ultrapassar’ uma percepção única da vida, é construir mundos e neles apreender, discutir, apontar, enfim, serem agentes imprescindíveis à vida” (FIGUEIREDO, 2009, p. 105). Salta aos olhos a

importância da autoria, no sentido de que a escrita dessas mulheres viabiliza meios de romper com os cercos de violência e marginalização nos quais elas se encontram enredadas.

Há ainda que se considerar a questão da representação na produção literária feminina negra. O contexto pós-colonial permeia a maior parte dessas produções, sobretudo, as de escritoras oriundas do continente africano, como é o caso de Buchi Emecheta. A respeito da representação feminina nessas literaturas, Bonnici (2009b) advoga que houve “um desenvolvimento significativo de acordo com as teorias veiculadas por essas duas estéticas [feminismo e pós-colonialismo]” (p. 344). Relacionada à autoria, a representação da mulher negra adquire novos contornos a partir das mãos femininas negras, com uma perspectiva que busca desfazer determinados estereótipos e suscitar a reflexão do papel da mulher negra.

Cidadã de segunda classe, publicado originalmente em 1974, pela escritora nigeriana Buchi Emecheta, traz à tona esses dois tipos de resistência: por meio da autoria e da representação de personagens femininas negras. Em síntese, o romance aborda a história de Adah, desde a infância até a vida adulta, demonstrando como as meninas oprimidas em Lagos, eram duplamente subjugadas na Inglaterra, estimulando discussões a respeito do gênero e da raça, de forma inteligente sem recair em um caráter panfletário. As diferentes formas de resistências empreendidas pela protagonista também têm destaque na narrativa e a encaminham para o que Touraine (2010) denomina como processo de subjetivação: “A construção de si pelas mulheres é fundada [...] sobre uma natureza que não se reduz a uma cultura ou a uma organização social. É assim que as mulheres vão se erguendo até chegar à afirmação de sua singularidade e de sua liberdade de escolher a própria vida” (p. 47). Adah desenvolve estratégias para empreender a construção de si mesma, pois além dos preconceitos sociais, relacionados à sua raça, precisa enfrentar, também, o machismo dentro do casamento.

Com foco na protagonista, o presente capítulo buscará apresentar uma análise interpretativa dos movimentos de resistências de Adah, desde a infância até sua vida adulta, procurando demonstrar como a sua trajetória de luta a aproxima do conceito de subjetivação. Para isso, utilizar-nos-emos dos pressupostos teóricos da Crítica Feminista Negra, dos Estudos Pós-Coloniais e Identitários, a fim de elucidar a resistência de uma *cidadã de segunda classe*.

“Seu sonho vivia com ela, exatamente como uma Presença¹¹”: o processo de subjetivação feminina de Adah

O romance *Cidadã de segunda classe*, apesar de não se constituir enquanto um romance autobiográfico, nos termos de Lejeune (2014), flerta com diversos aspectos da vida da autora. A leitura das orelhas da edição, comercializada pela Editora Dublinense, apresenta um breve relato acerca da vida pessoal de Emecheta, mencionando o nascimento em Lagos, na Nigéria; a insistência em ir para a escola; a perda precoce do pai; o convívio com parentes distantes; o casamento com um estudante; a infelicidade e as violências sofridas dentro do matrimônio; os empregos em Bibliotecas; o desejo pela escrita e a força feminina suscitam um mesclar entre a vida da autora e a ficção, uma vez que a vida de Buchi coloca-se como uma sombra na narrativa. Essa presença deve ser tomada positivamente, uma vez que exorta, principalmente, as leitoras a buscarem sua Adah interior e lutar contra as opressões que as cerceiam. Acompanharemos agora, a trajetória da protagonista.

a. Infância

Nascida em Lagos, uma cidade da Nigéria, Adah já é marcada pela opressão desde seu nascimento: “Uma menina que havia chegado quando todos esperavam e previam um menino. Assim, já que era um desapontamento tão grande para os pais, para a família imediata, para a tribo, ninguém pensou em registrar seu nascimento. Uma coisa tão insignificante!” (EMECHETA, 2018, p. 11). A predileção por um filho, necessariamente, do sexo masculino, evidencia a visão social acerca das mulheres na sociedade nigeriana, pautada na hierarquia entre os gêneros sexuais. Essa ótica encontra-se tão arraigada nessa sociedade, que nem as próprias mulheres conseguem desvincular-se, e isso se expressa pelo desapontamento dos pais, estando aí a mãe inclusa representando a esfera pessoal, assim como as mulheres da tribo, representando o âmbito coletivo. A despreocupação no registro desse nascimento também reflete a objetificação, nos termos de Bonnici (2007), pois a individualidade é desrespeitada na medida em que é transformada em um objeto.

O modo como à família conduz a educação da protagonista continua a reproduzir os preconceitos contra a mulher: “E mesmo que fosse mandada para a escola, seria mesmo

¹¹ Excerto do romance.

adequado deixá-la frequentar a escola por muito tempo? ‘Um ano ou dois, e o assunto está resolvido, ela só precisa aprender a escrever o nome e a contar. Depois, vai aprender costura’” (EMECHETA, 2018, p. 13). Vale mencionar o fato de que o irmão de Adah havia entrado para a escola muito mais jovem do que ela, o que deixa sugerido que a educação é uma prioridade dedicada aos homens. A exclusão feminina do espaço escolar e, conseqüentemente, da seara intelectual é uma conhecida estratégia inscrita no ideário social e disseminada pelo patriarcalismo, a fim de manter o controle masculino.

É significativo que a primeira manifestação de resistência da protagonista seja justamente o desejo de ir para a escola, rompendo com o ideário social: “Foi nessa época que o sonho de Adah começou a cutucá-la [...] ficava ali, olhando, cheia de inveja. Mais tarde a inveja foi substituída pela frustração, que Adah manifestava de muitas pequenas maneiras [...] Então a ideia despontou em sua cabeça. Isso, iria para a escola” (EMECHETA, 2018, p. 14). A resistência é empreendida, primeiramente, a nível psicológico. Há a observação, a manifestação de sentimentos como a inveja e a frustração, até a chegar à tomada de decisão de estudar. A gradação demonstra que a resistência, aos poucos, vai adquirindo contornos mais nítidos.

Passando da resistência psicológica para a física, Adah saiu escondido de casa e “foi para a escola. Correu o máximo que pôde, para não ser interceptada [...] Cansou de correr e começou a trotar [...] cansada de trotar, andou [...] De cabeça bem erguida, cheia de determinação, avançou pelo local em busca da classe” (EMECHETA, 2018, p. 15). Novamente, ocorre uma gradação nas atitudes da protagonista, que passa do correr para o andar. Apesar de ocorrer uma diminuição, isso não significa que a resistência da menina nigeriana esteja enfraquecida. Ao contrário, reflete a persistência de Adah que, diante do cansaço, diminui o ritmo, mas não deixa de seguir em frente. A sua postura dentro do ambiente escolar também reverbera a confiança de que a educação será sua aliada ao longo de sua trajetória.

Descumprindo duplamente o ideário sobre a educação feminina, além de conseguir ingressar na escola, Adah segue estudando, ao longo de vários anos, não se limitando ao aprendizado da escrita do próprio nome: “A ideia de ter de sair da escola no fim do ano atormentava [...] Mais ou menos por aí, aconteceu uma coisa que mostrou à menina que seu sonho estava apenas passando por um abalo insignificante, bem pequeno mesmo, nada profundo o bastante para destruir sua estrutura básica” (EMECHETA, 2018, p. 30). O

estudo adquirido viabiliza o fortalecimento da subjetividade da personagem principal e isso é ratificado pelo sentimento de que as dificuldades não seriam suficientes para desestimulá-la. Nesse sentido, Adah aproxima-se das “mulheres [que] carregam dentro delas projetos positivos bem como o desejo de viver uma existência transformada por elas mesmas” (TOURAINÉ, 2010, p. 23). Mesmo ainda sendo uma criança, a protagonista já demonstra uma inclinação para essa (re)construção interior.

A consciência crítica que a personagem desenvolve a ajuda a lutar contra os mecanismos opressores: “Adah aprendeu bastante jovem a ser responsável por si mesma. Ninguém estava interessado nela quanto pessoa, somente no dinheiro que ela poderia obter e nos trabalhos domésticos que era capaz de realizar [...] O importante era sobreviver” (EMECHETA, 2018, p. 29). É nítida a percepção que Adah possui a respeito da objetificação que sofre, dado que ela entende que seu valor está atrelado unicamente às funções que executava. O foco na sobrevivência é relacionado com o desejo de se construir e superar esses tipos de violência.

Ao longo da infância, Adah já apresenta indícios do florescimento subjetivo, construindo estratégias, ainda que limitadas, de resistência. A busca pela educação e o amadurecimento de uma visão crítica são ferramentas de luta que ela levará para a vida adulta. Apesar de se mostrar uma criança proeminente, ela busca no casamento a realização de sua vida adulta, mas o que encontra são outros tipos de opressão.

b. Vida Adulta

Conforme abordamos anteriormente, o casamento não viabiliza à protagonista sua realização interior, isso porque Adah participa do rol de mulheres que “existem primeiramente por elas mesmas e para elas mesmas” (TOURAINÉ, 2010, p. 29). A partir disso, a personagem não se satisfaz diante da perspectiva de que: “sustentaria o marido [...] contribuiria para o pagamento das taxas escolares de algumas das meninas, tomaria conta dos próprios filhos pequenos, e depois o quê? Apodreceria?” (EMECHETA, 2018, p. 41). A vida doméstica somada às funções sociais de esposa e mãe não abarca as necessidades interiores de Adah, que deseja uma vida além das prerrogativas sociais. A ideia de que ‘apodreceria’ caso se mantivesse presa a esses padrões denuncia que tanto o casamento como a maternidade não são fatores decisivos na vida feminina, assim como o cumprimento dessas

atividades, isto é, se tornar esposa e mãe, não são suficientes para tornar essa mulher completa.

A figura do marido materializa diferentes tipos de violências, entre elas, a violência simbólica, entendida por Bourdieu (2015) como tão nociva quanto à física dado a extensão dos danos psicológicos. Francis utiliza-se do fato de estarem na Inglaterra, para tentar subjugar a esposa a partir de critérios coloniais: “Francis cuspiu: ‘Você deve saber, querida jovem *lady*, que em Lagos você pode ser um milhão de libras por dia; pode ter centenas de empregadas; pode estar vivendo como uma pessoa da elite, mas no dia em que chega à Inglaterra vira cidadã de segunda classe” (EMECHETA, 2018, p. 58, grifo da autora). A acusação lançada à esposa é pautada em um argumento colonial que reflete uma visão eurocêntrica, que inclui esse tipo de discriminação a todas as pessoas não-brancas, inclusive, Francis. Todavia, isso não o impede de direcionar esse ‘rebaixamento’ a Adah, buscando incutir em sua interioridade uma imagem de inferioridade. Esse mecanismo de manipulação é abordado por Bauman (2005) que afirma que as identidades “flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas” (p. 19). É significativo que seja o próprio esposo a ‘lançar’ essas identidades opressivas, o que sugere que a protagonista não encontra paz nem conforto no próprio casamento.

Apesar da violência simbólica, Adah continua progredindo em seu processo de subjetivação e abandona a visão idealizada que possuía a respeito do marido e do matrimônio: “O fato de Adah continuar pondo os ovos de ouro impediu Francis de abandoná-la. Como antes, o salário dela o prendia, mas a diferença era que agora Adah estava consciente do fato” (EMECHETA, 2018, p. 62). A personagem adquire consciência a respeito da contínua objetificação a qual é submetida, anteriormente pelos parentes, e agora pelo marido. Ela reconhece que “fizera uma aposta no casamento, tal como quase todo mundo, mas sua aposta fracassara e ela perdera. Agora estava de novo sozinha, com aquele novo desafio – que também incluía seus filhos. Ia conseguir viver, sobreviver, para existir vencendo aquilo tudo” (EMECHETA, 2018, p. 218). Ao desanuviar sua visão a respeito do casamento, Adah abandona a idealização em derredor dessa instituição e compreende que não irá crescer subjetivamente dentro desse relacionamento. Novamente, a protagonista inicia sua trajetória de resistência por meios subjetivos, desprendendo-se primeiramente da necessidade afetiva e psicológica.

A personagem principal demonstra-se livre da dependência psicológica ao lidar de forma desinteressada com o segundo tipo de violência marital, as traições sexuais de seu parceiro: “Francis, insatisfeito, começou a procurar fora de casa mulheres dispostas a aceitá-lo. Para Adah estava tudo muito bem; chegava até a estimular Francis. Assim, pelo menos teria algumas noites de paz” (EMECHETA, 2018, p. 61). Essa violência não produz nenhum impacto na interioridade da protagonista, que compreende que as trocas realizadas pelo marido não têm relação com o fato dela não ser suficiente. Ao incentivar a busca extraconjugal do marido, Adah demonstra o rompimento de vínculos com o seu opressor, ratificando a independência psicológica que adquiriu ao (re)construir sua nova subjetividade pautada nos critérios estabelecidos por si mesma.

Essa independência estende-se para além do nível psicológico: “Era até engraçado: não lhe ocorrera ir atrás de Francis” (EMECHETA, 2018, p. 90). Ao tratar dos problemas de saúde dos filhos, a protagonista busca soluções sem o auxílio do marido, o que remete o avanço da independência da figura masculina, que passa do nível subjetivo e restrito a sua imagem, para o nível físico e os cuidados com os filhos. O excerto flagra uma reflexão de Adah após o ocorrido, sugerindo que essa não dependência ocorreu de forma natural para a personagem principal, que só adquire consciência a respeito disso posteriormente.

Cada vez mais, a protagonista passa a lidar de forma mais proativa diante das tentativas de subjugação do marido: “Adah ouviu aquilo e bocejou intencionalmente. Daquela vez as palavras de Francis não grudaram. Entraram por um ouvido e saíram pelo outro, sem deixar nem um arranhãozinho nela” (EMECHETA, 2018, p. 189). A metáfora de não ‘deixar nem um arranhãozinho’ reflete o que as violências destiladas pelo marido não dispõem de mais nenhum efeito em sua interioridade e a personagem demonstra-se ciente e satisfeita com isso. Essa atitude de Adah é consoante ao postulado de Touraine (2010): “A identidade que as mulheres afirmam [...] não é somente a rejeição da dominação social; ela é, sobretudo, a afirmação da experiência vivida da própria subjetividade que emergiu [...] a confirmação da capacidade de pensar, de agir, de esperar ou sofrer por si mesma” (p. 32), pois, ao resistir às violências dentro do casamento, ela desenvolve a capacidade de pensar e agir a partir de si mesma, abandonando completamente as representações socialmente difundidas.

Com a mente livre, a personagem busca outras formas de resistir às violências físicas, como a busca por métodos anticoncepcionais, na tentativa de exercer o controle sobre seu

próprio corpo: “De modo que ela, uma mulher casada [...] viajava para Londres e em um ano ficava suficientemente espertinha para arrumar um diafragma sem o conhecimento dele, uma coisa que ele, Francis, tinha certeza de que fora inventada para o uso de prostitutas e mulheres solteiras?” (EMECHETA, 2018, p. 211). A reação do marido ao diafragma suscita a visão machista e dominadora que visa o controle do corpo feminino, sobretudo, do corpo feminino casado. A associação do método anticonceptivo a imagem da prostituta busca desprestigiar essa conquista feminista, ao valer-se desse estigma para desqualificar seu uso. Além de apresentar uma visão preconceituosa a respeito dessa categoria de mulheres, o julgamento negativo da atitude de Adah é acentuado pelo fato de ser uma mulher casada, demonstrando que o casamento funciona como mais um mecanismo de opressão.

Diante da reação do marido e das ameaças de contar tudo para a família, a personagem desenvolve mais um nível de resistência: “Francis que escrevesse para a família dele e para a família dela. Se ela quisesse, poderia ler as cartas que eles escreveriam de volta; se não quisesse, poderia jogá-las no fogo” (EMECHETA, 2018, p. 212). A independência psicológica do marido estende-se, a partir desses acontecimentos, a família do marido. Adah não se preocupa com a visão que terão dela ao tomarem conhecimento do uso do diafragma, contrariamente, a luta pelo controle de seu próprio corpo ocupa suas prioridades.

A violência dentro do casamento atinge o nível físico, mas nem esse tipo de opressão é capaz de desestimular a luta da personagem: “Ela já passara pelo que havia de pior. Agora, nem as surras e tapas que ele lhe aplicava a perturbavam. Não sabia de onde tirava aquela coragem, mas estava começando a devolver as pancadas dele, inclusive mordendo-o, quando necessário. Se era essa a linguagem que ele escolhera, pois bem, ela a usaria” (EMECHETA, 2018, p. 222-223). A reflexão acerca de que ‘já passara pelo que havia de pior’ relaciona-se com o período em que ela não tinha consciência a respeito da subjugação que sofria. O progresso do processo de subjetivação fortaleceu a personagem o suficiente para conseguir fazer frente a todos os tipos de violências sofridas. A forma escolhida por Adah para rebater a violência física aproxima-se do conceito de *revide* proposto por Bonnici (2009a). Ao valer-se da própria violência para combatê-la, a protagonista avança em sua trajetória de resistências.

Além de lidar com as violências motivadas pelo seu gênero dentro do casamento, a personagem também precisa lidar com a opressão de ser uma mulher negra em um país

européu: “Estava começando a aprender que a sua cor era coisa da qual supostamente deveria se envergonhar. Na Nigéria nunca se dera conta disso, mesmo estando entre brancos” (EMECHETA, 2018, p. 104). Na Inglaterra, Adah tem contato com o olhar do colonizador que “define a identidade do sujeito colonial, objetifica o sujeito no sistema identificador das relações do poder e salienta a subalternidade dele” (BONNICI, 2005, p. 51). Nesse sentido, é somente chegando a Europa que a personagem descobre o que é ser negro/a e os impactos que isso ocasiona.

Esse contato com os europeus dissolveu alguns estereótipos difundidos a respeito da supremacia branca: “Mas Adah não conseguia parar de pensar no que havia descoberto: que os brancos eram tão falíveis quanto qualquer pessoa. Havia brancos maus e brancos bons, assim como havia negros maus e negros bons! Por que, então, eles diziam que eram superiores?” (EMECHETA, 2018, p. 77). A personagem começa a construir uma nova visão que desmistifica a hierarquia entre brancos e negros, demonstrando compreender que assim como entre homens e mulheres a relação hierárquica não era justificada, o mesmo ocorria entre as relações raciais, e, por isso, ela não deveria se sentir inferiorizada. Dessa forma, o processo de subjetivação começa englobar questões relacionadas à raça na (re)construção subjetiva de Adah.

De forma semelhante ao processo empreendido para reconhecer-se enquanto uma mulher-sujeito, nos termos de Zolin (2009), ela agora, inicia sua trajetória para reconhecer-se como uma mulher negra sujeito: “O resultado era que ela começava a agir do modo que se esperava que agisse porque ainda era nova na Inglaterra, mas passado algum tempo deixaria de aceitar essa atitude, viesse de quem viesse. Passaria a se considerar tão boa quanto qualquer branco” (EMECHETA, 2018, p. 104-105). A postura ativa de não aceitar a subjugação, fosse de gênero ou de raça, reflete o fortalecimento e a aceitação somente das identidades que melhor a representam, e isso é manifestado na autoafirmação: “Ela seria diferente. Seus filhos seriam diferentes. Todos seriam negros, gostariam de ser negros, sentiriam orgulho de ser negros, negros de outra estirpe. Era o que eles seriam” (EMECHETA, 2018, p. 204). A afirmação da raça, materializada com orgulho, é um mecanismo de resistência aos padrões sociais que associam os/as negros/as às categorias de inferioridade e negatividade. Ao afirmar-se como negra, Adah rompe, uma vez mais, com os estereótipos coloniais e coloca-se como sujeito de sua própria trajetória.

O processo de subjetivação também é marcado pelo processo de escrita, ao qual a personagem se lança: “Quanto mais escrevia, mais se convencia de que sabia escrever e mais gostava de escrever. Estava sentindo um impulso assim: *Escreva; vá em frente, você sabe escrever*” (EMECHETA, 2018, p. 238-239, grifos da autora). A escrita pode se configurar como um mecanismo de fortalecimento da subjetivação feminina¹², e vislumbramos que no caso de Adah, a escrita fortalece as modificações realizadas pelas resistências empreendidas, considerando que “ao escrever se desligava de tudo o mais, exceto as crianças. Para ela, escrever era como escutar boa música, sentimental. Não estava interessada em saber se o livro seria ou não publicado; só lhe importava o fato de ter escrito um livro” (EMECHETA, 2018, p. 239). O fato de a publicação não ser uma prerrogativa reforça a ideia de que o objetivo da escrita é relacionado à construção interior da protagonista, indo ao encontro do que Rago (2014, p. 52) afirma: “trata-se de assumir o controle da própria vida, tornar-se sujeito de si mesmo pelo trabalho de reinvenção da subjetividade”. Nesse sentido, a escrita viabiliza a sistematização das transformações subjetivas.

Apesar de ser motivado pela subjetividade da protagonista, o processo de escrita adquire contornos de resistência: “Mas agora que escrevera *Dote de Esposa*, no começo como brincadeira, fora percebendo que à medida que escrevia aquilo era coisa séria [...] Não poderia escrever em nenhuma língua africana, então teria de ser em inglês, embora não essa não fosse sua língua materna” (EMECHETA, 2018, p. 241, grifos da autora). A escrita de Adah representa a emergência da literatura pós-colonial, abordando a apropriação da língua inglesa como uma forma de resistência, vista como a “uma única saída [que] resta, que é apresentada como natural: que escreva na língua do colonizador” (MEMMI, 2007, p. 149), o que permite um maior alcance do que o uso das línguas maternas.

Percebendo a importância que a escrita dispõe para a protagonista, Francis, em uma tentativa desesperada de reassumir o controle da esposa, queima os cadernos nos quais Adah havia escrito o seu romance. No entanto, a violência simbólica, com o queimar da escrita, não surte o efeito esperado. Ao contrário, “foi assim que Adah avançou para a liberdade, com nada além de quatro bebês, um emprego novo e uma caixa de trapos” (EMECHETA, 2018, p. 246). Fortalecida o suficiente para não aceitar mais nenhum tipo de violência, o

¹² A respeito da relação entre a escrita e a subjetivação feminina, sugerimos a leitura do artigo: ZUKOSKI, Ana Maria Soares; ZOLIN, Lúcia Osana. A escrita como um processo de subjetivação feminina: uma leitura de *O voo da guará vermelha* (2005), de Maria Valéria Rezende. *Scripta Uniandrade*, v. 18, n. 1, 2020. p. 62-78. Disponível em: < <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/1592>>. Acesso em 23. abril 2022.

divórcio manifesta o ápice da sua (re)construção, demonstrando que ela é suficiente para si mesma e que o processo de subjetivação permitiu “transformar-se em atriz da própria vida e da vida de todas e todos” (TOURAINÉ, 2010, p. 29), preferindo seguir sua vida sozinha com os filhos, do que permanecer subjugada ao marido e à sociedade.

Considerações possíveis

A trajetória de Adah, com caracteres da vida de Emecheta, traz à luz discussões acerca da condição da mulher negra em seu país de origem e fora dele. Na Nigéria, a protagonista se vê forçada a lutar pelos direitos básicos, como o acesso à educação, assim como a própria sobrevivência, uma vez que a predileção por filhos homens é gritante nessa sociedade forjada nas teias do patriarcalismo. A construção de uma visão crítica, ainda na infância, sugere o florescimento do processo de subjetivação da personagem, que já se mostra desde criança como uma menina forte.

A vida adulta reserva diversos mecanismos de opressão, que contempla a violência desde sua concepção simbólica até a física, vivenciada dentro do casamento. A protagonista retoma, então, o processo de subjetivação, iniciando pela resistência mental, ao desanuviar sua ótica idealizada sobre o casamento e adquirir a independência psicológica da figura e da família do marido. Seguindo o progresso do fortalecimento das identidades que melhor a representam, Adah começa a se apropriar dos mesmos instrumentos opressores, como o revide à violência física por meio da própria agressão física.

A soma da resistência mental com a física a impele buscar formas de controle sobre o próprio corpo, como o uso do diafragma ilustra. Além das opressões baseadas no gênero, a protagonista precisa lidar com as subjugações motivadas por sua raça. No entanto, devido ao processo de subjetivação estar em andamento, a personagem principal não encontra grandes dificuldades para compreender as malhas de poder que permeiam a hierarquia entre brancos/as e negros/as. Assim, Adah lança mão do recurso da escrita, para sistematizar e fortalecer todas as transformações, tanto em sua visão a respeito de gênero como também de raça. Assim, ela encontra-se psicologicamente e subjetivamente forte e resistente para abandonar o marido e seguir sua vida junto com os filhos, assumindo o protagonismo de sua vida e desenhando ela mesma sua trajetória.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

BECK, Koa. *Feminismo branco: das sufragistas às influenciadoras e quem elas deixaram para trás*. Trad. Bruna Barros. Rio de Janeiro: HaperCollins Brasil, 2021.

BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá: Eduem, 2005.

BONNICI, Thomas. Problemas de representação, consolidação, avanços, ambiguidades e resistência nos estudos pós-coloniais e nas literaturas pós-coloniais. In: BONNICI, Thomas (org.) *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: Eduem, 2009a.

BONNICI, Thomas. Resistência na representação feminina na literatura do Brasil, da África e do Caribe. In: BONNICI, Thomas (org.) *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: Eduem, 2009b.

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

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2015.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento: contribuições do feminismo negro. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

EMECHETA, Buchi. *Cidadã de segunda classe*. Trad. Heloisa Jahn. Porto Alegre: Dublinense, 2018.

FIGUEIREDO, Fernanda Rodrigues de. *A mulher negra nos Cadernos Negros: autoria e representações*. Dissertação. (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais – MG, 2009.

HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Trad. Bhuvi Libâno. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

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

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

CAPÍTULO V

O AFROFUTURISMO DE OCTAVIA E. BUTLER: CONSIDERAÇÕES SOBRE A AFROCENTRICIDADE DO ROMANCE DISTÓPICO *KINDRED: LAÇOS DE SANGUE* (2019)

“O colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Uma ferida que dói sempre, por vezes infecta, e outras vezes sangra.”

(Grada Kilomba)

Natacha dos Santos Esteves

Considerações iniciais sobre “a grande dama da ficção científica”

“Comecei a escrever sobre poder porque era algo que eu tinha muito pouco”, escrito pela própria Octavia Butler, esse é o epílogo que abre o romance distópico *Kindred: laços de sangue* (2019), uma das obras mais relevantes na carreira da autora. De fato, a falta de poder é algo que permeou a vida de Butler, mas, atrelado a isso, a luta em tê-lo também. Um pouco desconhecida dentro do cenário literário canônico estadunidense, a autora sempre buscou levantar questões sobre o racismo e poder em suas narrativas distópicas e futurísticas, permeadas de personagens afro-americanos. E agora, anos após sua morte, a autora vem sendo redescoberta e publicada amplamente no Brasil.

Nascida¹³ em 1947, na cidade de Pasadena, no estado da Califórnia, filha de uma empregada doméstica e um engraxate, Octavia fora criada apenas por sua mãe e sua avó materna após a morte de seu pai. Mesmo morando em um ambiente racialmente integrado, ela sentiu na pele, desde de pequena, o peso da segregação racial estadunidense. Em diversas ocasiões, ao acompanhar sua mãe no trabalho, Butler presenciou a mecânica da supremacia

¹³ Os dados biográficos da autora foram colhidos das seguintes fontes:

CALVIM, Rich. Uma Bibliografia de Octavia E. Butler (1976-2008). *Estudos Utópicos*, v. 19, n. 3, p. 485-516, 2008.

DORANTES, Shari Hatch. Butler, Octavia E. (Estelle) 6/22/1947-2/24/2006. *Encyclopedia of African-American Writing: Five Centuries of Contribution: Trials and Triumphs of Writers, Poets, Publications and Organizations* 2^a ed. Amenia, Nova Iorque: Grey House.

branca no trato desrespeitoso e humilhante que as famílias brancas direcionavam a sua mãe no trabalho doméstico. Inclusive, fora com livros e revistas descartados pelos brancos que a autora passou a ler.

Sua adolescência se deu de forma isolada, dado ao *bullying* que ela sofria por não se adequar aos padrões de beleza dos anos 50. Inclusive, esse período da vida da autora fora marcado por uma extensa produção literária, visto que ela escrevia amplamente durante seu tempo de isolamento em bibliotecas. Como resultado, sua primeira publicação se deu aos 12 anos de idade. Já na maturidade, a autora escreveu alguns romances notáveis, tais como: *Patternmaster* (1976), *Mind of My Mind* (1977) e *Survivor* (1978), conhecidos como a série *Patternist*. Em 1978, quando Octavia passa a usar sua escrita como fonte de renda, a autora publicou seu livro mais aclamado, o romance distópico e afrofuturístico *Kindred*: laços de sangue. Em decorrência de sua ascensão social, ela recebeu alguns prêmios notáveis, tais como: o *Prêmio Hugo* de Melhor Conto, *Prêmio Science Fiction Chronicle Reader*, o *Prêmio Nebula* de Melhor Romance da *Science Fiction Writers of America* (SFWA). Além de uma fértil carreira literária, Octavia fora professora até seus últimos anos de vida.

A produção literária de Octavia Butler passou por vários ajustes para se tornar canônica dentro da esfera distópica, visto que o gênero era (ainda é em alguns contextos) um reduto da esfera masculina. Assim como inúmeras outras escritoras, brancas e negras, Butler reproduzia os moldes do que era escrito por homens, visto que, “não ousando inovar, as mulheres submeteram-se aos cânones masculinos. E, imitando-os, para se integrarem na corrente, também não foram reconhecidas nem respeitadas e sim esquecidas, mortas” (MUZART, 1995, p. 81). Quando a autora percebeu que imitar não a satisfazia e nem sanava o problema da ausência de mulheres e pessoas de cor em narrativas, ela passou a entender que “a escrita sempre foi uma forma de poder” (REIS, 1992, p. 67), uma forma de ter voz e resistir, e é com base nisso que sua produção madura é cimentada.

O afrofuturismo de Octavia Butler

Agora, avançando um pouco para a temática e composição estética da obra da autora, são necessárias algumas considerações introdutórias sobre o afrofuturismo, termo cunhado pelo escritor Mark Dery. De partida, quando se pensa em afrofuturismo o primeiro ponto a se levar em consideração é o fato de que não é de hoje que povos africanos –

localizados na África ou em condição diaspórica¹⁴ – vêm resistindo e se levantando em direção a um futuro onde suas singularidades e território são respeitados,

Desde a antiguidade, os povos negros africanos e suas inúmeras diásporas sempre demonstraram através de levantes estarem prontas para imaginar e viver futuros onde suas pátrias, descendências, culturas e vidas estariam livres de qualquer tipo de opressão. E é esta certeza, a de merecer um futuro que vai levar a população africana e afrodiaspórica, aonde quer que esteja a pensar o Futurismo Negro (ERNESTO, 2018, p. 7).

Além disso, o afrofuturismo não implica apenas em imaginar um futuro Negro, significa também revisitar o passado e investigá-lo, olhar narrativas passadas não mais com um olhar contemplativo, mas sim ativo e combatente. O afrofuturismo não se detém apenas questões estéticas, nele tem-se a presença da filosofia, religião, política e arte orientados para um afrocentrismo que, nas palavras do filósofo Molefi Kete Asante, pode ser definido como:

Um modo de pensamento e ação no qual a centralidade dos interesses, valores e perspectivas africanas [negras] predominam. Em termos teóricos é a colocação do povo africano [África e diásporas] no centro de qualquer análise de fenômenos africanos. Assim é possível que qualquer um seja mestre na disciplina de encontrar o lugar dos africanos num dado fenômeno. Em termos de ação e comportamento, é a aceitação/observância da ideia de que tudo o que de melhor serve a consciência africana se encontra no cerne do comportamento ético. Finalmente, a Afrocentricidade procura consagrar a ideia de que a negritude em si é um tropo de éticas. Assim, ser negro é estar contra todas as formas de opressão, racismo, classismo, homofobia, patriarcalismo, abuso infantil, pedofilia e dominação racial branca (ASANTE, 2014, p. 03).

É esse o caminho que a produção literária de Octavia Butler segue em sua fase madura, na qual a autora se liberta dos padrões reprodutivos que seguia para compor suas narrativas iniciais. Em sua obra mais promissora e reverberante, o romance *Kindred: laços de sangue* (2019), publicado pela primeira vez em 1979, Octavia mescla elementos de uma narrativa histórica com uma ambientação distópica, mas sem perder de vista o protagonismo negro feminino. Dessa forma, buscando apresentar uma parcela da obra de Butler, serão apresentados e analisados alguns recortes do romance, visando uma contemplação introdutória de como o afrofuturismo é atrelado com a afrocentricidade.

¹⁴ Grosso modo, a diáspora pode ser entendida como a dispersão de determinado povo em consequência de perseguição política, religiosa e ou étnica.

Antes de nos adentrarmos na obra, julga-se necessário fazer algumas considerações sobre a linguagem empregada pela autora e sobre a forma como ela conduz a narrativa. Djamila Ribeiro, ao comentar sobre a obra da filósofa panamenha Linda Alcoff, oferece uma reflexão pertinente e encaixável dentro do projeto estético de *Kindred*. Na concepção da autora,

Para descolonizar o conhecimento, precisamos nos ater à identidade social, não somente para evidenciar como o projeto de colonização tem criado essas identidades, mas para mostrar como certas identidades têm sido historicamente silenciadas e desautorizadas no sentido epistêmico, ao passo que outras são fortalecidas. Seguindo nesse pensamento, um projeto de descolonização epistemológica necessariamente precisaria pensar a importância da identidade, pois reflete o fato de que experiências em localizações são distintas e que a localização é importante para o conhecimento (RIBEIRO, 2020, p. 28).

Em *Kindred*, a problemática da identidade é pensada pela autora. O primeiro ponto a se destacar sobre isso é a forma como ela emprega a linguagem em sua narrativa. Considerando que a língua é utilizada como forma de manutenção de poder e como instrumento excludente pela ordem dominante – principalmente na literatura –, Butler emprega uma linguagem acessível, respeitando o contexto de seu público alvo. Além disso, por tratar-se de um romance histórico, em muitos momentos, a protagonista estabelece diálogos com negros em situação de escravidão. Nesses casos, a autora busca pelo princípio da verossimilhança e faz uso de cortes do *r* no infinitivo verbal e condensação de palavras, como é possível de ser evidenciado no seguinte excerto:

A menina se virou franzindo a testa para ele.
– Valho mais do que duzentos dólar, Sammy – protestou ela. – Você vendeu a Martha por quinhentos dólar!
– Cala a sua boca – disse o menino. – Você não tem que falar nada. Quando o Senhô Tom comprou a mãe e eu, nós não falô nada (BUTLER, 2019, p. 160).

As escolhas linguísticas da autora reverberam a afirmação de que “a escrita sempre foi uma forma de poder” (REIS, 1992, p. 67), mas não apenas ela, a língua também. Nesse caso, o léxico dos negros em *Kindred* é organizado dessa forma para mostrar como eles não tinham poder em diversos níveis, sendo a linguagem culta um deles.

Agora, a título de apresentação, no romance em questão, acompanhamos a história de uma mulher afro-americana chamada Dana que tem a habilidade de viajar no tempo.

Narrado em primeira pessoa, seguimos os acontecimentos bárbaros que a protagonista presencia de uma ótica muito realista. Caso fosse um homem branco, a experiência de viajar no tempo seria tranquila, mas Dana é uma mulher negra que é tirada de sua casa em Los Angeles, na Califórnia, em 1976, e é mandada para a Maryland, em 1815 – 48 anos antes da abolição da escravidão estadunidense –, no contexto de pré-Guerra Civil. Em suas viagens, Dana tem a oportunidade de conhecer seus ancestrais e vivenciar, na pele, como era estar em contexto de escravidão.

Além disso, Butler trabalha também a problemática de relações inter-raciais por meio de duas vertentes: o casamento entre Dana e um homem branco chamado Kevin e as relações entre mulheres em condição de escravidão e os donos de terras – *donos de escravos*. Basicamente, o que Octavia Butler faz é mostrar como funciona a interseccionalidade¹⁵ na vida de uma mulher negra, evidenciando como esse grupo é oprimido por questões de gênero e raça, como é possível de ser evidenciado em um dos acontecimentos iniciais da obra, quando Dana já estava mais familiarizada com as viagens e precisava buscar um lugar seguro para se esconder dos capatazes, os “precursores da Ku Klux Klan” (BUTLER, 2019, p. 59). No excerto, Dana presencia um homem sendo açoitado por capatazes por ter escapado de seus senhores para ver a esposa, uma mulher negra e livre:

– Não tem passe – disse um dos cavaleiros. – Ele escapou.
– Não, Senhô – implorou uma das pessoas do casebre, claramente um negro falando com os brancos. – Eu tinha um passe. Eu tinha...
Um dos brancos deu um soco em seu rosto. Outros dois o seguraram, e ele se vergou entre eles [...]
Eles empurraram o homem em direção a uma árvore tão próxima de mim que eu abaixei mais, tensa de medo. Um pouco de azar bastaria para que um dos brancos me visse ou, na escuridão, não me visse e pisasse em mim. O homem foi obrigado a abraçar a árvore, e suas mãos foram amarradas para impedir que ele se soltasse. O negro estava nu, aparentemente tinha sido arrancado da cama. Olhei para a mulher que ainda estava mais atrás, ao lado do casebre, e vi que ela havia conseguido se enrolar em alguma coisa. Um cobertor, talvez. Assim que percebi, um dos brancos arrancou seu cobertor. Ela disse algo com a voz tão baixinha que só notei seu tom de protesto.
– Cale a boca! – disse o homem que havia retirado o cobertor. Ele o jogou no chão. – Quem você acha que é, desgraçada?
Um dos outros se meteu.

¹⁵ Basicamente, a interseccionalidade pode ser definida como a “forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (CRENSHAW, 2002, p. 177).

– O que você acha que tem que não vimos ainda?
Deram uma gargalhada estrondosa.
– Já vi mais e melhor – acrescentou outra pessoa.
Disseram obscenidades, riram mais (BUTLER, 2019, p. 57 – 58).

O excerto, além de mostrar a intensidade do que é presenciado por Dana, revela também um pouco de como a mulher negra era tratada, a objetificação de seu corpo negro, sendo exposta para todos. Além disso, uma das falas do capataz é bastante interessante, tendo em vista que ele questiona a mulher sobre “o que você acha que tem que não vimos ainda?”, fazendo alusão ao abuso sexual que era cotidianamente cometido contra as mulheres negras em período escravocrata. Angela Davis, militante dos Panteras Negras¹⁶ e do Partido Comunista dos Estados Unidos, afirma em seu livro *Mulheres, raça e classe* (2016) que

O estupro, na verdade, era uma expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor sobre as mulheres negras na condição de trabalhadoras.

Os abusos especialmente infligidos a elas facilitavam a cruel exploração econômica de seu trabalho. As exigências dessa exploração levavam os proprietários da mão de obra escrava a deixar de lado suas atitudes sexistas ortodoxas, exceto quando seu objetivo era a repressão. Assim como as mulheres negras dificilmente eram “mulheres” no sentido corrente do termo, o sistema escravista desencorajava a supremacia masculina dos homens negros (DAVIS, 2016, p. 20).

Era essa a ordem silenciosa que Dana presenciava em suas viagens. Inclusive, o medo de ser abusada sexualmente era companheiro dela no período cada vez mais longo que passava no passado. Assim, de acordo com o que fora mencionado anteriormente, Octavia Butler manipula o afrofuturismo direcionado ao conceito da interseccionalidade e isso é facilmente perceptivo quando se analisa os perigos e violências que Dana presenciava e, conforme o passar da narrativa, presencia ainda mais. Na obra, os elementos afrofuturísticos são apresentados brevemente, visto que o foco da autora é centrar a narrativa em uma perspectiva mais histórica, visto que:

¹⁶ Conforme afirma Silva (2022, n.p.), “os **Panteras Negras** foram um partido político norte-americano surgido em defesa da comunidade afro-americana. Esse partido originou-se, a princípio, como um grupo voltado ao **combate contra a violência policial** contra os negros durante a década de 1960, no contexto do movimento dos direitos civis nos Estados Unidos”. Disponível em: <<https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/os-panteras-negras-e-o-movimento-racial-nos-eua.htm>>. Acesso em 04 de mai. 2022.

A falta de controle de Dana quanto à viagem no tempo é sintomática. Na colônia, o corpo negro não tinha conhecimento prévio e muito menos controle de para onde (ou quando) poderia ser levado. Traficantes negreiros e senhores não levavam em conta parentescos ou laços entre os negros na hora de capturá-los em África ou de comercializá-los entre as fazendas americanas (RAMOS; RIBEIRO, 2018, p. 3).

Logo nas duas primeiras viagens, Dana começa a refletir sobre a mecânica do que lhe sucede e explica um pouco sobre como funciona. No excerto que será exposto mais adiante, tem-se o momento em que a protagonista está em sua segunda viagem e conversa com um de seus antepassados. Na primeira viagem, Dana é levada ao momento em que um garoto chamado Rufus Weylin estava se afogando e, num gesto automático, ela o salva, mas acaba levando uns golpes da mãe do garoto. Agora, em sua segunda viagem, ela percebe que o tempo passa para os dois de forma diferente, visto que ele havia envelhecido e ela ainda estava sentindo as dores do golpe que levava da mãe do garoto:

Passei a mão no ombro onde a mulher havia me machucado com golpes desesperados. Por um momento, a dor me confundiu, forçou-me a relembrar que, para mim, o ataque da mulher havia acontecido poucas horas antes. Mas, ainda assim, o garoto estava anos mais velho. Então, era fato que minhas travessias cruzavam o tempo, além da distância. Mais um fato: O garoto era o foco dessas travessias; talvez fosse a causa delas. Havia me visto na sala de estar de minha casa antes de eu ser trazida a ele; não teria como inventar isso. Mas eu não tinha visto nada, nem sentido nada além de enjoo e desorientação (BUTLER, 2019, p. 40).

Mais adiante, conforme Dana vai se familiarizando com as viagens repentinas e passa a compartilhar esse fenômeno com Kevin – seu marido –, os dois começam a pesquisar e refletir sobre como viajar no tempo seria possível. Em uma dessas reflexões, a protagonista afirma: “o medo que Rufus sente da morte me leva até ele, e meu medo de morrer me traz para casa” (BUTLER, 2019, p. 81). De fato, é isso que os liga. A problemática reside no fato de que Rufus é vítima de seu pai – Tom Weylin –, um homem cruel que sente prazer em cometer agressões físicas e verbais contra o próprio filho. Dessa forma, Dana é chamada muitas vezes e em quase todas passa a carregar alguma marca do que viveu, chegando ao extremo quando tem um braço amputado.

Uma outra problemática que a protagonista e Kevin vivenciam, visto que Dana descobre que pode levá-lo em suas viagens se os dois estiverem se tocando fisicamente, é o comportamento de Rufus. Ao se dar conta de que o garoto é um de seus antepassados – seu

tataravô –, ela tenta quebrar com o pensamento segregacionista e machista que passa a se formar na cabeça dele por influência do pai e do meio em que vive, “para impedir que ele se torne uma versão ruiva de seu pai” (BUTLER, 2019, p. 147). Funciona quando se trata de Dana e Kevin, o garoto sabe que eles são de outra época e mantém segredo disso, mas se tratando dos negros e mulheres de seu próprio contexto, Rufus assume uma postura diferente. Ele é violento e abusivo quando quer algo e não consegue. Faz uso de seu poder enquanto sujeito branco para ter o que deseja. Mas Dana sabe que precisa dele para sobreviver e por isso ela insiste.

Conforme dito anteriormente, o medo de Dana era o que a mantinha viva, mas não só isso. Quando sua vida estava em risco – e, conseqüentemente, quando ela mais sentia medo – ela era transportada de volta a sua realidade, mas isso demorava a acontecer. Em uma de suas viagens, ela acaba levando Kevin junto, mas volta sem ele, visto que os dois precisavam estar conectados fisicamente para isso. Nesse tempo que passaram na propriedade de Tom Weylyn, os dois tiveram que se adaptar. Kevin fingia ser um escritor e Dana era sua escrava. Weylyn contratou Kevin para dar aulas a seu filho e com isso o casal passou a residir, temporariamente, na fazenda. Mas a situação de Dana, mesmo protegida por ser escrava de Kevin, era arriscada, visto que, ela *incomodava* os brancos.

No romance, um dos pontos que sempre incomodou Tom Weylyn – o senhor de escravos – era o fato de que Dana falava melhor do que ele, era mais inteligente do que ele, conforme pode ser evidenciado nos excertos que seguem: “Weylyn não gosta do seu jeito de falar. Acho que ele próprio nunca estudou muito, e ele não gosta de você por isso” (BUTLER, 2019, p. 129) e ainda, “– Por que cê tenta falá igual os branco? – perguntou Nigel [...] – Vai ter problema – disse ele. – O Senhô Tom já não gosta d’ocê. Fala certo demais e veio de um estado livre” (BUTLER, 2019, p. 119). Quando questiona sobre o porquê teria problemas, a resposta é bastante explicativa para Dana: “– Ele não qué preto nenhum aqui falando mais direito do que ele, enfiando ideia de liberdade na nossa cabeça” (BUTLER, 2019, p. 119). Depois disso, Dana sente receio em falar e esse receio faz alusão ao silenciamento que os negros e negras eram submetidos no período escravocrata ou, nas palavras de Grada Kilomba (2019),

a boca é um órgão muito especial, ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo a boca torna-se o órgão da opressão por excelência, ela representa o órgão que os(as) brancos(as) querem – e precisam – controlar

e, conseqüentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente repreendido (p. 33-34).

O incomodo que Tom Weylin sente pela emancipação intelectual de Dana atinge seu limite quando ele a pega lendo os livros da biblioteca dele. Quando a surpreende na leitura, ele é tomado pelo mais profundo ódio e a leva para ser chicoteada:

Fui levada para fora da cozinha. Weylin me arrastou por alguns metros e me empurrou com força. Caí, fiquei sem ar. Não sei de onde o chicote saiu, não vi que seria açoitada. Mas fui. Senti como se houvesse um ferro quente em minhas costas, ardendo em mim através da camisa fina, rasgando minha pele...

Gritei, convulsionei. Weylin bateu mais vezes até que eu não conseguisse me levantar nem mesmo sob a mira de uma arma. Fiquei tentando me afastar das chicotadas, mas não tive força nem coordenação para isso. Não sabia se ainda estava gritando ou só gemendo. Só tinha consciência da dor. Pensei que Weylin quisesse me matar. Pensei que morreria no chão ali com a boca cheia de terra e sangue, com um homem branco xingando e me repreendendo enquanto me batia. Naquele momento, quase quis morrer. Qualquer coisa que me tirasse a dor.

Vomitei. E vomitei de novo porque não consegui virar o rosto (BUTLER, 2019, p. 172-173).

Com isso, Dana sente medo e acaba voltando para seu tempo presente, sem Kevin. Eventualmente, os dois conseguem se reencontrar e a narrativa assume outros rumos, desdobrando-se em outros caminhos interpretativos. A escolha dos elementos em breve análise buscaram mostrar uma pincelada do potencial e poder de *Kindred: laços de sangue* (2019) e, conseqüentemente, o *potencial e o poder* de Octavia E. Butler, algo que ela sempre lutou para ter, corroborando com o princípio do afrofuturismo:

O Afrofuturismo é uma metáfora afrocentrada realista sobre o verdadeiro reflexo de uma pessoa negra, que precisa experimentar o seu eu enegrecido em essência, seja como escritor ou escritora, leitor ou leitora, compreendendo que é possível e mais do que justo, que protagonize o seu destino ou que crie mundos onde heróis e heroínas de face negra sejam sujeitos da narrativa (ERNESTO, 2018, p. 10).

Por mais que a trajetória de Dana seja marcada pela dor e por uma luta constante, ela é a protagonista. É nela que a história é centrada. E, pensando além das barreiras da narrativa, *Kindred: laços de sangue* (2019) é uma grande metáfora sobre o período escravocrata estadunidense, sobre a importância de ter poder e de lutar em qualquer época.

Afinal de contas, Octavia Butler já sinalizava ao final de sua obra, “todas as lutas são, essencialmente, lutas por poder”. Assim, escrever uma literatura afrocentrada e necessariamente negra foi e, ainda é, o maior poder de Octavia E. Butler, “a grande dama da ficção científica”.

Considerações finais

Espera-se que, durante a leitura do presente estudo, possa-se perceber como o romance de Octavia E. Butler é amplo. Assim, abordar todas as temáticas que compõem a obra seria um empreendimento irrealizável, dado as limitações do estudo e o recorte analítico escolhido. Diante do exposto, compreende-se que o trabalho em questão não fecha a obra em uma interpretação una e nem almeja tal empreitada. O principal objetivo do estudo foi o de mostrar as particularidades da obra de Butler, em especial o romance *Kindred: laços de sangue* (2019). Além disso, fora evidenciado o pioneirismo da autora no campo da ficção científica quando relacionado ao afrocentrismo e ao afrofuturismo, conceitos que passam a ser discutidos na contemporaneidade.

Outras temáticas poderiam, obviamente, ter servido como norte da orientação analítica, visto que a obra, conforme afirmado anteriormente, fornece muitos caminhos interpretativos por seu caráter pluralista. Contudo, entendendo a necessidade de trabalhar, cada vez mais, com a diversidade de narrativas de autoria negra e feminina que colocam, efetivamente, a figura do negro como protagonista, a questão do afrocentrismo e afrofuturismo configuraram-se como reinantes no estudo.

A obra de Octavia Butler se mantém atual pelo fato de que “o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito, em mercadoria – a cripta viva do capital” (MBEMBE, 2014, p. 19) e ela, por meio de seu romance, nos lembra com que facilidade “as pessoas são escravizadas” ((BUTLER, 2019, p. 283). Assim, diante do exposto, espera-se que tenha ficado evidente o teor valorativo da narrativa dentro da seara de produções de ficção científica, gênero que fora dominado por homens. Octavia Butler posiciona Dana, sua personagem, em um local historicamente cruel, mas dialógico com a posição atual de muitos sujeitos negros e negras.

REFERÊNCIAS

ASANTE, Molefi Kete. *Afrocentricidade: a teoria da mudança social*. Philadelphia: Afrocentricity, 2014.

BUTLER, Octavia E. *Kindred: laços de sangue*. Trad. Carolina Caires Coelho. São Paulo: Editora Morro Branco, 2019.

CALVIM, Rich. Uma Bibliografia de Octavia E. Butler (1976-2008). *Estudos Utópicos*, v. 19, n. 3, p. 485-516, 2008.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero. *Revista de Estudos Feministas*, 10(1), 171-188, 2002.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DORANTES, Shari Hatch. Butler, Octavia E. (Estelle) 6/22/1947-2/24/2006. *Encyclopedia of African-American Writing: Five Centuries of Contribution: Trials and Triumphs of Writers, Poets, Publications and Organizations* 2. ed. Amenia, Nova Iorque: Grey House.

ERNESTO, Luciene Marcelino. *Sankofia: breves histórias sobre afrofuturismo*. Rio de Janeiro, 2018.

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

MBEMBE, Achille. *A crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. In: *Anuário de Literatura* nº 3. Florianópolis: (s.n.), 1995.

RAMOS, Sara; RIBEIRO, Dandara. "Sequestro no tempo": gênero, poder e a reconstrução da memória colonial em *Kindred*. *X Copene: (Re) existência intelectual negra e ancestral*, Uberlândia, 2018. Disponível em: <<https://www.copene2018.eventos.dype.com.br/site/capa>>. Acesso em 01 de mai. 2022.

REIS, Roberto. "Cânon" In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

SILVA, Daniel Neves. Panteras negras. *História do mundo*. Disponível em: <<https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/os-panteras-negras-e-o-movimento-racial-nos-eua.htm>>. Acesso em 04 de mai. 2022.

CAPÍTULO VI

DO VENTRE AOS ANTEPASSADOS: A PASSAGEM DO TEMPO NOS POEMAS DE CONCEIÇÃO EVARISTO

“O tempo passava e eu não deixava de vigiar minha mãe. Ela era o meu tempo”.

(Conceição Evaristo)

Pedro Henrique Braz
Alba Krishna Topan Feldman

Considerações iniciais

A representação da mulher negra na sociedade e na literatura brasileira envolve diversas problemáticas. Quando não apagado, ou em mera posição de figurante, o corpo negro feminino é vinculado a estereótipos sexistas e eroticizados. Ademais, a subjetividade e a história negra são apagadas frente à ideologia dominante, oriunda de ideais coloniais com o regime escravocrata, que ocupou mais da metade da linha do tempo de existência do Brasil em sua existência como nação-estado resultante de colonização europeia. Sendo assim, nota-se que tanto na sociedade quanto na literatura, a mulher negra não era considerada alguém de plena humanidade, já que o imaginário em torno desse corpo, pelas relações estruturais de poder, impacta nas representações rasas e/ou limitadas a diversos espaços objetificantes.

Porém, em caminho contrário à marginalização e ao apagamento e silenciamento dos sujeitos negros, a consolidação de uma literatura negro-brasileira, na definição de CUTI (2010)¹⁷, abriu espaço à resistência, ao lado de outras diversas práticas culturais afro-brasileiras, que possibilitam o resgate e orgulho da história, identidade e cultura negra. Segundo Conceição Evaristo, essa literatura é

¹⁷ Eduardo de Assis Duarte (2019) considera a construção conceitual da terminologia de literatura afro-brasileira. Já Cuti (2010) defende a terminologia de literatura negro-brasileira. Para definir essa literatura, neste capítulo entende-se que ambas englobam os critérios que a definem, porém utiliza-se com predominância a abordagem de Cuti.

um *corpus* literário específico na Literatura Brasileira. 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 (EVARISTO, 2009, p. 17, grifo da autora).

Sendo assim, na literatura negro-brasileira a voz enunciativa é de suma importância, já que a escrita parte de um/a escritor/a com vivências específicas marcadas pelo racismo estrutural: experiências particulares, subjetivas, mas também coletivas, enquanto sujeito de corpos que foram, por séculos, atravessados pelas relações raciais que ainda são visíveis e muitas vezes dominantes na sociedade brasileira. Dessa forma, autores particulares também se posicionam no grupo étnico de afro-brasileiros/negros brasileiros. Na autoria negra feminina, essas vivências se particularizam ainda mais, já que se diferem das vivências das mulheres brancas e homens brancos e negros. Djamila Ribeiro (2019) indica que

por esse ponto de vista, percebe o status das mulheres brancas como oscilantes, pois são mulheres, mas são brancas; do mesmo modo, faz a mesma análise em relação aos homens negros, pois esses são negros, mas homens. Mulheres negras, nessa perspectiva não são nem brancas e nem homens, e exerceriam a função de *Outro do Outro* (p. 38, grifo da autora).

Em histórico silenciamento, exploração e abusos, ser mulher negra no Brasil ainda envolve uma constante luta diante da interseccionalidade de gênero, raça e classe, e é dessa particularidade que nasce a produção literária, permitindo a discussão de uma vertente da literatura negro-brasileira, abordada pela pesquisadora Ana R. S. Silva como literatura afro-feminina. Para Silva (2010), a literatura afro-feminina pretende

elaborar discursos em que se possam fiar e ficcionalizar mazelas advindas de práticas racistas e sexistas, mas também, em tom de lirismo, tecer versos e prosas que reelaborem identidades, entoem e inventem amores, dissabores, dores, histórias, resistências e ancestralidades (p. 98).

Considerando o percurso da busca às origens pela memória ancestral afro-brasileira e africana, e nos complexos processos históricos – raciais e sociais – da formação do Brasil, a literatura de autoria afro-feminina ressignifica o imaginário em torno da mulher negra, à medida que constrói novas representações de seu corpo; é um empreendimento de gerar “vozes e personagens negras sedutoras, não pelos seus aspectos físicos, mas pela sua força,

coragem e decisão pela conquista da emancipação negra feminina individual e coletiva” (SILVA, 2010, p. 100).

À vista disso, neste capítulo considera-se a autoria de Conceição Evaristo, na escrita poética de “Para a menina”, “Bendito o sangue de nosso ventre” e “Na mulher, o tempo...”, três poemas que integram a obra *Poemas da Recordação e Outros Movimentos* (2008) e sinalizam para essa emancipação da mulher negra por meio dos laços com a ancestralidade no passar do tempo. Considerando os estudos acerca da literatura negro-brasileira, ancestralidade e feminismo negro, objetiva-se a análise dos poemas buscando-se tecer reflexões acerca de uma temporalidade propriamente afro-brasileira.

As marcas da ancestralidade na literatura negro-brasileira

A história do Brasil é marcada pela escravidão. Instituído pela colonização portuguesa, o sistema escravocrata consolidou um imaginário racista acerca dos povos africanos, afro-brasileiros e indígenas do Brasil, tendo amparo em leis e instituições, públicas e religiosas, que produziram discursos da supremacia branca para alcançar/manter o poder hegemônico. Sendo um país com, aproximadamente, cinco séculos de existência, em mais da metade deste período (três séculos) a sociedade brasileira foi estruturada sob a desumanização de corpos negros por diversos tipos de exploração.

Nesse período, a força muscular africana possibilitou o enriquecimento da colônia e futuro país, com uma ampla migração de escravizados por todo o território brasileiro devido a busca do homem branco por produtividade nas plantações. Nascimento (2016) continua expondo que

é quase impossível estimar o número de escravos entrados no país. Isto não só por causa da ausência de estatísticas merecedoras de crédito, mas, principalmente, consequência da lamentável Circular n. 29, de 13 de maio de 1891, assinada pelo ministro das Finanças Rui Barbosa, a qual ordenou a destruição pelo fogo de todos os documentos históricos e arquivos relacionados com o comércio de escravos e a escravidão em geral (p. 58).

A Circular assinada por Rui Barbosa é um dos vários exemplos das tentativas de apagamento do africano e do negro brasileiro na formação do Brasil. O discurso colonial em sua natureza racista, além da exploração física, destruiu, saqueou e negou, por séculos, a riqueza cultural de povos africanos e indígenas brasileiros. Dessa forma, além do

apagamento, há uma distorção dos fatos históricos relacionados a escravidão que, mesmo no pós-abolição, continua apagando a história negra e desenvolvendo mitos para abrandar a brutalidade do sistema escravagista e seus impactos na contemporaneidade.

Quanto ao silenciamento e apagamento da história e cultura africana e afro-brasileira, são recentes as conquistas no meio educacional e acadêmico que colocam essas pautas no currículo¹⁸, tendo em vista que a memória afro foi marginalizada pela dominação colonial: “tanto os obstáculos teóricos quanto os práticos têm impedido a afirmação dos descendentes africanos como íntegros, válidos, autoidentificados elementos constitutivos e construtores da vida cultural e social brasileira” (NASCIMENTO, 2016, p. 112).

Isto posto, os laços culturais do africano escravizado em solo brasileiro foram marcados por uma constante recomposição, em olhar à ‘Mãe-África’ enquanto símbolo de origem e ancestralidade, que perdura em resistência até a contemporaneidade pelos negros brasileiros. Segundo Machado (2014a), “cultura é lugar de sentido, é o que codifica o mundo [...] encontra-se carregada de ancestralidade, pois aonde o homem vai leva parte do seu tecido cultural” (p. 57). Nesse meio, o resgate da ancestralidade é essencial à identidade, porquanto é por meio dela que o sujeito se envolve à memória e com a trajetória do grupo étnico-racial ao qual faz parte.

Partindo da discussão de Oliveira (2012), entende-se por ancestralidade como uma

experiência de forma cultural que, por ser experiência, é já uma ética, uma vez que confere sentido às atitudes que se desdobram de seu útero cósmico até tornarem-se criaturas nascidas no ventre-terra deste continente metafórico que produziu sua experiência histórica, e desse continente histórico que produziu suas metonímias em territórios de além-mar, sem duplicar, mas mantendo uma relação trans-histórica e trans-simbólica com os territórios para onde a sorte espalhou seus filhos (p. 39).

O encontro com a ancestralidade é um confronto ao poder dominante, posto que pressupõe a coletividade, o retorno ao passado e às histórias apagadas pelo colonizador, gerando um sentimento de pertencimento. Além disso, indica o compromisso com a descendência, resgatando as raízes culturais de matriz africana, que influenciam na

¹⁸ Apenas em 2008 a Lei nº 11.645 passa a tornar obrigatório o estudo da história e cultura indígena e afro-brasileira nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, ainda sofrendo críticas e muitas formas de boicote por políticos, escolas, até mesmo professores e pais, além de outros grupos com influência na educação formal.

construção da subjetividade negra. Dessa forma, também é preciso entender a ancestralidade

como uma 'bandeira de luta', uma vez que ela fornece elementos para a afirmação (também criação e invenção) da identidade dos negros de todo o país', dessa maneira, ganha potência e passa a explicar um maior número de atividades ritualísticas, além de políticas e culturais, fora 'alçada à categoria de princípio organizador' de uma cosmovisão africana, ou seja, saiu da dimensão apenas religiosa para também agir na militância (OLIVEIRA, 2007 *apud* MACHADO, 2014a, p. 54).

Entre as diversas manifestações da cultura afro-brasileira, que entornam a ancestralidade, a literatura de autoria negra tem se destacado, pois rememorando narrativas passadas, ressignifica a vivência de homens e mulheres negras, assim como a representação de seus corpos diante da discriminação e estereótipos da sociedade pelo contradiscurso. Então, em percurso oposto ao silenciamento e objetificação desses sujeitos, a literatura negro-brasileira torna-se um 'lugar de fala' para o grupo: "a opressão estende-se à vida em toda a sua dimensão [...] é aí, com esse amplo conteúdo, que se realiza a literatura" (CUTI, 2010, p. 43).

Segundo Cuti (2010), a literatura que se pretende negro-brasileira envolve uma escrita artística que ambiciona fortalecer a coletividade, porque "a solidariedade está na base da identidade negro-brasileira, juntamente com o desejo de pertencimento" (p. 90). Nesse sentido, envolve um trabalho consciente, que traça novas representações diante do passado histórico. Nesse viés, para tal empreendimento, a ancestralidade se funda na busca de valores, por meio de

manifestações inspiradas na África que atravessou o oceano Atlântico e se instalou no Brasil, a África mítica que não é a dos africanos, mas pertence aos negros que daquele continente saíram e criaram pelo mundo afora formas de expressão de seus sentimentos – é a da identidade a que mais se faz referência quando se estuda literatura (CUTI, 2010, p. 105).

Entre os estudos desenvolvidos acerca da literatura negro-brasileira/afro-brasileira, Conceição Evaristo, Cuti e Silva são alguns dos autores que vêm defendendo a legitimidade da autoria negra feminina. Enquanto escritora e pesquisadora negra, para Evaristo (2009), as experiências da mulher negra no Brasil se particularizam em sua subjetividade, porque

historicamente há semelhança apenas com as experiências de mulheres indígenas devido à interseccionalidade de raça, gênero e classe.

E então, volto a insistir: a sociedade que me cerca, com as perversidades do racismo e do sexismo que enfrento desde criança, somada ao pertencimento a uma determinada classe social, na qual nasci e cresci, e na qual ainda hoje vivem os meus familiares e a grande maioria negra, certamente influenciou e influenciou em minha subjetividade. E pergunto: será que o ponto de vista veiculado pelo texto se desvencilha totalmente da subjetividade de seu criador ou criadora? (EVARISTO, 2009, p. 18).

Nessa perspectiva, Djamila Ribeiro (2019), ao conceituar o lugar de fala no que desenvolve sobre as experiências de um lugar social ocupado, considera que as mulheres são compreendidas objetivamente a partir do homem e em comparação a ele, como um 'outro'. A filósofa conclui que a mulher negra é destituída de humanidade, por ser destinada a um lugar ainda mais marginalizado na sociedade, já que

foram assim postas em vários discursos que deturpam nossa própria realidade: um debate sobre o racismo onde o sujeito é homem negro; um discurso de gênero onde o sujeito é a mulher branca; e um discurso sobre a classe onde raça não tem lugar (KILOMBA, 2012 *apud* RIBEIRO, 2019, p. 37).

Nesse sentido, a literatura afro-feminina ganha espaço ao mirar uma visibilidade no alcance do protagonismo e da representatividade por tantos séculos negados, rompendo com a marginalização da mulher negra na literatura. Sendo um meio de resistência pelo discurso, justamente por envolver a escrevivência¹⁹ no processo de produção, a literatura afro-feminina

se constitui por temas femininos e de feminismo negro comprometidos com estratégias políticas civilizatórias e de alteridades, circunscrevendo narrações de negritudes femininas/feminismos por elementos de memórias ancestrais, de tradições e culturas africano-brasileiras, do passado histórico e de experiências vividas, positiva e negativamente, como mulheres negras (SILVA, 2011, p. 92).

¹⁹ Nas palavras da escritora, as escrevivências indicam a “constatação óbvia de que o texto, com o seu ponto de vista, não é fruto de uma geração espontânea. Ele tem uma autoria, um sujeito, homem ou mulher, que com uma ‘subjetividade’ própria vai construindo a sua escrita, vai ‘inventando, criando’ o ponto de vista do texto” (EVARISTO, 2009, p.18).

Portanto, uma das principais características da literatura afro-feminina é a apresentação do eu lírico e de personagens negras que elucidem os atravessamentos de raça, gênero, classe e solidão por meio da memória individual e coletiva, tanto de experiências positivas quanto negativas. Esses e outros aspectos da literatura afro-feminina guiam a poesia de Conceição Evaristo, a qual dedica-se este trabalho, pois a memória e a ancestralidade na passagem do tempo são temas essenciais para pensar e/ou repensar o corpo negro feminino na literatura e sociedade brasileira a partir da subjetividade autoral.

A poesia evaristeana e o eternizado tempo no corpo de mulheres negras

Poeta, prosadora e pesquisadora-docente mineira, Maria da Conceição Evaristo de Brito iniciou a sua produção literária na década de 1990, publicando na série *Cadernos Negros*. Seguidamente, lançou outras sete obras individuais, sendo romances, coletâneas de contos e novela. Nesse meio, o tom de denúncia e crítica social, marcantes de sua escrita, acentuam-se no lirismo em 2008, com a publicação do volume *Poemas da recordação e outros movimentos*. Por toda a sua produção literária, o protagonismo da figura feminina, entre personagens e eu lírico, evidencia o seu projeto literário que estabelece uma relação entre literatura, escrita e emancipação identitária.

Maior parte da publicação das obras de Conceição Evaristo foram custeadas por ela mesma, desde o seu primeiro e mais reconhecido romance, *Ponciá Vicêncio* (2003), até outros livros como *Becos da memória* (2008), custeado integralmente por ela, e *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), em que 60% dos custos de publicação ficaram a cargo da escritora. Machado (2014b) desenvolve sobre o processo editorial de autoras negras brasileiras, mais especificamente acerca da condição de Conceição Evaristo nesse cenário. Para a pesquisadora, mesmo que

a intensificação dessa rede e a ‘dupla função’ de escritora e acadêmica tenham conferido a Conceição uma posição de prestígio no campo intelectual negro brasileiro, a condição de gueto imputada à literatura negra dentro da literatura brasileira faz com que esse prestígio não signifique necessariamente privilégio (MACHADO, 2014b, p. 258).

Nesse sentido, a própria autoria de Conceição Evaristo é um ato de resistência frente à tentativa de apagamento de escritoras negras brasileiras ao passar das décadas.

Anterior a ela, nomes como o de Maria Firmina dos Reis (1822-1917), quem escreveu o primeiro romance de autoria negra feminina da América Latina e abolicionista: *Úrsula* (1859), e Carolina Maria de Jesus (1914-1977), que é a autora de *Quarto de despejo* (1960), também sendo pioneira dessa vertente literária, evocam o caso sintomático do que ocorreu com obras de autoria feminina. Bonnici (2011), ao afirmar que, na realidade, “as autoras foram rechaçadas precisamente por serem mulheres, ou seja, o *ethos* patriarcal da instituição da crítica literária suprimia e marginalizava a escrita de autoria feminina” (p. 114), toca em pontos da opressão de gênero. Isso tem implicações na experiência estética, que é o que revelam as fases da tradição literária de autoria feminina; já com a nova mentalidade gerada pelo feminismo e suas discussões acerca da condição social da mulher, constitui-se uma literatura de autoria feminina dedicada a criar personagens e eus líricos conscientes da ideologia patriarcal e empenhadas em problematizar (ZOLIN, 2019). Todavia, diante da autoria de Conceição Evaristo, assim como de suas antecessoras, a condição de mulher negra reclama também uma abordagem a partir dos estudos da interseccionalidade e do feminismo negro, devido, também, aos atravessamentos de raça e classe.

É nesse meio em que, no século XXI, as obras de Conceição Evaristo começam a ter destaque no campo literário e na academia, devido ao seu trabalho estético comprometido com a identidade negra e temáticas que realçam a vida e os corpos negros por meio da prosa e poesia, além de terem sido publicadas durante um período de retomada e desenvolvimento dos estudos étnico-raciais nas universidades por meio do movimento negro.

Quanto à sua obra poética, em *Poemas da Recordação e outros movimentos*, Evaristo constrói um eu-lírico negro feminino que busca constantemente alcançar o seu lugar de fala, em meio a 66 poemas que se valem de variados recursos expressivos. Em nível temático, há reflexões acerca de questões raciais no Brasil, religiosidade, família, relações sociais e a constituição como sujeito da mulher negra, colaborando “com a rescisão de um passado de representações figuradas pela depreciação de atributos étnico-raciais e de gênero, em um tom denunciativo e de dessilenciamento de vozes literárias negras femininas” (SILVA, 2010, p. 101). Nesse processo, a corporeidade negra torna-se caminho expressivo do eu lírico, que apresenta a condição de ser negra no Brasil entre versos.

A obra configura-se por seções introduzidas com excertos que elencam movimentos e recordações – ou “movimentos recordativos” – de um corpo negro feminino ao longo de suas vivências, textos que podem ser assimilados as próprias experiências da poeta,

considerado seus dados biográficos e informações em entrevistas, já que a escrevivência é própria da literatura evaristiana e negro-brasileira em geral. Na segunda seção, entre os 10 poemas que apresentam, a nível temático, desde questões relacionadas diretamente ao feminino e à ancestralidade, passagem do tempo e corporeidade negra, encontram-se os três poemas a serem considerados neste capítulo: “Para a menina”, “Bendito o sangue de nosso ventre” e “Na mulher, o tempo...”²⁰.

“Para a menina”, poema de 4 estrofes dedicado *para todas as meninas e meninos de cabelos trançados ou sem tranças*, repercute um ímpeto renovador. Considerando a corporeidade negra, especialmente o cabelo com tranças, a partir de verbos como “desmancho”, “lavo”, “visto” e “sonho”, o eu lírico versa sobre o zelo com o corpo negro feminino de uma criança, à medida que recorda narrativas passadas da história do Brasil e da ancestralidade afro no contato com a menina:

Desmancho as tranças da menina
e os meus dedos tremem
medos nos caminhos
repartidos de seus cabelos.

Lavo o corpo da menina
e as minhas mãos tropeçam
dores nas marcas-lembranças
de um chicote traiçoeiro (EVARISTO, 2017, p. 36)

Em “Políticas do cabelo”²¹, Grada Kilomba (2019) discorre sobre a desvalorização histórica do cabelo das pessoas negras, que na escravidão era inaceitável e associado à desordem e à inferioridade.

Nesse contexto, o cabelo tornou-se um instrumento mais importante da consciência política entre africanas/os da diáspora. Dreadlocks, rasta, cabelo crespos ou ‘black’ e penteados africanos transmitem uma mensagem política de fortalecimento racial e um protesto contra a opressão racial (KILOMBA, 2019, p. 127).

Sendo assim, os penteados afro são caminhos de retorno à ancestralidade e negação ao apagamento reforçado pela reprodução do comportamento colonial até os dias de hoje,

²⁰ Devido ao espaço desse trabalho, optou-se por selecionar apenas algumas das estrofes dos poemas considerados para a análise, devido a longa extensão dos mesmos. Pode-se encontrá-los na íntegra conforme os dados da citação e referências no final do capítulo.

²¹ Capítulo que integra a obra *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*.

tanto nos territórios africanos quanto nas américas. Em “Para a menina”, o desmanchar das tranças pelo eu lírico retoma a ancestralidade negra, que também no cuidado ao lavar o corpo da menina e vesti-la, são movimentos recordativos pelo fato de repetirem-se por gerações; retomam histórias passadas que ainda estão presentes. Nesse sentido, a personificação em “e as minhas mãos tropeçam/ dores nas marcas-lembranças/ de um chicote traiçoeiro”, permite a compreensão de que, ao lavar a menina, as memórias sobressaem em seu corpo enquanto ‘caminhos da escravidão’, em que as dores dos chicotes faziam tropeçar, seja literalmente ou figurativamente, frente às diversas formas de repressões contra os sujeitos negros que foram escravizados, a nível físico e/ou psicológico.

Esse olhar sob o corpo da menina se mantém na terceira estrofe:

a cor de sua veste
insiste e se confunde
com o sangue que escorre
do corpo-solo de um povo (EVARISTO, 2017, p. 36)

Os versos representam a *dolorida memória* da escravidão. Presume-se que a menina é vestida por uma roupa vermelha, e que a cor entoa no sangue negro que molhou e segue molhando – o verbo escorrer, conjugado no tempo verbal presente, sinaliza para uma relação entre o passado e o atual – o solo brasileiro, como evidencia a justaposição de “corpo-solo”, ou seja, corpos que fertilizaram “o solo brasileiro com suas lágrimas, seu sangue, seu suor e seu martírio na escravidão” (NASCIMENTO, 2016, p. 57).

Já na última estrofe do poema, o tom melancólico dá lugar à esperança nas novas gerações. A representação de juventude na figura da menina, que ainda tem uma longa vida pela frente, possibilita novos caminhos de esperança para as gerações posteriores:

Sonho os dias da menina,
e a sua vida surge grata
descruzando as tranças
e a veste surge farta
justa e definida
e o sangue se estanca
passeando tranquilo
na veia de novos caminhos,
esperança (EVARISTO, 2017, p. 37).

Dessa forma, a menina é símbolo de um novo tempo, que está sob cuidado de uma geração anterior, além de guardar em seu corpo as “marcas-lembranças”, ou seja, a ancestralidade está com ela. A esperança “na veia de novos caminhos” é indício desse passado-presente que aguarda, na menina, novos tempos de resistência e conquistas para o grupo étnico-racial de negros. Além disso, o cuidado do corpo, especialmente do cabelo, é a preocupação com as novas gerações, a partir de uma perspectiva da identidade, justamente a transformação daquilo que trouxe vergonha e sofrimento (o cabelo fora dos ‘padrões’ e o sangue) em vida e esperança.

Nesse percurso, a proximidade com a temporalidade africana é um indício do laço ancestral que alcança, também, a forma dos poemas e narrativas evaristeanas, opondo-se ao “tempo teleológico de algumas correntes teóricas europeias, a exemplo do positivismo e do marxismo, a temporalidade ancestral africana não é marcada por ‘evolução’, ‘períodos’ ou ‘eras’, mas por certa noção de eternidade ou de ‘tempo suspenso’” (MARQUES, 2017, p. 168).

O poema “Bendito o sangue de nosso ventre” também traz essas relações de ancestralidade e escrita emancipatória da mulher negra. No poema, a questão do tempo relaciona-se a essa perspectiva africana; a literatura africana é marcada por uma temporalidade que tem apego ao passado, principalmente no pós-independência dos países africanos, em que esses buscaram resgatar as culturas e as histórias apagadas ou distorcidas do passado, a fim de estruturar no momento presente a reconstrução, com orgulho nacional, de uma identidade cultural. Nesse sentido,

a ancestralidade apresenta-se, pois, marcada por laços de pertença e pelo sagrado. ‘Os vivos são unidos aos mortos porque através deles a força é transmitida e unidos entre si, pois todos participam da mesma vida’. Portanto, o ancestral comum, por vezes mítico, interage com os familiares vivos, sendo o centro de gravidade da vida social. Apresenta-se, assim, um tempo social, que não dá ritmo a um destino individual, mas sim à coletividade (MUNANGA, 2012 *apud* MARQUES, 2017, p. 168).

Dedicado à Ainá, filha de Conceição Evaristo, poema de 5 estrofes de versos livres, resgata, desde o título, na frase da oração católica de “Ave Maria”, na qual é venerado o ‘fruto’ gerado pelo ventre da santa Maria: “bendito é o fruto de vosso ventre, Jesus”, elementos do catolicismo. Entretanto, há uma coletividade marcada no pronome possessivo “nosso”, que profana o sagrado para mentar e exaltar as mulheres do cotidiano,

principalmente o sangue-origem das mesmas. A dedicatória do poema também revela que a produção resulta dos sentimentos da poeta diante da primeira menstruação de Ainá, levando o eu lírico negro feminino a descrever a representação da menstruação como sagrada e ancestral:

Minha menina amanheceu hoje
Mulher – velha guardiã do tempo.
De mim ela herdou o rubi, rubra semente, que a
primeira mulher nos ofertou.
De sua negra e pequena flor
Um líquido rúbeo, vida-vazante escorre (EVARISTO, 2017, p. 34).

Nesse poema, Conceição emprega metáforas, como no verso “De sua negra e pequena flor”, para fazer menção delicada ao genital feminino, da vagina de onde vem o “rubi”, e na justaposição “vida-vazante”, ambos para falar do sangue da menstruação. Ao utilizar esses recursos expressivos, a poeta constrói um eu lírico consciente da beleza do ciclo reprodutivo da mulher, contradizendo a visão misógina de tabus negativos que colocam esses momentos como vergonhosos, além de humanizar o corpo negro feminino. Nos primeiros versos, a menstruação da menina-filha do eu lírico representa a sua passagem para o crescimento, alentando o laço ancestral com as mulheres do passado, tornando-se “mulher– velha guardiã do tempo”.

Ao discutir sobre a literatura negra de autoria feminina, Evaristo (2005) indica que “as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma *auto-representação*” (p. 54, grifo da autora) que se direciona à subjetividade da experiência delas no Brasil, afirmando-se em coletividade que toma “o lugar da escrita como direito, assim como se toma o lugar da vida” (p. 54, grifo da autora). Dessa forma, a mulher negra brasileira busca ser vista como sujeito, e não como corpo-objeto, da literatura à sociedade. Esses aspectos são perceptíveis nos poemas de Conceição Evaristo, à medida que o eu lírico é guiado por uma memória coletiva; no caso de “Bendito o sangue de nosso ventre”, apresenta-se uma menina abraçada pela ancestralidade nas imagens das “sábias anciãs”, “E nossas vozes, guardiãs do templo”, “matriciais vozes” e “legiões femininas”.

E ali, no altar do humano-sagrado rito
concebemos a vital urdidura
de uma nova escrita
tecida em nossas entranhas,

lugar-texto original (EVARISTO, 2017, p. 35).

Em um Brasil em que ser mulher negra, nos estudos de Lélia Gonzalez (2020), “é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e sexismo a colocam no nível mais alto de opressão” (p. 58), nos lugares de apagamento, silenciamento e inferioridade, a poesia evaristiana transforma esse imaginário conforme versa sobre uma herança sagrada, passada entre séculos, tal como a “vida-vazante no tempo”, para representar o sangue humano que percorre as veias das mulheres negras. O tom de louvor do poema à “humana teia/ guardada em nossas veias” evoca o passado, as várias vozes femininas que celebram e glorificam novos tempos– “matriciais vozes celebram” – para também mirar o amanhã.

Nos poemas selecionados, a ancestralidade e a temporalidade são marcadas por uma voz lírica que entoa outras vozes, entrelaçando passado e presente por meio do corpo negro feminino. Em “Na mulher, o tempo...”, as marcas de um corpo carregado de vivências são versadas por 5 estrofes que enaltecem o envelhecimento:

A mulher mirou-se no espelho do tempo,
mil rugas (só as visíveis) sorriam,
perpendiculares às linhas
das dores.
Amadurecidos sulcos
atravessam o opaco
e o fulgor de seus olhos
e que a íris, entre
o temor e a coragem
se expunha
ao incerto vaivém
da vida (EVARISTO, 2017, p. 38).

Segundo Silva (2011), “há na literatura negra um eu/nós que se expressa, (auto) representando, por meio de simbologias e repertórios que insinuam deslocamentos de posições de negação e exclusão para vivências de promoção de empoderamentos” (p. 95). Dessa forma, à medida que a mulher abordada pelo eu lírico se olha no espelho, há um reconhecimento pleno de sua humanidade pelas rugas e “amadurecidos sulcos”, que apresentam a passagem (ou acúmulo) do tempo em seu corpo– “ao incerto vaivém/ da vida.”. Para além de aspectos físicos, o poema também versa sobre os atravessamentos

emotivos na imagem do “espelho de suas águas”: “– dos pingos lágrimas/ à plenitude da vazante. / E no fluxo e refluxo de seu eu” (EVARISTO, 2017, p. 38).

Da terceira a última estrofe, após a observação de si mesma diante do espelho, o eu lírico segue narrando acerca da tomada de consciência dessa mulher, que passa a reconhecer em suas vivências não a perda de um tempo, mas sim a conquista do mesmo, isso por meio da coletividade e da ancestralidade que retornam em seu corpo e se guardam de geração a geração:

E viu que nos infindos filetes de sua pele
desenhos-louvares nasciam
do tempo de todas as eras
em que a voz-mulher
na rouquidão de seu silêncio
de tanto gritar acordou o tempo
no tempo.

[...]

Não, o tempo não lhe fugiu entre os dedos,
ele se guardou de uma mulher
a outra... (EVARISTO, 2017, p. 39).

Nesse sentido, a personificação do tempo – “o tempo não lhe fugiu entre os dedos” – permite entendê-lo como sinônimo ou pertencente da ancestralidade, já que ele está entre corpos, nas marcas da velhice do corpo negro feminino, mas que se eterniza jovem, “fazendo solidificar uma rede/ de infinitas jovens linhas/ cosidas por mãos ancestrais” (EVARISTO, 2017, p. 40). Portanto, o corpo eterniza-se pelo laço ancestral, no que se reconhece uma temporalidade circular, eterna. Nas palavras de Conceição Evaristo (2009),

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 experimenta (p. 18).

Sendo assim, os três poemas analisados demonstram uma temporalidade afro-brasileira que, além da escrevivência, também guia a escrita poética da autora. A ancestralidade, versada nos três poemas pela presença da memória coletiva ressignifica corpo e identidade negra, em movimento de resistência e abertura para novas interpretações e significações acerca da subjetividade. Essa autoria negra feminina nada mais é que

um processo contínuo de (re)invenções de memórias, histórias e narrações sobre identidades, femininos e feminismos negros. Há nela um “retorno” dinâmico ao passado, ou seja, há um reconto de memórias ressignificadas, aliado a cenas de histórias, sonhos, vivências e resistências, no passado e no presente, vislumbrando cenas e agendas que gerem sonhos e conquistas no futuro (SILVA, 2010, p. 100)

Portanto, o envelhecimento é considerado um momento trágico na vida, véspera da morte, e nas culturas eurodescendentes, o fim do valor produtivo (capitalista de homens e mulheres) e reprodutivo – para as mulheres, ou seja, a capacidade de reproduzir a força de trabalho. Porém, as mulheres negras representadas por Evaristo sabem seu valor, transformam o sangue da dor no sangue da esperança, e controlam o tempo. As mulheres, portanto, nessa comunidade, passam a assumir o papel das anciãs sábias, que conhecem o segredo do tempo e não o deixam escapar, pois transmitem, de forma cíclica, às novas gerações.

Para concluir

A literatura negro-brasileira rememora as narrativas passadas, ressignificando a vivência de homens e mulheres negras e a representação de seus corpos, à frente da histórica discriminação e estereótipos em uma sociedade de raízes escravocratas tal como a brasileira, isso tudo pela resistência no contradiscurso. Traça um percurso oposto ao silenciamento e objetificação desses sujeitos: é um ‘lugar de fala’ para o grupo expressar a opressão e os atravessamentos dos preconceitos por meio da linguagem artístico-literária.

Nesse meio, a ancestralidade é marcada pelo sentimento de pertencimento. O passado se faz presente na coletividade evocada pela memória. Assim, forma e conteúdo são afetados por uma temporalidade afro-brasileira, em que a passagem do tempo se dá pelo corpo e nas vivências individuais e coletivas do eu lírico. Dessa forma, as histórias da escravidão e as narrativas do continente africano aparecem entre versos.

Observa-se, nos poemas, o ciclo da vida, da menina à mulher/mãe, da mãe à velha sábia. O ciclo feminino é circundado pelo sangue que traz a vida e pelo sangue do sofrimento, mas também abençoado pelas ancestrais, ou seja, o ciclo da vida pressupõe as raízes coletivas femininas, marca identidades, recupera a energia e o orgulho racial e cultural pelo cabelo, também rebate a ideia da velhice como símbolo de abandono e feiura. Assim, tanto

a menina com seus cabelos, a mulher que menstrua pela primeira vez, quanto a velha que ‘acorda o tempo’ têm o controle desse tempo ancestral como a cultura afro, fazendo com que todas as mulheres, de todas as idades, tragam sua sabedoria para contribuir à construção da identidade cultural, racial e de gênero.

Esses aspectos constituem a poesia evaristiana. “Bendito o sangue de nosso ventre”, “Para a menina” e “Na mulher, o tempo...” representam uma escrita literária engajada, que ambiciona a autonomia política e cultural da mulher negra pela exaltação e tomada de consciência da ancestralidade e de seu corpo.

REFERÊNCIAS

BONNICI, Thomas. O cânone literário e a crítica literária: o debate entre a exclusão e a inclusão. In: BONNICI, Thomas; FLORY, Alexandre Villibor; PRADO, Márcio Roberto do. (Org.). *Margens instáveis: tensões entre teoria, crítica e história da literatura*. Maringá: Eduem, 2011, p. 101-128.

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

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: ZOLIN, Lúcia Osana; BONNICI, Thomas (orgs). *Teoria Literária: abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. 4. ed. Maringá: Eduem, 2019. p. 369-383.

EVARISTO, Conceição. Da representação a auto-representação da mulher negra da mulher negra na literatura brasileira. *Revista Palmares: cultura afro-brasileira*. Brasília, n. 1, 2005. p. 54. Disponível em: <<https://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/52%20a%2057.pdf>>. Acesso em 25 abr. 2022.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>>. Acesso em 5 jul. 2019.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. 3 ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Apresentação e organização de Flávia Rios e Márcia Lima. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MACHADO, Adilbênia Freire. Ancestralidade e encantamento como inspirações formativas: filosofia africana e práxis de libertação. *Páginas de Filosofia*, v. 6, n. 2, p. 51-64, 2014a. Disponível em: < <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/PF/article/view/6300>>. Acesso em 19 abr. 2022.

MACHADO, Bárbara Araújo. Escre(vivência): a trajetória de Conceição Evaristo. *História oral*, v. 17, n. 1, p. 243-265, 2014b. Disponível em: <[http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path\[\]=343](http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path[]=343)>. Acesso em 5 jul. 2019.

MARQUES, Janote Pires. Além da história, a tradição oral: considerações sobre o ensino de história da África na educação básica. *Educação & Formação*, v. 2, n. 2, p. 164-182, 2017. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7781296>>. Acesso em 19 abr. 2022.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas, 2016.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: educação e cultura afro-brasileira. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação (RESAFE)*, n. 18, p. 28-47, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/4456/>>. Acesso em 19 abr. 2022.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* São Paulo: Pólen Livros, 2019.
SILVA, Ana Rita Santiago da. Da literatura negra à literatura afro-feminina. *Via Atlântica*, Cachoeira, n. 18, p. 91-102, 30 dez. 2010. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/viaatlantica/article/view/50743>>. Acesso em 5 jul. 2019.

SILVA, Ana Rita Santiago da. Da literatura negra à literatura afro-feminina. *Via Atlântica*, n. 18, p. 91-102, 2011.

ZOLIN. Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: ZOLIN, Lúcia Osana; BONNICI, Thomas (orgs). *Teoria Literária: abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. 4. ed. Maringá: Eduem, 2019, p. 319-330.

CAPÍTULO VII

SILENCIAMENTO E RESISTÊNCIA DA MULHER IMIGRANTE EM OS CASAMENTEIROS, DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

Fernanda Favaro Bortoletto
Geniane Diamante Ferreira Ferreira

Reflexões iniciais

O indivíduo que se desloca de sua terra natal em direção a outros destinos é obrigado a conviver com pessoas, locais e todos os elementos culturais que não são de sua cultura materna. O que é observado na maioria das situações é o silenciamento das vozes desses indivíduos em relação a suas crenças, tradições, hábitos e modos de ser nesse processo de imigração, principalmente no que tange às mulheres. A arte, neste caso, a Literatura, não se furta de discutir tais temas.

Uma vez negados os métodos mais convencionais de expressão, digamos assim, a arte em suas várias formas se encarrega de emitir essas vozes. O que nos concerne no momento é a arte literária, à qual, por razões didáticas, passamos a chamar de literatura pós-colonial. Dizemos didáticas, pois ela tem as mesmas características de outras boas literaturas como qualidade de escrita e estilo, mas apresenta um traço próprio: a representatividade de determinados grupos e de parte marginalizada da sociedade, (re)escrevendo, assim, através de histórias, a História.

A literatura pós-colonial é bastante profícua e grandemente reconhecida, tendo suas obras recebido muitos prêmios nos últimos anos, como *Pulitzer*, *National Book Awards*, entre outros. Além disso, tais obras aparecem nas listas das mais lidas/vendidas em diversos meios relevantes de comunicação como jornais e revistas de renome ao redor do mundo.

Tal literatura tem raízes na África, no Caribe, no sudeste asiático e em diversas outras regiões outrora colonizadas. Apesar de ter origens distintas, foi, muito provavelmente a ideia de 'raça', neste caso a negra, tomada como a maior característica econômica e política de uma nação, que fez com que a literatura pós-colonial fosse separada como categoria, independentemente da nacionalidade do autor. Escritores não brancos americanos, caribenhos, africanos, indianos, entre outros, figuram como 'autores de literatura pós-

colonial'. Há estudiosos que chegam a incluir nesta lista autores brancos, mas que escrevem sobre questões semelhantes. A literatura pós-colonial fica, assim, distinta das outras várias literaturas por tratar, principalmente, do tema da exclusão, mas também dos demais que dele advém, como o preconceito, a diáspora, o multiculturalismo²² etc., além dos efeitos deles provenientes até os dias de hoje.

Apesar desta aparente generalização, há que se considerar muitas diferenças entre as literaturas de cunho pós-colonial. Mesmo a exclusão de que falamos é diferente em cada país e para cada cidadão (contra o homem e a mulher, por exemplo, como veremos no conto analisado). Outro ponto a ser considerado é a contraposição entre a literatura produzida por uma minoria negra em um país branco, rico e poderoso (por exemplo Estados Unidos, Reino Unido), e aquela produzida pela maioria negra em uma nação independente (África do Sul, Nigéria, Quênia, entre outros), com o movimento pós-colonial (tanto no seu aspecto econômico e político, quanto cultural). “Isto se dá especialmente porque as nações independentes ainda têm sofrido efeitos da dominação estrangeira nas esferas política e econômica” (ASHCROFT *et al.*, 1989, p. 20, tradução nossa²³).

Entretanto, há, sim, denominadores comuns: o olhar sobre as relações humanas (especialmente a do colonizador branco vs. o colonizado não branco e seus desdobramentos como homem vs. mulher, nativo vs. imigrante etc.), sobre a ética e outros valores que não se identificam com os defendidos pelo Ocidente²⁴. Além disso, o fato de os colonizados, apesar de não serem das mesmas sociedades/nações, terem o mesmo esquema epidérmico, nas palavras de Bhabha (BHABHA, 1995, p. 29), e experimentarem, por esta razão, a exclusão é o que torna tal semelhança mais flagrante. Da mesma forma, o opressor – o colonizador – vem de diversos países, mas sendo ele sempre branco, os colonizados, ainda que diversos, têm também isso em comum.

Apesar de sabermos que o mundo colonial é outremizado, com o colonizado transformado em quintessência do mal (por obra da estereotipagem e zoomorfização, por exemplo) e que a colonização tenha trazido o binarismo, a literatura pós-colonial não pode

²² O multiculturalismo é o movimento de estudos acadêmicos e políticas institucionais que se interessam pela multiplicidade de culturas, pensando nos diferentes valores e práticas que cada cultura possui, bem como nas leis e nos direitos que diferentes grupos têm direitos.

²³ “*This is especially so since the latter nations [independents] are often still experiencing the residual effects of foreign domination in the political and economic spheres*” (ASHCROFT *et al.*, 1989, p. 20).

²⁴ Edward Said concebe a ideia de que o Ocidente criou uma relação de poder e dominação em relação ao Oriente, criando padrões considerados superiores e exercendo poder sobre os países do Oriente.

ser vista como uma reação contra a ação europeia, ou como uma antítese de sua cultura, ou seja, maniqueísta. Ao contrário, ela possui conceitos e características únicas do pensamento e emoção não brancos que, portanto, a distinguem de qualquer outra. Percebe-se, assim, uma cultura própria em diversas análises, teorias e temas concernentes a essa literatura.

Um exemplo literário que aborda essa temática é o conto *Os Casamenteiros*, de Chimamanda Ngozi Adichie, publicado em 2009 com o título original *The Arrangers of Marriage* no livro *The Thing Around Your Neck*. Traduzida para o português brasileiro em 2017 com o título *No Seu Pescoço*, a obra é uma coletânea de contos em que todos, à exceção de apenas um que é inspirado no pai da autora, têm como protagonista personagens femininas.

No Seu Pescoço, o primeiro livro de contos de Adichie, recebeu inúmeras críticas positivas, sendo sucesso também de público ao ser traduzido em dezenove línguas. Um ano após o lançamento de sua coletânea de contos, a autora foi listada entre os vinte melhores escritores com menos de quarenta anos pela revista *The New Yorker*, além de ser nomeada e vencer diversos prêmios literários por suas obras nos anos seguintes. Isso mostra como a literatura de cunho pós-colonial não tem importância apenas social, mas também prova ter reconhecida sua alta qualidade literária.

Neste estudo, prioriza-se o conto *Os Casamenteiros*, que traz a história de Chinaza, uma mulher nigeriana cujos tios organizaram seu casamento de forma arranjada com Ofodile, um médico nigeriano que habitava nos Estados Unidos. Com a união, ela se muda para lá e passa a viver uma série de censuras pelo seu modo de agir e falar por parte de seu próprio marido, uma das únicas pessoas com quem tem contato.

A partir da contextualização da obra a ser analisada, o objetivo deste estudo é refletir sobre o silenciamento e os atos de resistência de Chinaza, do conto *Os Casamenteiros* (2020), de Chimamanda Ngozi Adichie. A personagem é uma representação de milhares de mulheres imigrantes e racialmente marcadas, que enfrentam desafios em um país cultural e socialmente diferente de seus países de origem.

Os casamenteiros: silenciamento e resistência

No conto *Os Casamenteiros*, de Adichie (2020), apesar de seu título em português referir aos seus tios, a história se desenvolve a partir da personagem Chinaza, a protagonista,

e o arranjo e convivência em seu casamento. O texto inicia-se mostrando a posição de silenciamento de Chinaza ao chegar na casa onde passará a morar com seu novo marido, Ofodile, nos Estados Unidos. Na primeira manhã na nova casa, Chinaza é acordada com o peso do corpo de Ofodile sobre o seu e, sem diálogo ou permissão, o marido começa uma relação sexual com a mulher, que se mantém imóvel. Chinaza até tenta conversar com o marido e pedir para que ele esperasse, mas ela é ignorada e calada. Este início estabelece o tom da narrativa, como será a posição da mulher nesse relacionamento.

O fato observado no novo relacionamento de Chinaza reflete a condição de opressão feminina amplamente debatida pelos estudos feministas. A ativista Simone de Beauvoir (1970) discute essa questão ao apresentar que a ideia da humanidade está relacionada ao gênero masculino e os homens não consideram as mulheres como seres autônomos, mas as concebem a partir da definição de si mesmos. Na concepção masculina, “o homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 1970, p. 10). A partir da constituição do que é o “eu”, o homem estabelece o “outro”, aquele que sempre é uma versão inferiorizada e submissa em relação ao Sujeito dominante masculino.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu (2012) teoriza que essa configuração de poder é explicada pela ordem simbólica da sociedade, que divide o mundo em categorias binárias e em relações de poder em que a figura masculina está sempre em posição de dominação em relação à figura feminina. A manifestação do poder masculino está presente também nas relações sexuais, pois, de acordo com Bourdieu (2012), os homens veem o ato sexual como forma de dominação e de posse, compreendido como uma ação agressiva de conquista, em que o homem é o elemento ativo e a mulher o passivo.

Os escritos teóricos de Beauvoir (1970) e Bourdieu (2012) podem ser aplicados no conto analisado, visto que a mulher é colocada em posição de objeto e como sujeito submisso do homem, que é considerado dono da casa e detentor de poder. Por meio da relação sexual forçada, Ofodile demarca a dinâmica do relacionamento que está iniciando, estabelecendo Chinaza como inferior e passiva, ou, como Beauvoir destaca, como “outro”.

O campo dos estudos pós-coloniais estuda o processo de outremização, anteriormente mencionado, que é nomeado originalmente como “othering”, por Gayatri Spivak (1985). Segundo a autora, é por meio desse movimento que o discurso colonial produz, por meio da dominação, seus outros. Assim, o “Outro” seria o ser dominante, que detém o poder, enquanto o “outro” estaria, ao mesmo tempo, em uma posição de excluído, mas também

sendo o produto desse discurso de poder. A partir das noções da outremização e da dominação nela inscrita, os pesquisadores pós-coloniais passam a aplicar esses conceitos em outros contextos em que são criados binarismos, como os de raça (branco/negro), de condição social (rico/pobre), de sexualidade (heterossexual/homossexual), entre outros exemplos.

A questão diaspórica também pode ser pensada em termos de binarismo, pois, como Hall (2003) aponta, a diáspora “se apoia sobre uma concepção binária de diferença” (p. 33). O sujeito que se desloca é recebido no país destino como “outro” ou diferente, criando a categoria excludente de poder da figura dominante do cidadão pertencente àquela nação, que subjuga e oprime o sujeito imigrante, baseando-se em suas diferenças culturais.

O conto é capaz de abranger faces diferentes da dominação que Chinaza está vivendo, pois, sua posição de submissão é evidente não só pelo fato da protagonista ser mulher, mas também por ser uma mulher imigrante. Ofodile repreende e tenta controlar sua esposa pelo fato de ela ser mulher e também porque Chinaza é uma mulher nigeriana que expressa a todo momento traços de sua cultura, como vestimentas, língua, hábitos e crenças. Um exemplo disso é quando uma vizinha de condomínio visita o casal e Chinaza se comunica com ela da maneira que acredita ser respeitável de acordo com sua cultura, porém, Ofodile a censura:

“Você é bem-vinda.”

[...]

“Você deve dizer ‘oi’ para as pessoas aqui, não ‘você é bem-vinda’.”

“Ela não é da minha idade.”

“Aqui não é assim. Todo mundo diz oi” (ADICHIE, 2020, p. 185).

A passagem demonstra a visão de Ofodile em relação à esposa. Ele também é imigrante nigeriano, mas, com o tempo e vivências no novo local, ele aprendeu como funciona a cultura estadunidense. Assim, Ofodile toma os valores dessa cultura como verdade, como se a sua cultura original fosse errada naquele contexto, repreendendo sua esposa na tentativa de moldá-la para encaixar-se naquele novo contexto. Nesse processo, o marido impõe até mesmo um novo nome para sua esposa, implicando uma tentativa de apagamento de sua identidade. Ele explica que nos Estados Unidos ele mudou seu nome de Ofodile Emeka Udenwa para Dave Bell, pois os estadunidenses tinham dificuldade na pronúncia. Do mesmo modo, estabelece que Chinaza deve fazer o mesmo:

“Tem que usar seu nome inglês aqui.”
“Eu nunca usei, meu nome inglês só existe na minha certidão de nascimento. Fui Chinaza Okafor minha vida inteira.”
“Você vai se acostumar, amor” (ADICHIE, 2020, p. 186).

Nota-se no trecho anterior que Ofodile não dialoga com a esposa sobre a questão da mudança de nome, ele simplesmente diz que ela se acostumaria com aquilo como se fosse algo inevitável e obrigatório. Baseando-se na lógica binária de dominação entre cidadão nativo *versus* imigrante, Ofodile impõe um comportamento que considera correto ao pensar na sociedade que está inserido, sem ao menos considerar sua própria identidade e cultura e a da esposa. Assim, ele replica com ela a opressão/outremização a que é submetido por ser imigrante. Vemos, deste modo, o que chamamos de dupla dominação: Chinaza sofre por ser imigrante racialmente marcada e mulher. É por essa razão que o par binário homem vs. mulher pode ser reiterado em outras relações semelhantes, como mencionado anteriormente.

Isso é repetido em diversos momentos durante o conto, sempre mostrando a posição de superior de Ofodile, olhando com desprezo as atitudes de Chinaza que fugiam do padrão cultural estadunidense, como pode ser percebido no seguinte trecho: “Aqui não é que nem na Nigéria, onde a gente grita para o motorista’, disse com desdém, como se tivesse inventado pessoalmente o superior sistema americano” (ADICHIE, 2020, p. 187).

As atitudes de Ofodile demonstram não somente uma vontade de padronizar sua esposa e a si mesmo conforme os moldes estadunidenses, mas também um certo sentimento de vergonha que ele sente por ele e sua mulher não pertencerem ao padrão socialmente construído naquele país que estão vivendo. Um trecho que ilustra esse fato é quando Chinaza fala com o marido utilizando sua língua nativa em público e ele sussurra urgentemente para que ela falasse em inglês, pois havia pessoas atrás dela, que poderiam ouvi-la.

Apesar das tentativas do marido de apagar sua cultura e padronizar os hábitos de Chinaza conforme a realidade cultural estadunidense, acreditamos que a protagonista demonstra atos de resistência contra a imposição de Ofodile e do país que possui tradições tão diferentes das suas. Antes de qualquer reflexão acerca da resistência, pensamos que é de suma importância recordar do pensamento foucaultiano que vincula a resistência e o poder. Foucault (2010) acredita que se existem relações de poder, há a possibilidade de resistência.

Assim, o sujeito sob dominação tem sempre a possibilidade de resistir, de ter sua voz ouvida e recusar os padrões impostos pelo dominador.

A realidade da protagonista do conto exposta até o momento revela a sua condição de submissão ao seu marido e marginalização da sociedade, também possibilitada pela maneira como Ofodile trata Chinaza. Segundo a lógica de Foucault (2010), como há a evidente demarcação de quem está no poder no núcleo familiar, há a possibilidade de Chinaza resistir. Também discorrendo sobre a resistência, o teórico pós-colonial Bill Ashcroft (2001) sugere que esse movimento se dá quando o sujeito colonial se coloca em posição de agente ao fazer escolhas e empregar estratégias para se autoformar e se reconstruir, sem deixar de fora sua cultura original.

Assim, um primeiro ato de resistência que percebemos na personagem, após uma série de silenciamentos de sua identidade e cultura, é no momento em que Chinaza surpreende seu marido com um banquete com pratos típicos de sua terra natal. Esse acontecimento representa uma recusa da personagem de ter sua cultura apagada, trazendo sua tradição para dentro de sua casa, mesmo após perceber que os alimentos consumidos pelo marido e pelos habitantes locais eram totalmente diferentes.

Apesar de ser uma tradição com teor misógino, cozinhar para seu marido e zelar por ele é um valor transmitido por mulheres da sua cultura, como sua própria tia recomenda: “Sempre cuide de seu marido como se ele fosse um ovo de galinha-d’angola” (ADICHIE, 2020, p. 191). Desse modo, Chinaza tenta resgatar esse valor aprendido com as mulheres nigerianas, possivelmente, na tentativa de recuperar um pedaço de sua cultura, através da tradição aprendida e, sobretudo, com elementos palpáveis, ou seja, a comida. Sua atitude de resistência pode ser vista sob a luz das discussões de Ashcroft (2001), pois consideramos que é nesse momento que Chinaza assume o controle da situação por meio de escolhas que priorizam sua cultura original e a colocam em posição de agenciamento de sua vida.

No entanto, o marido reage negativamente frente à iniciativa da protagonista, pois, novamente, desencoraja e reprime sua esposa. Ofodile aparentemente aproveitou muito a refeição, porém, no dia seguinte, ele deu para Chinaza um grosso livro de receitas americanas, afirmando que não gostaria de ser responsável por espalhar o cheiro de comida estrangeira pelo prédio. Neste momento, mais uma vez, Ofodile anula a identidade de sua esposa e tenta impor uma cultura que não é dela: “Sei que daqui a pouco você vai saber fazer uma ótima comida americana” (ADICHIE, 2020, p. 193).

A partir desse episódio, o que se segue é uma espécie de fingimento de resignação da personagem frente às repressões do marido. Chinaza faz o que o marido queria, tentando cozinhar seguindo a culinária do país que se encontra, mas também, pelas costas, começa a fazer coisas que o marido reprovava. Por exemplo, passar todas as tardes com a vizinha Nia, mesmo depois de o marido dizer que ela era uma má influência, além de somente utilizar a língua inglesa na presença do marido, falando igbo sozinha e ensinando palavras de sua língua para a nova amiga.

Tais atitudes se configuram como o tipo de resistência da cortesia dissimulada, discutida pelo sociólogo Homi Bhabha, em seu livro *The Location of Culture* (1998) – *sly civility* – ('cortesia dissimulada' em português brasileiro). A expressão é tomada pelo autor de um sermão do arqui-diácono Potts, que fala sobre a frustração do desejo do colonizador de confrontar a população que resiste em adotar seus hábitos. Potts responde que se seus costumes forem classificados como 'grosseiros' e 'inválidos' eles adotarão a '*sly civility*', ou seja, uma sujeição falsa e interesseira, uma postura retórica que parece se submeter, mas que objetiva eliminar sutilmente a opressão.

Mesmo que somente manifestadas sem a presença do marido, essas são outras atitudes de resistência da personagem que ilustram o movimento de ir contra o silenciamento imposto por seu dominador sobre sua identidade e cultura. Essa tentativa de manter esses valores inspira Chinaza a também resistir para além da condição cultural, mas em relação a sua condição de mulher.

Tal fato é observado quando uma súbita esperança de independência atravessa a personagem, ao saber da possibilidade de conseguir um emprego e, conseqüentemente, conquistar algo só dela. Nesse momento, pela primeira vez, Chinaza pensa somente em si mesma, esquecendo do marido. Contudo, a única maneira de conseguir um emprego seria com um visto de trabalho que devia ser solicitado por Ofodile.

Ao confrontar o marido a respeito da demora na emissão do documento, ele revela casualmente que não conseguiu ainda, pois está tendo problemas com a mulher que havia se casado nos Estados Unidos para conseguir o *green card*. Essa informação tinha sido suprimida até então, de modo a causar um sentimento de surpresa e raiva em Chinaza, visto que ela acreditava que era seu direito saber que seu marido já era casado antes de sua união.

A reação do marido frente à indignação da esposa foi de indiferença e insensibilidade, dizendo que queria uma esposa nigeriana e o fato de Chinaza ter pele clara era um ponto

positivo para conseguir lhe dar filhos de pele clara, pois acreditava que negros com pele clara se saíam melhor naquela sociedade. Esse comportamento demonstra, mais uma vez, a visão que Ofodile tem das mulheres e de sua esposa. Uma visão que objetifica a mulher como uma propriedade que pode ser escolhida de acordo com seu desejo, além de reduzi-la a um fim sexual e reprodutivo.

Aqui, não podemos nos furtar de dar destaque ao que chamamos de colorismo. Ao querer uma esposa negra de pele clara, a personagem expõe mais uma nuance da discriminação: o colorismo se refere ao fato de que ainda que a pessoa seja considerada negra, a tonalidade mais clara ou mais escura de sua pele determinará o grau de racismo dispensado pela sociedade. Ou seja, quanto mais escura a pele maior a discriminação e vice-versa (COSTA, 2018).

Chinaza, abalada com a descoberta de outra esposa, chega ao ponto culminante de sua resistência, quando ela percebe que não estava somente sendo silenciada a respeito de sua identidade e cultura, mas também como mulher. Pensando especificamente sobre a resistência feminina, Karlene Faith (1995) acredita que ela é capaz de gerar empoderamento pessoal e político a partir de atos de recusa de colaboração com opressores. A autora enfatiza que a resistência feminista começa com a rejeição da subordinação do corpo e um afastamento instintivo de forças patriarcais às quais estão sujeitas.

No momento em que Chinaza toma consciência de sua completa opressão, sua reação instintiva é ir para longe de seu marido e afastar-se do relacionamento construído com base nas relações patriarcais de poder. Sua atitude de resistência também dialoga com os escritos teóricos de Faith (1995), pois o comportamento da personagem sugere um empoderamento de sua parte, ao se sentir no controle total da situação e tomar sua decisão de fugir. Assim, a protagonista coloca em uma mala apenas roupas trazidas da Nigéria, ignorando todas as vestimentas compradas por seu marido, e parte para o apartamento de Nia, sua amiga. Nia tenta ajudar Chinaza, aconselhando-a que seria melhor se ela aguardasse seu visto ficar pronto para, então, deixar o seu marido.

É imperativo ressaltar como a personagem se une a outra mulher a qual lhe apoia. Desde que se conhecem Nia se coloca ao lado de Chinaza dando sugestões e a incentivando a sair daquela condição. No ápice de sua resistência – a fuga – é para a amiga que ela se dirige, a qual a acolhe e, além disso, estabelece uma estratégia: recuperando a calma e a racionalidade, a personagem concorda com a vizinha, percebendo que aquela não era uma

boa hora para seguir em frente. Com isso, na noite seguinte, a personagem retorna para a casa de Ofodile.

A cortesia dissimulada praticada por Chinaza vai ao encontro e, mais que isso, corrobora com outra forma de resistência: a construção de comunidade, típica das mulheres. Tal esforço compreende-se pela

Potencialidade do nativo para fomentar a comunidade, o altruísmo, a reconciliação e a inclusão. De fato (o colonizado) empenha-se em *construir a comunidade*: promove encontros de nativos, acolhe as pessoas excluídas, unifica a nação, e é elo de união na família (BONNICI, 2005, p. 20).

Como exposto, a relação binária homem vs. mulher é a mesma reproduzida entre colonizador e colonizado, daí a explicação do autor. Além disso, Ashcroft (2001) ensina que a resistência aguda e ostensiva não é a mais efetiva. O autor mostra que essas pequenas demonstrações de oposição não violenta, como a cortesia dissimulada e a construção de comunidade, por exemplo, praticadas na vida cotidiana, são as que fazem ruir o sistema monolítico, porque eliminam a dominação de forma sutil, sem que o opressor perceba, e porque elas mesmas são as que fomentam meios de resistência evidentes, fortalecidos e manifestos.

Vemos, deste modo, que o silenciamento da personagem no início do conto implica submissão, mas com o passar do tempo, resistência. O silêncio pode, assim, ser interpretado de forma distinta conforme a personagem é construída e desenvolvida, o que mostra que nem sempre a inação ou a falta de voz implicam necessariamente subordinação. Ao final, o silêncio de Chinaza está eivado de resistência na forma de cortesia dissimulada e construção de comunidade. É assim que ela se opõe: pensando seu futuro sob o falso manto da serenidade para não ter seus planos frustrados.

O momento da fuga de Chinaza e o encontro com Nia configura-se como um marco importante da narrativa, pois a personagem entende sua posição naquela sociedade enquanto mulher imigrante, ela tem uma espécie de epifania, um *turning point* e percebe que não possui direitos e não é capaz de ser independente sem seu marido e sem uma validação do país por meio de um documento que a autorize a trabalhar e viver naquele lugar.

O conto termina sem indicar o futuro de Chinaza, mas isso não é relevante, já que o que se pode considerar é que ela finalmente entendeu quem é, o lugar que ocupa e que pode resistir ao manter seus valores, seu comportamento e outros aspectos culturais que são parte

de sua identidade, mesmo estando em um ambiente que tenta, a todo momento, reprimir isso, o que a torna diferente. Esse é o clímax do texto: não a sua libertação, mas a percepção de estar subjugada, porque esse é o caminho que a levará aonde quiser.

Além disso, Chinaza também foi capaz de perceber seu valor enquanto mulher, não aceitando ser desrespeitada e objetificada nem mesmo por seu marido, por mais que sua cultura incentive um comportamento feminino considerado submisso e subserviente em relação aos homens.

Considerações finais

Ao longo deste estudo, observamos de que maneira as interseccionalidades que atravessam a personagem Chinaza, protagonista do conto *Os Casamenteiros*, colocam-na em posição de silenciamento na sociedade. A celebrada escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2020) elege para seu conto uma mulher que se muda para os Estados Unidos para se casar com um marido que é totalmente influenciado pela sociedade na qual está inserido. Assim, ele estabelece uma relação de dominação com a esposa, repetindo o modelo que conhece de opressão ao qual ele mesmo é subjugado e não percebe ou é conivente por ainda ter certo privilégio nesse sistema (por ser homem).

Aos poucos, essa série de silenciamentos causa um desconforto em Chinaza, que se liberta de sua posição submissa para utilizar atos de resistência a fim de manter sua identidade e valores culturais. Mesmo obtendo a desaprovação do marido, esse processo culmina no que acreditamos ser uma epifania, na qual há um entendimento de sua posição subalterna e privação de direitos na sociedade.

Quando ela finalmente compreende como seu marido e a sociedade a veem, Chinaza é capaz de reconhecer seu valor enquanto mulher, não aceitando ser desrespeitada e subjugada por seu marido, por mais que sua cultura incentive nas mulheres um comportamento considerado submisso e subserviente em relação aos homens.

Desde o início do conto até o seu fim, a figura da personagem principal é coberta de silenciamentos, que podem ser interpretados de maneiras diferentes de acordo com os acontecimentos que propiciam o desenvolvimento pessoal de Chinaza. As significações que esses silêncios sugerem se modificam quando a protagonista adquire consciência de seu valor como mulher e como imigrante. A partir de então, Chinaza é capaz de continuar resistindo

enquanto sujeito feminino que não é silenciado, ao mesmo tempo que é atravessado de diversos valores e costumes dissidentes da sociedade estadunidense.

Deste modo, podemos ver como a autora e sua obra são representantes da Literatura de cunho Pós-colonial no que tange seu arquivo ideológico: debates sobre diferentes formas de opressão, discussões acerca das hierarquias sociais, questionamentos a esse respeito e a ênfase na resistência, para contribuir com a extinção desse padrão compulsório.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. Os Casamenteiros. In: *No seu pescoço*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p.180-200.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Hellen (orgs.). *The Empire Writes Back*. London: Routledge, 1989.

ASHCROFT, Bill. Resistance. In: ASHCROFT, Bill. *Post-Colonial transformation*. London: Routledge, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BHABHA, Homi Kharshedji. Signs Taken for Wonders. In: ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Hellen (Eds). *The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge, 1995.

BHABHA, Homi Kharshedji. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1998.

BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da Teoria Pós-Colonial*. Ed. Universidade Estadual de Maringá. Fundamentum, n. 12. Maringá: Eduem, 2005.

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

COSTA, Najara Lima. Colorismo. *Revista Raça*, 29 ago. 2018. Disponível em: <<https://revistaraca.com.br/colorismo/>>. Acesso em: 04 out. 2021.

FAITH, Karlene. Resistance: Lessons from Foucault and Feminism. In: RADTKE, Lorraine; STAM, Henderikus. *Power/Gender: Social Relations in Theory and Practice*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications, 1995. p. 36-66.

FOUCAULT, Michel. Ditos e Escritos IV: *Estratégia, poder-saber*. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2. ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

SPIVAK, Gayatri. The Rani of Sirmur. In: SPIVAK, Gayatri. *Europe and Its Others*. Colchester: University of Essex, 1985.

CAPÍTULO IX

TERRA NEGRA, DE CRISTIANE SOBRAL. À GUIA DE BREVE PERCURSO

Sandro Adriano da Silva

Poesia e afecto

Terra negra. Poesia, território de *afectos*, de *devoir sensible*, como propõem Deleuze e Guattari (1992). Percorrer a poesia por esse olhar, implica considerá-la como um transbordamento de forças que deflagram a sensação estética operada pela forma, posto que “a obra de arte é um ser se sensação” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213). A sensação, (*aísthesis*) como conjunto de afectos, ao remeter a um constante devir, uma permanente buscar pelo “tornar-se”, rompendo com paradigmas, estruturas, moldes de representação diante do que

o objetivo da arte é [...] extrair um bloco de sensações o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 2017; 227-228).

Uma concepção de poesia bem poderia ser pensada como luta e triunfo pela palavra como material (linguístico, poético, discursivo) que entra inteiramente no afecto, através do qual “toda matéria se torna expressiva” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 217). Poesia metaforicamente desterritorializada, poesia-errância em terra (negra), uma forma de ser nômade, no tempo, no desejo; escondida em pacto secreto, pisada e repisada pelo eu lírico que, como afirma Glissant (2021), são “existências particulares que se correspondem e que entram em conflito”, num processo contínuo (p. 31). Uma experiência que preconiza uma *poética da relação*. Poderíamos acrescentar: considera uma poética não apenas como instrumento estético, mas como *savoir-vivre*, como arte de viver. Sobretudo, como arte de dialogar: “aquilo que é projetado como palavra encontra também um outro múltiplo [...]. Iremos perceber que a poética não é uma arte do sonho ou da ilusão, mas uma maneira [...] e conceber a relação entre si-mesmo e o outro e a expressar” (GLISSANT 2021, p. 39-44).

Glissant (2021) afirma, nesse sentido, que:

A errância não decorre de uma renúncia nem de uma frustração em relação a uma situação de origem que se teria deteriorado (desterritorializado) – não é um ato determinado de recusa nem uma pulsão incontrolada de abandono. [...] O pensamento da errância é uma poética, e que subentende que, em determinado momento, ela se diz. O dito da errância é a Relação (p. 42).

Terra negra, paisagens e percursos do eu lírico

Na direção de um percurso lírico que marca o sentido da identidade e da assinatura poética é que a lírica de Cristiane Sobral pode ser interpretada, enquanto poética de relação. Nota-se que o eu poético feminino, à procura de sua ancestralidade, descobre, além da relação com seus antepassados submetidos ao processo de diáspora devido à escravidão, uma dicção para tratar também de outros temas, como o erotismo e o desejo. Sua poesia parece recusar a demanda de representar um lugar marginal que fora delegado à autoria negra feminina; ao contrário, ela tensiona em sua poesia um conjunto de imagens e enunciação de uma *Terra negra* feminil, enegrecida, em seu feixe de figurações, em que a expressividade busca *outrar* – reconhecer a possibilidade emergencial do outro, da outra, no cerne de uma dinâmica desviante, contra o cânone, o apagamento, o cárcere, a senzala, em que o sentido da poeticidade está pondo à prova. Esse dito – que se faz *edito* – esse dizer outro/outra implica uma tomada de trajeto, sulcamento, trilhamento, passagem, – rompendo os marcos, fronteiras, muros. Um outro que cria fora, desloca-se para fora – potencializa o lugar deposto. Dizer outro, intrusivo, errância, partícipe da lógica identitária, dissenso do outro, se abisma, dizer outramente no poema: o poema se lançando como potência especular – de especulação e espelhamento – de um dizer aberto, fluido, translingual, o poema como instância contemplativa, reflexiva, interventiva. Como amplo espectral texto do eu (negro) em potência. No dizer poetizante de *Terra negra*, um guia-mapa representacional e presentificador: abertura à vastidão do reconhecido. Essa, a tarefa da poesia: o poema se faz ali, à margem da margem, neste lugar de difícil acesso e aberto a inúmeras possibilidades de leitura.

Na abertura do livro, o poema “Tupi Nagô”:

Na casa jardim
Tupi-Nagô rasgou meu ventre estéril
com seus sorrisos
com seus bracinhos roliços
enfeitou meu pescoço

nasci mãe de menina
mãe inesperada (SOBRAL, 2017, p. 19).

Endereçamento à outridade feminina e negra – poema-certidão de nascimento, pela via materna, do ventre ancestral, da língua ancestral. O endereçamento poético é o mesmo endereçamento do mundo, mítico, arcaico, telúrico, pondo em relevo a primeiridade inaugural da linguagem que funda um território de experiência e criação. Simbólica e semioticamente, o poema é um pórtico por onde ecoam outras vozes repletas de demandas, que se colocam abertas à potencialidade, ao *pathos* da intervenção. Para Bataille (2014), “a poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade: a poesia é a eternidade” (p. 48). Aqui, o eu lírico se aproxima de uma concepção a poesia que apresenta o mesmo potencial que as três formas de erotismo categorizadas por Bataille (2014), como “uma experiência interior” (p. 59): o erotismo dos corpos, dos corações e do sagrado, e que “tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece” (p. 39). Nesses jogos eróticos, ela produz o gozo em seus instantes de continuidade pelo recurso da construção anafórica. Paz (1994) entende que “a relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é poética corporal e a segunda uma erótica verbal” (p. 12). O erotismo é uma transfiguração da sexualidade, portanto, essencialmente metafórica. Para o eu lírico, “nomear” é um gesto tão visceralmente ligado à experiência erótica, de seu desejo e sua efemeridade, que os dois fenômenos, nomear e sentir na verdade constituem um mesmo anseio.

Poema e subjetividade feminina negro-indígena nascem simbioticamente como autoimagens que se interpenetram, autopercebem, comungando de um mesmo rito-sina genética, cultural, linguística, poética. Mas nascer é cisão, corte, ablação: entrada no território do trauma, dos interstícios da demanda... diante do que se instaura o lugar da resistência, das restâncias filiais como no poema “Encontro”:

Esperei mamãe na porta da sala
Fumando um cigarro de palha
Adensando os meus humores
A ancestral chegou preta velha
Eu queria colo

[...]

Deitadas da soleira da porta
E pari a mamãe que sempre esteve aqui

No limite do encontro das almas
A chegada de mamãe rompeu
Todo e qualquer muro em volta de mim (SOBRAL, 2017, p. 21).

No gesto cotidiano, um encontro geracional, mítico. Em silêncio negro e fumegante que só reconhece quem já tomou o passe e o benzimento de pretos-velhos e de pretas-velhas. O colo – metáfora do desejo arquetípico da reversibilidade ao útero mítico em sua singularidade absoluta, em seu caráter de espaço poético e universal. Parto: abertura escritural do corpo ancestral e do poema. Nancy (2015) afirma que “‘corpo’ diz inicialmente a distinção frente ao outro: o contorno onde começa e termina uma existência, quer dizer, aquilo que vem para fora (ex) do não-ser [...] Um corpo não está somente fora: ele mesmo é um fora” (p. 7).

Em “Mãe”, a possibilidade de deslindar um campo afetivo da memória, reconhecendo a fenda da qual um poder-ser ressurgiu primástico, refratado, como um olhar que se divide, quebrando-se, quebrantando-se:

Recordo mamãe no alto da escada
Ajeitando as telhas
Em cima da casa mal pintada onde vivíamos
Mãezinha no bairro resolvendo demandas
Conciliando casais daquelas bandas
Mãe era feminista sim
Mãe gritava na mesa do almoço
Colocando ordem na casa
Com a mesma força enfiava água no feijão
Pra ninguém ficar sem comer
[...]
Mãe cuidava nas noras
Praticava sororidade
[...]
No enterro de mãe estava o bairro inteiro
[...]
Mãe faz falta
Mãe faz falta
Mãe é tudo (SOBRAL, 2017, p. 22).

Na dicção marcada por uma poética da narrativização, a inserção do léxico que alude ao engajamento político, atualizam o poema, à medida que a imagem da mãe reverbera em paralelismos que engendram os versos em imagens ltuosas e memorialísticas. No arquetipo

maternal, o eu lírico constrói um olhar icônico, que anuncia e evoca o espectro. O discurso melancólico, matizado especialmente pela repetição e pela fatalidade, afirma a resignação diante do inescapável da morte e da perda.

Em “Dele”, a criação poética opera a tradução dos afetos da orfandade, de modo que a dimensão semiótica e a simbólica tornam-se as marcas comunicáveis de uma projeção afetiva que eu lírico melancólico testemunha como gesto limítrofe, em face da saída pelo suicídio:

Ele nasceu só
Histérico em sua fome órfã
Cresceu
para enfrentar os perrengues
na falta eterna de um cordão umbilical
comprou um cordão de aço
pra escapar na vida sem mãe
Espichou, com os olhos secos
mas pode dentro sempre foi água (SOBRAL, 2017, p. 23).

O começo do poema, sua marca de lugar e proveniência: uma outra imagem arquetípica da ancestralidade que se faz estado-limite do imaginário poético. Onde um rumor ou grito beira a melopeia, uma dimensão musical da linguagem que vibra: Mãe. O poema começa por onde a linguagem evoca o afeto, como em “Canto para Mãe África”:

Mãe grande
Ouve minha voz decolonial!
África dos doutores de Tumbuctu
África do império Ashanti
África das amazonas do Daomé
África cuja música não é feita somente de tambores
África de sofisticados instrumentos
Como o Kham e o Korá
África berço da humanidade
Mãe detentora das nossas raízes
Eu te saúdo! (SOBRAL, 2017, p. 56).

Plural, uma tonalidade, fôlego que se esgarça com metonímia dos instrumentos sagrados evocados por uma África a um só tempo mítica e contemporânea. Som emotivo dos tambores, e outros instrumentos, ensaiando uma transitividade da palavra e do impulso/rastro biográfico: o poema e o que nele se enuncia e efetivamente se *narra*, revisita uma referencialidade geográfica. Sonoridade que mimetiza o recuo infinito dessa origem

arquetípica – com o começo de seu começo – mãe, *origo*. As imagens que eu lírico encontra na origem de seu canto autoriza-o à evocação, não da musa, do gênio ou do anjo, mas de uma *imago mater* como afirmação sensorial, sensual, sensível, espécie de zona de pertencimento mútuo, de territorialização de um corpo feminino rememorado.

Cristiane Sobral poetifica o termo *decolonial*, cujo sentido de “identificação dos povos conforme certos fenótipos estabelecidos e impostos pelo pensamento Ocidental”, como ensina Quijano (2005), configura-se como libelo e resistência, ao passo que politiza sua verve lírica. A poeta insiste em estar de corpo presente no poema, evidenciando os índices de sua ancestralidade, alçando-os à condição de procedimento para a criação, especialmente na construção da ritmicidade, como se nota pelo uso intensivo da anáfora, da predileção pela sonoridade produzida pelas vogais abertas, pelo verso retórico, entre outros procedimentos, como se a cena poética coincidissem com a cena performática. Essa elaboração atrelada à forma poética insere a poesia em direção à ideia de alteridade, decalcada pela militância e ativismo da escritora. Aquilo que é um gesto deliberado de cunho político torna-se, concomitantemente, aspecto do estilo de Cristiane Sobral. Por outro lado, a poeta evita a armadilha que poderia confundir o *pathos* provocados pela paisagem ancestral com um imaginário sobre a África como um *Outro* exótico e primitivo – que serviu de base a diferentes ideologias e políticas colonialistas e exploratórias sob o pretexto civilizatório –, marcado por “uma relação de poder, de dominação, de graus variáveis de uma hegemonia complexa”, como aponta Said (2008, p. 33). Nesse aspecto, a experiência poética, para lembrar Paz (2012), “não é outra coisa senão revelação da condição humana, isto é, do permanente transcender-se em que consiste justamente a sua liberdade essencial.” (p. 197). A lírica de Sobral, como expressão de liberdade e movimento, transcende e consagra uma experiência histórica, pessoal e social, ao mesmo tempo. Palavra dual: poética e histórica.

Em “Meu nego”, o coloquialismo e o veio erótico nutrem-se do movimento para o *outro* masculino, negro, viril. Movimento no sentido em que o percurso pelo corpo do objeto de desejo é conduzido especialmente pelo olhar. A éfrase erótica desnuda a corporeidade pelas imagens sensoriais que modulam uma forma espiralada do olhar/desejar o corpo do amante, que termina com uma nota sutil de humor:

Coisa mais linda de se ver
Sua pele preta
Seus dentes brancos

Seu cabelo de raiz
Palmas das mãos escuras
Pele sem rasuras
Jeito de quem gosta
De amar até o amanhecer

Coisa mais linda de se ver
Seu jeito altivo
Seus olhos negros
Seu cheiro
Músculos torneados
Uma irresistível tatuagem no pescoço
Você é demais
Ainda bem que dorme aqui em casa (SOBRAL, 2017, p. 25).

A voracidade sensorial e sua tentativa extenuante de exprimir o desejo pelo corpo negro masculino intensifica-se no poema “Das mãos deles”:

As mãos escuras do meu amado
preenchem meus seios por todo lado
como quem recolhe flores maduras
As mãos escuras do meu amado
tem as palmas brancas
são quentes, acolhedoras
preenchidas por dedos enormes

Ah
O meu amado e suas mãos escuras
Conhecem cada centímetro do meu corpo
Escrutinam minhas cavernas
Anunciam-se entre as minhas pernas
Fazendo escorrer o meu mar

São escuras as mãos do meu amado
São belas
São ternas
São livres (SOBRAL, 2017, p. 28).

Na lírica de Cristiane Sobral, a imagem poética e o erotismo entrelaçam-se num todo inextrincável. Desejo e imaginário nutrem o poético, posto que “os desejos alimentam-se de imagens, caminham em direção ao imaginário como se trafegassem por entre a representação que os seduz e a tendência da qual elas emanam” (NOVAES, 1990, p. 12). Chauí (1990) lembra que é na e pela imaginação que se dão a sensação, a percepção, a memória, a fantasia e a linguagem, posto “que o desejo [...] realiza seus movimentos, [...] impregnando-se com afetos, fazendo todos seres surgirem como desejáveis e indesejáveis”

(p. 45). O desejo, para Guattari e Rolnik (1996), deve ser alçado a uma categoria e destino e suas cartografias, que incluem também a estética da existência política, posto que “todas as formas de vontade de viver, de vontade de criar, de vontade de amar, de vontade de inventar outra sociedade, outra percepção do mundo, outros sistemas de valor” (p. 261), como se constata em “Estrelas na boca”. O poema põe em cena um desejo organizado pela memória e provado como urgência, imediatismo, e, de forma ambivalente, por uma sôfrega surpresa:

Lindeza da tarde foi o seu beijo
Chegando assim de repente
Seus lábios quentes
Fizeram brotar gemidos nas cordas vocais
Coreografando linguagens em minha boca
Tão ansiosa por beijinhos

Beije os seus lábios
Tocando os seus cabelos negros
Crespos, fortes, macios
Sentindo a textura da sua pele de ébano perfumada
Enquanto seus braços me envolveram em um fogo adesivo

Nunca imaginei sua boca dentro da minha
No meu céu vi estrelas na boca
Parti com a imagem apetitosa da sua boca
Do boca a boca
Bom, bom, bombom (SOBRAL, 2017, p. 33).

No poema “In natura”, os símbolos da árvore sagrada, da lua, do mar e da terra impulsionam e catalisam o desejo do eu lírico, em uma atmosfera embebida de apelos sensoriais neobucólicos, na qual o eu lírico, em permanente fusão erótica com o *outro*, elabora para si mesma uma imagem feminina decalcada na simbologia da fruta:

Namorei você
debaixo de um Baobá
A lua exercitava os seus fetiches
espiando tanto que quase caía no mar
Foi então que o mar negro
apaixonou-se pela negrice da lua
e a terra foi talhada em ébano
cheia de um amor escuro e apetitoso
que nem fruta madura e vermelha
caindo do pé (SOBRAL, 2017, p. 37).

Uma nota de resistência advém das metáforas que tensionam uma performatividade identitária em “Katawuxi”. Nela, o eu lírico aventa uma autodeclaração em que a linguagem e a voz evidenciam uma memória do corpo feminino numa imagem de terna violência da gestação e seu valor simbólico, ritualístico e sagrado, que marcam o desejo de permanência:

Eu quando sou indígena
Venho cabocla
Com cheiro de mato
Nas pernas

Eu quando sou xamã
Grito-mulher parideira
Do Amazonas

O leite dos meus peitos jorra
Alimenta mais um Katawixi
Brotando fartura
Trazendo a energia do futuro

Enquanto houver Xamã
Haverá povo
Haverá terra (SOBRAL, 2017, p. 38).

Uma outra imagem do sagrado feminino comparece em “Eu Maria”, no qual o eu lírico (também feminino) enuncia um transbordamento dos sentidos. Uma das chaves de leitura pode ser a alusão que o poema faz à figura da *Pombagira* ou *Bombojira*, entidade cultuada no panteão místico da Umbanda e do Candomblé, em que assume a natureza de Exu feminino (CACCIATORE, 1988, p. 231):

Na segunda-feira
eu gosto de girar minha saia de sete babados
Beber champanhe
Sorrir bem alto

A segunda não existe sem o salto alto
O batom vermelho escarlate
Sem a vontade de estar na rua
Sem o desejo urgente

Eu amo as segundas
quando sou maior e mais bonita
piso mais forte e encaro qualquer desfeita
É nesse dia que durmo com as madrugadas

Nas segundas eu me lambuzo, me toco
Gozo encantada
Grito alto, feliz
Eu sou um exagero de mim (SOBRAL, 2017, p. 45).

Augras (1989) investiga a imagem da Pombagira, apontando como sua presença no imaginário mágico-ritualístico dos cultos umbandistas e candomblecistas representam uma atualização do mito, ainda que já contaminado pelo processo de sincretismo religioso com o catolicismo. As Pombagiras remeteriam às Grandes Mães Iyami Oshorongás dos Ioruba e Iemanjá, que, inseridas no imaginário do Brasil Colônia, perderam muitas de suas características originais, fixando e a de figura feminina sensual, envolvida em narrativas de paixões avassaladoras, infidelidade, incesto e estupro (AUGRAS, 1989, p. 89). Em todo caso, associada à tradição judaico-cristã, em que a serpente surge como símbolo demoníaco, a Pombagira assume uma feição subversiva, poderosa e terrível, acomodando-se no imaginário popular a imagem da prostituta, por melhor encarnar a face da transgressão da moral sexual, como aponta Augras (2009, p. 32).

No poema “Eu falo”, uma ambiguidade emerge do jogo de palavras homógrafas e homófonas: *falo*, como verbo; e *falo*, como substantivo. O erotismo e o desejo marcam, aqui, uma forma de diluição do eu pela absorção desse *outro masculino negro* que sorvido é pelo corpo feminino. Faces de uma interpenetração: o que se mostrava matéria de visualidade (primeira estrofe) reclama uma gradação de intensidade na cópula (segunda e terceira estrofes). A adjetivação intensamente erótica fornece a tonalidade do *pathos*, que pelo desvario dos sentidos, nega a possibilidade de dizer o desejo:

Gosto do falo intumescido
De um corpo negro com conteúdo
Que sussura ao invés de gritar
Da fala certa do falo em chamus

Gosto do falo a invadir
O negrume do espaço entre minha pernas
Do falo decorado pelos neurônios
Falo sem falácias
O falo fica bem na boca
É fonte suprema e sagrada refeição
Gosto do falo mudo de tesão
A me deixar sem fala (SOBRAL, 2017, p. 47).

Outro falar do desejo essencialmente imagético é enunciado no poema “Luxúria”, nas metáforas das aberturas que encenam um erotismo em expansão e movimento:

Portas pretas solitárias
Lambem a rotina
Lânguidas, femininas
Com entradas úmidas

Portas pretas
Ainda trancadas
Convidativas
Como orquídeas deitadas

Línguas negras tesas
Pincelaram as portas pretas
Penetraram falanges de dedos
Escrutinaram o prazer

As portas pretas
Foram visitadas
Agora grutas molhadas
Escorrendo o mel da vida (SOBRAL, 2017, p. 48).

O desejo e sua enunciação como um desejo feminino e negro se coloca como condição da necessidade de exteriorizar a subjetividade, dado que o desejo também apresenta um componente político (GUATTARI; ROLNIK, 1996).

Considerações finais

Partiu-se, nos limites dessa leitura, que poesia e erotismo comungam de uma e mesma força e impulso criador, como uma experiência interior, de modo que se pudesse, neste breve percurso sobre a obra *Terra negra* (2017), de Cristiane Sobral, aventou lançar um olhar sobre alguns temas perseguidos pela poeta, sem a intenção de abarcar todo livro. De saída, constatou-se uma predileção por imagens arquetípicas, especialmente as que revisitam a figura materna, alçada mormente na figura humana e no antropomorfização geográfica, da qual emerge uma África ancestral.

A reivindicação do corpo, da experiência erótica e o desejo constituem outra linha de força de sua lírica: mormente, os eus líricos assumem gramatical ou por metonímica uma voz feminina que protagoniza se agenciamento como sujeito (feminino e negro) que enuncia o desejo. O imaginário sobralino afigura-se como espaço de busca, realização, fixação e

expansão da subjetividade. Em Cristiane Sobral, no horizonte que o elenco dos poemas aqui explorados permitiu vislumbrar, é possível afirmar que uma verve erótica se funde à criação poética, especialmente desenhada pelos aspectos da autoria (feminina), da identidade étnico-racial (negra) e de sua potência de linguagem, que confere uma gama de sentidos em uma poética da relação com o *Outro masculino e negro*, de si mesmo e da experiência histórica.

REFERÊNCIAS

AUGRAS, Monique. De Yjá Mi a Pomba Gira: Transformações e símbolos da libido. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. (Org.). *Meu sinal está no teu corpo: escritos sobre a religião dos orixás*. São Paulo, Edicon & Edusp, 1989.

AUGRAS, Monique. *Imaginário da Magia: magia do imaginário*. Petrópolis, RJ: Vozes; Rio de Janeiro: Editora PUC, 2009.

BATAILLE, George. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. 3.ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: FUNARTE, 1990, p. 19-66.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Junior; Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. (Coleção TRANS).

GLISSANT, Edouard. *Poética da relação*. Trad. Marcela Vieira; Eduardo Jorge de Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

NANCY, Jean-Luc. *Demanda: literatura e filosofia*. Trad. João Camillo Penna et al. Florianópolis: Editora UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas*. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005, p. 107-130.

SAID, Edward. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SOBRAL, Cristiane. *Terra negra*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

CAPÍTULO X

HEROÍNAS NEGRAS NO CORDEL: A LITERATURA DE JARID ARRAES

*“Corre o cordel feminino
Sem nenhuma timidez.
A mulher fortalecida,
Não espera, faz a vez.
Sabe que é competente,
Se a lacuna é existente
Preenche com vividez.”*

(Dalinha Catunda).

Rafael Zeferino de Souza

Considerações iniciais

Ininterruptamente, as cordelistas transmitem em seus versos discursos que propõem uma liberdade temática e estética, assim como discutem aspectos importantes da sociedade. Essa literatura oral representa um importante meio de resguardar a memória popular com a transformação de temas cotidianos; são a memória e a identidade de uma cultura e de um povo igualmente marginalizados. As cordelistas ultrapassam as barreiras da hegemonia, com uma crescente publicação de literatura de cordel por meio de diferentes canais de comunicação. São mulheres que dão visibilidade nos seus poemas com os relatos de suas histórias de vida, trajetórias artísticas, ensinamentos, fora das condições de subalternidade e sempre considerando suas subjetividades memorialísticas.

Nesse sentido, o valioso livro de cordéis de Jarid Arraes, *Heroínas Negras Brasileiras em 15 cordéis* (2017), reúne quinze histórias, que por meio da rima e musicalidade, contam sobre mulheres negras e seus feitos extraordinários, ao longo da história do Brasil. São mulheres grandiosas, que sobreviveram a inúmeras tentativas de invisibilização e, conseqüentemente, foram relegadas ao esquecimento histórico. Portanto, este capítulo tem como objetivo apresentar e discutir a literatura de cordel de autoria feminina, em especial, os cordéis *Carolina Maria de Jesus* e *Aqualtune*, da cordelista Jarid Arraes.

A Literatura de cordel negro-feminina: alguns apontamentos

A literatura pode ser considerada como uma forma de representação social e histórica, trazendo relatos que contemplam uma determinada época. Nela, implicam fatos estéticos e históricos que realçam as experiências humanas, seus hábitos, suas atitudes, seus sentimentos, seus pensamentos, suas expectativas, dentre outros. Historicamente, não tínhamos acesso a obras escritas por mulheres, posto que a inserção delas no mundo das letras é ainda recente e a crítica literária feminista tem contribuído para que a literatura de autoria feminina seja conhecida e reconhecida.

A partir de 1960, com a emergência dos Estudos Culturais, temos a presença de repercussões populares em manifestações de cultura, dando uma maior ênfase às questões de heterogeneidade. De acordo com o que ocorre com outros segmentos como os negros e os homossexuais, “toma a mulher como parte integrante da nova ordem social e econômica” (ZOLIN, 2009, p. 105). Desse cenário emerge a mulher como escritora e leitora ganhando voz na sociedade, trazendo para a literatura questões presentes na luta do feminismo. Chamadas pela crítica de minorias, sua presença no palco literário é emergente, embora ainda tenha que enfrentar as delimitações sociais de classe e raça, nas quais ainda prevalecem o direito de fala à classe média-alta, branca e pertencente ao sexo masculino.

Ao pensarmos em uma literatura de minorias, é relevante refletirmos porque várias obras, ainda no contexto atual, são marginalizadas. Muitas são de autoria feminina, negra, homossexual e indígena, que querem discutir e mostrar aos leitores seu próprio discurso, sua versão da história, sua voz, traduzindo em literatura temas originários e emblemáticos de seu contexto. Santos e Wielewicky (2009, p. 351) acrescentam que o estudo dessas produções, no espaço acadêmico, teria um saldo positivo ao incorporar a literatura não-canônica, podendo assim, “rever valores e perceber formas de expressão de significados veiculados não apenas através do ‘eu ou do outro’, mas, também, através do contato, do conflito e da discussão”.

À mulher por muito tempo foi cerceado o direito de frequentar a escola, de ir e vir nos espaços públicos, de exercer seus direitos de cidadã; confinada ao espaço doméstico, cabia-lhe apenas a abnegação em relação ao destino de mulher a ela imposto, de modo que sua vocação de ser humano sempre fosse desconsiderada, como bem avaliou Simone de Beauvoir (1949). Sendo assim, a grande dificuldade de elas não conseguirem adentrar o

mundo das letras e ganhar visibilidade, até há pouco mais de um século, não causa espanto. Eram dos homens esse lugar e era deles o direito de falar em nome dela, representando-a como personagem de acordo com o ponto de vista masculino e patriarcal. Como tem demonstrado os estudos literários contemporâneos de vocação multiculturalista, o direito à voz, à expressão é de todos/as. Conforme Dalcastaganè (2012) nos ensina:

Mulheres e homens, trabalhadores e patrões, velhos e moços, negros e brancos, portadores ou não de deficiências, moradores do campo e da cidade, homossexuais e heterossexuais vão ver e expressar o mundo de diferentes maneiras. Mesmo que outros possam ser sensíveis e solidários e seus problemas, nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, enxergarão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente (p. 20).

Pensar na literatura produzida por mulheres implica ponderar um discurso que quer ser novo, um discurso que se oponha aos estereótipos da literatura canônica e altere aqueles valores que, difundidos em determinada época, propiciaram uma produção literária constituída de mulheres submissas, sem voz e sem liberdade. Nessa perspectiva, estudar uma obra escrita por mulher, e com bases nos estudos da Literatura de Autoria Feminina, é entender “questões mais abrangentes [...] com relação à presença da mulher nesse novo contexto sociocultural” (ALMEIDA, 2010, p. 12). Com efeito, esse estudo é relevante para entendermos e refletirmos características de identidades que estão inseridas na sociedade contemporânea, pois a “literatura é assaz sensível para representar, a seu modo peculiar, as repercussões de racismo, diáspora, multiculturalismo e outros tópicos que revelam a condição humana e a sua luta para encontrar sentido de sua existência” (BONNICI, 2009, p. 275).

Eduardo de Assis Duarte (2010) ressalta que temos uma gama variada de literatura afro-brasileira. Ela está presente nos grandes centros, nos cursos de graduação e pós-graduação, nas listas dos vestibulares de universidades públicas e privadas e no meio editorial. Essa literatura não só existe, como se faz presente nos tempos e espaços históricos de nossa constituição enquanto povo; não só existe, como é múltipla e diversa.

A literatura negra ganhou legitimidade com as diversas publicações, cujo significativo exemplo são *Cadernos Negros*, obra publicada todo ano dedicada à literatura produzida por autores afro-brasileiros. Ademais, *Um defeito de cor* (2006), da escritora Ana Maria Gonçalves, por exemplo, foi publicado por uma editora de grande porte: o Grupo

Editorial Record, e foi laureado pelo *Prêmio Casa de las Américas*. E não podemos esquecer do primeiro romance escrito por uma mulher no Brasil, *Úrsula*, da escritora negra, Maria Firmina dos Reis, publicado em 1859.

Com o processo cultural brasileiro, o que temos são obras que trazem questões discursivas, localizadas tanto regionalmente, quanto “lugares de memória”. Para Luiza Lobo (2007, *apud* DUARTE, 2010, p. 119-120):

Poderíamos definir literatura afro-brasileira como a produção literária de afrodescendentes que se assumem ideologicamente como tal, utilizando um sujeito de enunciação próprio. Portanto, ela se distinguiria, de imediato, da produção literária de autores brancos a respeito do negro, seja enquanto objeto, seja enquanto tema ou personagem estereotipado (folclore, exotismo, regionalismo).

O que temos, portanto, são obras afro-brasileiras que apresentam uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; recheados de temas afro-brasileiros, utilizando-se de construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido e um ponto de vista ou lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência.

Conceição Evaristo (2009) também comunga dessa ideia. Para a autora, o texto tem autoria, um sujeito, homem ou mulher, que com uma “subjetividade” própria vai construindo a sua escrita, vai “inventando, criando” o ponto de vista. Duarte (2010), a respeito do ponto de vista, destaca que o autor negro ao utilizar uma temática negra não é suficiente. É necessária uma perspectiva identificada à história, à cultura, à toda problemática que envolva a vida desse povo.

Essas características são evidentes na Literatura de Cordel, principalmente nas de autoria negra feminina. Essa literatura representa um considerável meio de resguardar a memória popular com a transformação de temas cotidianos em canções rimadas a serem divulgadas em feiras e folhetos de cordel. A memória, no cordel, é um importante instrumento da consonância cultural que eleva a estima popular nordestina como parte da constituição de uma identidade nacional brasileira.

A literatura de cordel é um gênero literário com linguagem clara e direta. Suas narrativas abordam desde contos infantis, populares, histórias locais, versões de clássicos da literatura universal a temas do cotidiano. Em suas fantásticas narrativas, tudo pode e se permite. Os poemas são conhecidos no sertão nordestino, antes lidos e ouvidos em larga

escala pelo um povo simples, e trazem um mundo habitado por príncipes, condessas encarceradas, dragões que devoram reinos, cangaceiros, bois misteriosos, vaqueiros destemidos e figuras mitológicas que, em outros tempos, povoaram a memória coletiva e eram cantados nos terreiros em noites de lua ou à luz de candeeiros nas debulhas de feijão.

Essa literatura é reconhecida no Brasil pelos vastos escritores masculinos, dentre os quais podemos destacar: Antônio Brasileiro Borges, da Bahia; Cego Aderaldo, do Ceará; Expedito Sebastião da Silva, do Ceará; Cunha Neto, do Piauí; Arievaldo Viana Lima, do Ceará; Ismael Gaião, de Pernambuco; Apolônio Alves dos Santos, da Paraíba e, Elias de Carvalho, de Pernambuco. Podemos apontar, lançando um olhar paralelo ao romance, que goza de um prestígio maior entre os leitores, e teve por séculos a predominância da autoria masculina, que o cordel é duplamente invisível: nele, também há o predomínio de autores homens, mas é igualmente invisível para os leitores, a crítica acadêmica e os estudos literários críticos. Como teriam, então, espaço as mulheres?

Depois de anos, porém, a mulher começou a ganhar destaque na escrita de cordel. Cordelistas que ultrapassam as barreiras da hegemonia masculina, ao observarmos uma crescente publicação de literatura de cordel por meio de diferentes canais de comunicação. Marcando presença nesse campo literário, podemos destacar algumas como Jarid Arraes, Josenir Alves de Lacerda e Maria de Lourdes Aragão Catunda, do Ceará; Ana Maria de Santana, da Bahia; Alba Helena Corrêa e Regina Costa, do Rio de Janeiro; Maria Nelcimá de Moraes Santos, da Paraíba; Érica Montenegro, do Pernambuco, dentre muitas outras que merecem reconhecimento.

Desde a sua origem, o folheto, como é reconhecido popularmente, apresenta uma impressão em formato tradicional, que mede 15cm x 11cm e com ilustrações de xilogravura. O cordel retrata questões da atualidade e da tecnologia da sua época. Ademais, a todo instante demonstra novas formas de distribuição e comercialização, como encontramos atualmente em livros publicados por editoras, em *blogs* e páginas da internet. Além disso, tem o papel fundamental de mesclar uma linguagem tradicional com novas formas de pensar sobre o mundo, seguindo o ponto de vista do poeta cordelista.

No entanto, o cordel ainda é pouco lido, comercializado e/ou divulgado. Por isso, estudos a respeito desse gênero colaboram com a visibilidade tanto do próprio gênero, quanto de escritoras, além da compreensão da memória, da identidade e da cultura de um

povo igualmente marginalizado. Conforme Aderaldo Luciano (2012), essa abordagem é de grande relevância, pois:

A produção cordeliana cumpre os pressupostos. É literatura. E mais: pela sua importância superior na construção identitária de um povo, não pode mais ficar de fora dos estudos sobre formação da literatura brasileira, nem ser um mero artigo parente do artesanato (p. 54).

Devemos, pois, atentar-nos à importância de verificar como a literatura de cordel de autoria feminina posiciona-se nesse jogo de forças no qual a linguagem se constitui como uma ferramenta que pode ser usada para manutenção do modelo hegemônico ou para contrapor-se aos discursos da exclusão.

As heroínas de Jarid Arraes: representação feminina na história brasileira

Jarid Arraes, natural de Juazeiro do Norte, na região do Cariri (CE), é contista, poetisa e cordelista e mulher negra. Seus cordéis estão presentes nos livros didáticos e nas redes sociais. O seu livro de cordéis atual é a coleção *Heroínas Negras da História do Brasil*; neles, são resgatadas biografias de grandes mulheres negras que marcaram a história brasileira, como Antonieta de Barros, Carolina Maria de Jesus, Tereza de Benguela, Laudelina de Campos, entre outras. A autora também possui cordéis infantis, como *A menina que não queria ser princesa*; *A bailarina gorda* e *Os cachinhos encantados da princesa*. E, também, apresenta folhetos com mais de quinze cordéis de mulheres, como: *Acotirene*; *Anastácia*; *Antonieta de Barros*; *Aqaltune*; *Dandara dos Palmares*; *Esperança Garcia*, dentre outras.

As narrativas de cordéis de Arraes são biográficas e configuram-se como uma poética da memória com toda a movência das sensibilidades de mulheres que lampejam vidas e resistências. Pensando no lugar de fala da escritora, ela vem para dar visibilidade tanto para sua literatura, como também para a biografia dessas mulheres que compõem sua obra. Em relação a isso, Djamilia Ribeiro afirma o seguinte:

Pensar em feminismo negro é justamente romper com a cisão numa sociedade desigual, logo é pensar projetos, novos marcos civilizatórios para que pensemos em um novo modelo de sociedade. Fora isso, é também divulgar a produção intelectual de mulheres negras, colocando-as na

condição de sujeitos ativos que, historicamente, vêm pensando em resistências e reexistências (RIBEIRO, 2017, p. 14).

Carolina Maria de Jesus, uma das figuras femininas representadas no cordel de Arraes, era escritora, compositora e poetisa brasileira, que ficou conhecida por seu livro *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*, publicado em 1960. É uma obra autobiográfica devido ao fato de que a identidade entre autor, narrador e personagem é assumida e tornada explícita, com o nome exposto na capa. Nesse sentido, Carolina Maria de Jesus é equivalente a uma assinatura autoral. Depois da publicação, a autora se tornou uma das mais importantes escritoras do país.

Ela viveu boa parte de sua vida na favela do Canindé, na Zona Norte de São Paulo, sustentando a si mesma e a seus três filhos como catadora de papéis. O cordel escrito por Arraes cumpre com o modelo do cordel tradicional, visto que consiste em uma sextilha, com rimas nos versos 2/4/6, iniciado por uma narrativa que reflete a condição de vida do eu lírico, conforme observamos na passagem:

Essa é uma escritora
Que já foi ignorada
E durante a sua vida
Foi também muito explorada
Mas por muitos, hoje em dia
É com honras adorada.

Sua história verdadeira
Começou em Sacramento
Na rural comunidade
Foi de Minas um rebento
Era o ano de quatorze
Inda mil e novecentos.

Pouco tempo se passava
Desde o fim da escravidão
E, portanto, o que existia
Era dor da servidão
O racismo dominava
Espalhando humilhação (ARRAES, 2017, p. 37).

O cordel traz um discurso de resistência, uma vez que mostra a experiência de vida de uma mulher, que precisou batalhar para viver e conseguir sustentar os filhos sozinha. Dessa forma, ela contraria o sistema familiar estabelecido como padrão/normal pela época,

posto que o papel que ela fazia era o que, de fato, os homens ocupavam. É a literatura de autoria feminina que traz uma reflexão do lugar e posicionamento da mulher, conforme pondera Margareth Rago (1998):

as mulheres trazem uma experiência histórica e cultural diferenciada da masculina ao menos até o presente, uma experiência que já várias classificaram como das margens, da construção miúda, da gestão de detalhe, que se expressa na busca de uma *nova linguagem*, ou na produção de um *contradiscurso*, é inegável que uma profunda mutação vem-se processando também na produção de conhecimento científico (p. 3, grifos da autora).

Arraes detalha as vivências da escritora de quando vivia na favela, recolhendo restos de papel e cadernos velhos para serem utilizados na escrita de suas experiências, destacando que é, dessa forma, que nasceu o famoso diário, o qual foi descoberto jornalista Audálio Dantas, que estava visitando a favela do Canindé:

Como era catadora
Pelos lixos encontrava
O papel e o caderno
Que por fim utilizava
Como o famoso Diário
Onde tudo registrava (ARRAES, 2017, p. 39).

E também,

Então soube dos cadernos
Que Carolina escrevia
Ficou muito impressionado
Com o valor que ali continha
E depois de muita espera
O seu livro aparecia.

Foi o “Quarto de Despejo”
O primeiro publicado
Um sucesso monstruoso
Tão vendido e aclamado
Carolina fez dinheiro
Com o livro elogiado (ARRAES, 2017, p. 40).

Como vimos em Duarte (2010), uma obra apresenta perspectiva, ponto de vista e temática, pelo viés do autor negro. Não é diferente com a escrita de Carolina de Jesus e Jarid

Arraes. A autora do livro *Quarto de Despejo*, propagou em seus textos, sua visão enquanto mulher negra, pobre, favelada, semi-analfabeta, escritora, para que o leitor experienciasse as mesmas situações de marginalidade e de exclusão pelas quais ela passava. Já a cordelista, traz em seus versos, com musicalidade, a experiência dos sentimentos tidos nas escritas de Carolina de Jesus. No cordel, Arraes escreve o sucesso que Carolina de Jesus recebeu com o livro publicado, com a mudança da vida e com o novo livro: *Casa de alvenaria*. Mas, tempos depois, Carolina acaba voltando para a exclusão social, conforme aponta os trechos do cordel:

Desejava até cantar
Mais um livro ela escreveu:
Casa de alvenaria
Cheio de relatos seus
Sobre a vida que mudava
E o que mais lhe aconteceu.

Mas aí já não gostaram
Por imensa hipocrisia
Pois Carolina contava
Os males da burguesia
E o amargo esquecimento
Logo mais se chegaria.

Carolina até tentou
Publicou material
No ano de sessenta e três
Mais dois livros afinal
Mas estava ignorada
Novamente marginal (ARRAES, 2017, p. 41).

O sucesso de Carolina Maria de Jesus, como escritora, ocorreu lentamente, pois vale lembrar que a literatura de autoria feminina, como documento escrito e publicado, era de mulheres que pertenciam à elite intelectual, classe média/alta, que tiveram acesso à escola, leitura, escrita, universidade e outros meios. Recentemente, a academia está trazendo ao centro mulheres subalternas, dos meios comuns, com diversas posições sociais e de diversos lugares, para visibilizar e representar a sua voz.

O cordel encerra com o silenciamento sobre a escritora. Contudo, Arraes menciona que ela deveria ser reconhecida e que hoje é referência para o povo negro, por ser uma mulher que precisou transmutar-se em diversos papéis que, até então, eram considerados

masculinos, para conseguir sobreviver e continuar sua história de sobrevivência e luta, como veremos nas últimas estrofes:

Por racismo e elitismo
Pouco dela hoje se fala
Mas tamanho preconceito
Seu legado jamais cala
É por isso que eu lembro
E meu grito não entala.

Carolina é um tesouro
Para o povo brasileiro
É orgulho pras mulheres
Para o povo negro inteiro
Referência como exemplo
De valor testamentário

Carolina eternamente
Uma imensa inspiração
Uma força grandiosa
E também validação
A mulher negra escritora
Que despeja o coração (ARRAES, 2017, p. 42).

Aqaltune, outra heroína resgatada por Arraes, era uma princesa africana, filha do rei do Congo. Foi uma grande guerreira e estrategista e liderou um exército de dez mil homens para combater a invasão do seu reino no Congo, em 1665. Mas perderam a guerra e ela foi trazida para o Brasil e vendida como escrava reprodutora. Grávida, ela organizou uma fuga para Palmares, onde deu à luz Ganga Zumba e Gana, que mais tarde seriam chefes dos mais importantes mocambos de Palmares; e, também, à Sabrina, mãe do grande líder de Palmares, Zumbi. O cordel escrito por Jarid Arraes é uma sextilha e compõe-se de vinte e sete estrofes. As rimas pobres e a métrica silábica de sete dos versos cumprem com o cordel tradicional, que são presentes em *2/4/6, princesa, realeza e fortaleza*, conforme o exemplo:

Como filha de um rei
Aqaltune era princesa
Era no reino do Congo
Da mais alta realeza
E na tradição que tinha
Encontrava fortaleza (ARRAES, 2017, p. 27).

O eu lírico, de cunho narrativo, conta a história da personagem, deixando em evidência as suas raízes e também seu papel enquanto princesa em proteger o reino de outros inimigos, conforme expressa a seguinte passagem:

Lá no Congo era feliz
De raiz no ancestral
Mas haviam outros reinos
Dos quais Congo era rival
E por isso houve guerra
Com desfecho vendaval

Na disputa dessa guerra
Seu pai foi derrotado
E vendidos como escravos
Foi seu reino humilhado
Mais de dez mil lutadores
Igualmente enjaulado (ARRAES, 2017, p. 27).

Na linguagem, além da fruição estética, são reconhecidos e expressos valores éticos, culturais, políticos e ideológicos. Isso comparece na escrita de Jarid Arraes, não só nesse cordel, mas como em outras obras/cordéis, as quais têm como pretensão dar visibilidade para essas personagens que são esquecidas pela história, colocando-as como “sujeito[s] de enunciação próprio” (DUARTE, 2010, p. 117), em que um eu lírico ou um narrador negro ou afrodescendente apresenta um ponto de vista:

Eu só acho um absurdo
Porque nunca ouvi falar
Na escola ou na tevê
Nunca vi ninguém contar
Sobre a garra de Aqualtune
E o que pôde conquistar.

Uma história como a dela
Deveria ser contada
Em todo livro escolar
Deveria ser lembrada
No teatro e no cinema
Que ela fosse retratada.

Mas eu tive que sozinha
As informações buscar
Foi porque ouvi seu nome
Uma amiga mencionar

E por curiosidade
Fui online pesquisar (ARRAES, 2017, p. 31-32).

Além desses aspectos, a autora visa também denunciar o sofrimento de vida dessas mulheres negras. Com essa perspectiva, o cordel *Aqaltune* traz diversos assuntos/temáticas como forma de denúncia, tais como: a venda de pessoas para a escravidão; a maldade e as doenças nos navios negreiros; o estupro; a mulher como objeto apenas com cunho de reprodução; os castigos e as torturas; as agressões; a resistência; o assassinato, dentro outros. Para Duarte (2010), a escrita afro-brasileira contempla o resgate da história do povo negro na diáspora brasileira, passando pela denúncia da escravidão e de suas consequências; e isso não é diferente com o cordel *Aqaltune*:

Aqaltune foi vendida
Em escrava transformada
Foi levada para um porto
Onde foi então trocada
Por moeda, por dinheiro
Pruma vida aprisionada.

Acabou num navio negreiro
Que ao Brasil foi viajar
Nos porões do sofrimento
Muito teve que enfrentar:
As doenças e tristezas
E a maldade a transbordar.

Aqaltune com seu povo
Nos porões muito sofreu
Tinham febres e doenças
Pela dor que só cresceu
Era fome e era castigo
Muita gente padeceu.

Foi no Porto de Recife
Que o navio então parou
Quando muito finalmente
No Brasil desembarcou
Aqaltune novamente
Teve alguém que comprou (ARRAES, 2017, p. 28).

O eu lírico, de forma ritmada e musicalizada, traz a narrativa dessa mulher do século XVII para que o público leitor conheça a história, contada num viés do século XXI, que é

o tempo da voz da autora, Arraes. Portanto, o cordel tem como objetivo assumir “com as literaturas da voz, de que constitui a memória e a escrita, um papel de organização codificada do conjunto do aprendizado comunitário, de seu passado e de seu imaginário, uma função identitária e poética” (SANTOS, 2006, p.142).

Levando em consideração a temática da memória, que está presente nesse cordel, ela é formada pela questão da tradição, da região e da identidade, as quais são marcadas pela herança de antepassados, o que fica nítido no cordel. Com isso, podemos notar que a literatura de autoria feminina tem um olhar no passado, principalmente os cordéis de Arraes, que trazem as memórias dessas mulheres, transpondo-as para a forma escrita, como vemos na seguinte passagem:

Junto com outras pessoas
Negras de muita coragem
Aqualtune fez a fuga
Mesmo com toda a coragem
Foi parar em um quilombo
E falou de sua linhagem.

[...]

Nos quilombos do Brasil
Era forte a tradição
De manter vivas raízes
Africanas na nação
Aqualtune isso queria
Disso fazia questão (ARRAES, 2017, p. 30).

Com isso, a memória tem a capacidade de exercer uma ação que busca preservar algumas informações e “remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 2013, p. 423). Por esse viés da memória, uma vez que são obras com escritas subjetivas que utilizam lembranças de sua história pessoal, e também coletiva e/ou de um grupo, pondo em xeque estratégias ficcionais de recuperação da memória coletiva e histórica.

Considerações finais

A partir da análise dos cordéis de Arraes, que resgatam duas mulheres negras fundamentais em nossa história, uma escritora do século XX e uma guerreira escravizada do Brasil colonial século XVII, podemos concluir que o cordel de autoria feminina é enriquecedor, por trazer uma linguagem e uma experiência estética que refletem temáticas ainda bastante atuais da nossa sociedade.

Os cordéis de Jarid Arraes, por exemplo, têm como finalidade dar visibilidade para mulheres negras brasileiras que fizeram história em nossa nação e que são esquecidas. São cordéis que se adequam às estéticas tradicionais e, por meio da sua musicalidade e ritmo, cumprem o seu papel de cunho informativo e narrativo ao transpor ao leitor o seu conteúdo.

Por fim, estudar esse gênero que ainda é considerado marginalizado, pouco presente nas academias, escrito por autoras igualmente mantidas à margem, visa contribuir para entendermos segmentos culturais contemporâneos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Mulheres tão diferentes que éramos: a escritora contemporânea e as narrativas cosmopolitas na aldeia global. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2010. p. 12-22.

ARRAES, Jarid. *Heroínas negras brasileiras: em 15 cordéis*. São Paulo: Pólen, 2017.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: A Experiência Vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1949.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 257-285.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo, Editora Horizonte, 2012.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, Número 23, p. 113-138, julho/dezembro, 2010.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. In: *Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão... [et al.]. 5 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

LUCIANO, Aderaldo. *Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro*. São Paulo: Luzeiro, 2012.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana Maria; GROSSI, Miriam Pillar. *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Memória das Vozes: cantoria, romanceiro e cordel*. Prefácio de Armindo Bião – Trad. Márcia Pinheiro. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

SANTOS, Célia Regina dos; WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 337-352.

ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. In: *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105-116, jul./dez. 2009.

CAPÍTULO XI

I WANNA BE WHERE YOU ARE: UM ROAD NOVEL DE KRISTINA FOREST

“A viagem realmente se torna mais importante que o destino à medida que a estrada se torna casa, em vez de apenas o lugar em que se parte para chegar a outro lugar”

(Primeau).

Mirian Cardoso da Silva

O que é *road novel*?

A epígrafe deste capítulo foi escolhida porque é uma boa descrição do que seria um *road novel*. Se lemos um romance cuja jornada – a viagem em si – é o que move a narrativa, a qual, por sua vez, descreve o processo da viagem e os personagens estabelecem uma conexão com o deslocamento, podemos ter um *road novel*. O destino do viajante é, portanto, a própria viagem, e ela irá permitir que o sujeito (re)construa suas identidades a partir do estado *on the road*.

Como gênero literário, o *road novel* se estabeleceu a partir da publicação do emblemático *On the road* (1957), de Jake Kerouac. A partir dele, as formas e as características do gênero foram especificadas, e a narrativa do protagonista Sal Paradise motivou muitos outros escritores a porem o pé na estrada, escrevendo sobre suas experiências, inspirados no modelo de Kerouac ou, então, transformando-o. Em outras palavras, é uma literatura produzida pelos escritores com base no estilo de vida *beat*,²⁷ ou seja, uma vida aventureira, à deriva das estradas, sem destino, sem motivo, sem propósito, quase andarilho, sujeito ao *American way of life*²⁸.

No imaginário social heteronormativo, o *road novel* é considerado, na cultura estadunidense, um gênero tipicamente “americano” que exalta a estrada, o carro e a

²⁷A geração *beat* foi constituída por um grupo de escritores norte-americanos que ficaram mais conhecidos no final de 1950 e início de 1960. Eles levavam uma vida nômade, viajando de um lado ao outro entre os Estados Unidos e o México, geralmente escreviam sob a influência do álcool, drogas e do jazz. Fizeram parte do início do movimento hippie e da contracultura.

²⁸*American way of life* – *jeito americano de viver* – correspondia a uma imagem ideal na qual todo estadunidense deveria se espelhar, centrada no ideal de família patriarcal, em um comportamento dominante e em uma expressão nacionalista que pregava a “América” – no caso os Estados Unidos – como salvadora do mundo.

liberdade. Histórias como as que encontramos em *Vida no Mississipi* (1883), de Mark Twain, até *Viajando com Charlie* (1967), de John Steinbeck, e na popularização do gênero com *On the road* fizeram surgir protagonistas homens enquanto exploradores tanto de uma paisagem nova, principalmente rumo a Oeste, quanto de uma paisagem mais interior, de autodescoberta, com o objetivo de conhecer o suposto “verdadeiro” Estados Unidos. Segundo Allison Gallagher (2017), o gênero foi (e ainda é) sustentado pela imagem do viajante fanfarrão, “cuja identidade masculina inabalável sustenta seu desejo inato de aventura” (n.p, tradução minha²⁹). Dessa maneira, em seus primórdios, a jornada era realizada por homens em busca de liberdade, o que exemplifica a ideia de que viajar significa se libertar – liberdade possível apenas aos homens (héteros, em geral).

Embora essa seja a característica de seus primórdios, creio que melhor definição possa ser aplicada, considerando apenas o gênero literário em si, com base nos romances escritos por diferentes escritores, os quais, embora possuam diferenças temáticas, pessoais, culturais e identitárias, se aproximam devido à maneira com a qual narram suas viagens. Desse modo, o *road novel* – ou romance de estrada – é um gênero literário em que a experiência na estrada, o estar em movimento, é parte central da ação narrativa.

Autoria feminina (negra) e o *road novel*

Se a formação do romance de estrada teve como base a produção de autoria masculina, qual a participação das mulheres nessa produção? Essa pergunta permeou minha pesquisa de tese de doutorado, na qual me dedico a investigar o *road novel* de autoria feminina e às ressignificações que as mulheres fazem com o gênero. A primeira assertiva a ser levantada, algo que talvez o leitor já prediz por si, é que as mulheres foram marginalizadas.

Nos *road novels* de autoria masculina, geralmente a mulher surge como passageira, mas nunca como motorista. Como personagens secundárias, elas comparecem na narrativa em função de necessidades dos personagens masculinos e não têm espaço de fala. Embora elas não estivessem presente de maneira significativa nos *road novels* dos homens, muitas

²⁹“The contemporary ‘road’ novel has long been underpinned and undermined by its cringe-inducing valorization of the roguish buck, whose steadfast masculine identity supports his innate lust for adventure” (GALLAGHER, 2017, n.p.).

foram as mulheres que empreenderam viagens e escreveram sobre suas aventuras na estrada.

Em *Fast cars e bad girls* (2004), Deborah Barros evidencia como as narrativas de estrada desconstruem os tropos imperialistas que definiram as jornadas pelo território estadunidense. A autora sugere que a literatura produzida pelas mulheres possibilita a produção de um cânone alternativo, com narrativas disruptivas que dirigem na contramão do *mainstream*³⁰. São romances que questionam a noção de liberdade que há nos romances de autoria masculina, os quais pressupõe que a estrada trouxesse sempre felicidade. A autora evidencia uma produção de mulheres que estiveram publicando e viajando à margem da literatura normatizada.

Nessa construção, as personagens dos romances dessas escritoras vão colocar em evidência aquilo que Alexandra Ganser (2009) define como *gendering space* – ou espaços de gênero. Segundo Ganser, o espaço social pode ser observado a partir de uma estrutura tripartida, na qual é incluído o imaginário e o real, além de ser, também, um produto das relações sociais, as quais são moldadas pelo discurso hegemônico e se refletem em estruturas dominantes do espaço. Para a autora, as estruturas espaciais têm como base mecanismos de exclusão e inclusão físicas e sociais por meio do discurso público ou da representação midiática.

Um exemplo desse espaço estruturalmente dominante é a separação entre espaços aos quais o homem pertence e domina e aos quais a mulher pertence e se subjugua. Os papéis de gênero transpassam, por sua vez, para a noção de público/privado e homem/mulher, dicotomias que estabeleceram, por séculos, a marginalização e a opressão sobre o corpo feminino. Sob as esferas de poder, a discussão sobre *road novel* de autoria feminina pode ser feita a partir da crítica à masculinização dos espaços físicos e sociais, já que o espaço público precisou ser conquistado pelas mulheres arduamente, e ainda, até hoje, somos questionadas de diferentes maneiras por o ocuparmos.

As estradas, incorporadas pelos homens, possuem a mesma construção como espaços de gênero, nos quais foram construídas noções de pertencimento masculino e exclusão feminina, como se reflete na ausência de produção literária de autoria feminina até final do século XX, época na qual encontramos mais produções de *road novel* de autoria feminina. A

³⁰*Mainstream* americano seria o correspondente à “convencional”, um modelo literário dominante.

desigualdade no acesso e na agência espacial reflete, portanto, a desigualdade de gênero presente nas estruturas da nossa sociedade.

A problemática que levanto neste capítulo surgiu a partir das leituras dos *road novels* de autoria feminina feitas por mim, uma vez que, ao longo da tese, não fui capaz, assim como Ganser (2009), de encontrar um romance de estrada escrito por uma mulher negra durante o período em que as mulheres mais publicaram por meio deste gênero, entre 1970 e 2000. Se as mulheres brancas estiveram dirigindo à margem, onde estavam as mulheres negras?

Não é muito difícil responder a essa pergunta se formos um pouco críticos e leitores da nossa história social. Muito de nossa cultura ocidental foi construída com o suor e sangue dos negros, causando traumas e exílios inimagináveis na identidade da mulher negra. O poder imperialista construiu a sociedade com base no preconceito e na noção de inferioridade, e, como afirma Gayatri Spivak (2010), a mulher negra é duplamente colonizada devido a seu gênero e sua cor, e essa afirmação se estende a quase tudo em nossa sociedade, inclusive à literatura.

Não é preciso arrolar aqui a historiografia dolorosa do povo negro para afirmar que a ausência de representatividade deles se justifica por meio de um jogo de poder que os marginaliza e os subalterna. Não é que não haja mulheres escrevendo, sabemos que há, mas poucas são conhecidas ou têm oportunidades de enfrentar com certa igualdade esse universo heteronormativo, racista e preconceituoso. Sobre a produção literária de autoria feminina negra, a caribenha-americana Carole Boyce Davies produz um texto interessante para os estudos da identidade e mobilidade da mulher negra. Em *Black women, writing and identity: migrations of the subject*, a autora coloca em evidência diversas questões acerca da realidade dessa mulher, afirmando que “a escrita das mulheres negras [...] deve ser lida como uma série de travessias de fronteira e não como uma categoria fixa, geográfica, étnica ou nacionalmente vinculada à escrita” (DAVIES, 2003, n.p, tradução minha³¹).

O movimento do feminismo negro, que se fortaleceu entre 1960 e 1980, quando a fundação *National Black Feminist* se estabeleceu, em 1973, nos Estados Unidos, mostrou-se um importante meio para a desconstrução dessa realidade. A história deixou de ser única (ADICHIE, 2009), e passou a ser contada pela perspectiva de feministas negras, que

³¹“*Black women’s writing, I am proposing, should be read as a series of boundary crossings and not as a fixed, geographical, ethnically or nationally bound category of writing*” (DAVIES, 2003, n.p.).

problematizaram as condições de vida das mulheres negras norte-americanas, já que os estudos e os feminismos até então consideravam a mulher branca de classe média como referência. Há, então, a emergência de mulheres negras oportunizando visibilidade às pautas delas, denunciando as opressões sobre o corpo negro, o racismo, o sexismo e a falta de representatividade.

A filósofa e teórica feminista Bell Hooks (2013) se consagrou como um dos principais nomes do feminismo negro, e aponta para essas mulheres como um dos grupos cujas identidades são subjugadas e ocultadas mais do que qualquer outra. Sexismo, racismo e preconceito definem a maneira como as estruturas sociais e culturais consideram essa parcela da população.

Estudiosas como Hooks e outras ativistas do movimento feminista negro lutaram, e lutam, por espaço e representatividade igualitária. Embora nos falte muito para uma equidade real, palpável, nas últimas duas décadas temos observado a crescente publicação literária de autoria feminina negra, mesmo que não seja sempre pelas grandes editoras, muitas mulheres estão escrevendo todos os dias e de diferentes maneiras ocupam espaços que histórica e culturalmente são lhes hostil.

A meu ver, uma das conquistas mais significativas dessas lutas pode ser observada nas produções literárias de autoria negra que discutem, entre as diversas questões, outros temas que não somente as questões de gênero, sexismo e racismo. Ir para além dessas temáticas significa que, aos poucos, as mulheres negras têm, finalmente, obtido um espaço para falar de temas outros que também são de seu interesse. É nessa seara que se enquadra o romance escolhido para este capítulo, *I wanna be where you are* (2019), da escritora estadunidense Kristina Forest.

Portanto, é devido a luta por espaço, por representatividade, por desconstrução de preconceitos que, nas últimas duas décadas, encontrei alguns textos, embora poucos, que podem ser considerados *road novel* de autoria feminina negra. É a uma dessas obras que dedico uma breve leitura neste capítulo com o objetivo de observar como ocorre a representação da viagem e a construção identitária da personagem ao longo da aventura nas estradas.

I wanna be where you are

Kristina Forest é uma escritora negra estadunidense de literatura para jovens adultos, que escreveu *I wanna be where you are*, o qual foi definido como “uma história de grande coração” pelo New York Times, e *Now that I've found you* (2020). Seu próximo romance, *Zyla & Kai*, já tem data de publicação prevista para 2022 pela Kokila Books, e sua estreia no romance adulto, *The neighbor favor*, será feita pela Berkley em 2023.

O enredo de *I wanna be where you are* coloca em cena dois adolescentes no final do ensino médio. De um lado, temos Chloe Pierce, a narradora, que é proibida pela mãe de fazer um teste para entrar em um conservatório de dança; do outro, temos Eli, um rapaz que vivencia um conflito familiar devido ao seu desejo de cursar artes. O enredo parece simples e bastante comum, remetendo o leitor a filmes tradicionais americanos sobre adolescentes em desacordo com a família.

No entanto, o romance envolve algumas características que o tornam um exemplar da importância da representatividade. Primeiro, os personagens jovens são negros; segundo, eles fazem uma viagem. Embora a literatura juvenil tenha mais espaço para representação do feminino em trânsito (como observamos em histórias clássicas como Chapeuzinho Vermelho, que realiza uma viagem no meio da floresta), raros são os textos literários que colocam personagens negras como protagonistas.

Em entrevista, Forest (2019, n.p., tradução minha³²) responde sobre o porquê de ter escrito o romance e diz: “Eu realmente só queria escrever a história que eu não tinha quando adolescente. Eu queria ver uma garota negra seguir seus sonhos, ter uma aventura e se apaixonar”. O que perpassa o discurso de Forest é a noção de representatividade. Representatividade possui amplitude em diferentes aspectos, e uma delas é a possibilidade de os sujeitos se tornarem presentes, visíveis, ao desenvolverem papéis importantes e de valor sociocultural. Com ele, outros indivíduos poderão se identificar, se espelhar, se entender, construir suas identidades pessoais.

A importância da representatividade negra e feminina tem sua importância na realidade dos estereótipos, os quais mantêm os preconceitos e a opressão sobre o corpo negro. Artur Araújo (2010, n.p) aponta que eles “correspondem a imagens ou representações

³²“I really just wanted to write the story I didn't have as a teen myself. I wanted to see a Black girl follow her dreams, have an adventure and fall in love” (FOREST, 2019, n.p.). Disponível em < <https://richincolor.com/2019/08/review-i-wanna-be-where-you-are/>>. Acesso em 20 abr. 2022.

coletivas que categorizam o mundo, são ideias pré-concebidas, universais, que cada sujeito faz de uma classe ou tipo de pessoas, geralmente pejorativas, comuns a um grupo social”. Nas práticas sociais, o discurso possui papel fundamental na manutenção ou na desconstrução dessas imagens preconcebidas do outro, e ele é construído por meio da ação, da representação e da identificação.

Nesse construto, é na representação do eu frente ao outro que as identidades são construídas, em uma relação dialógica, móvel e instável (HALL, 2005). Geralmente, temos a tendência de reproduzir ou de nos inspirar naquilo com que nos identificamos, formando nossa própria identidade. Quanto mais representatividade, mais nos sentimos parte de algo, nos sentimos pertencidos. Mas e quando não nos espelha, quando não conseguimos nos ver nele para nos sentirmos representados? É essa ausência que Forest se refere ao dizer que escreveu o romance em análise porque “realmente só queria escrever a história que não tinha quando adolescente” (FOREST, 2019, n.p).

Spivak (2010) discute sobre a representação ao evidenciar e questionar a importância de haver espaços de fala para todos os indivíduos de uma sociedade, e também para que sejam ouvidos com igual respeito e atenção. Aqueles que não possuem espaço de fala são definidos por Spivak como sujeitos subalternos, já que lhes faltam representatividade que garanta esses espaços. Para a autora, a fim de que ela exista, é necessário que esses sujeitos possam falar de si próprios, o que justifica a importância do *road novel*, de Forest. Por meio do romance, ela pode escrever sobre “uma garota negra seguir seus sonhos, ter uma aventura e se apaixonar” (FOREST, 2019, n.p), ações aparentemente simples e corriqueiras, mas que, ao tratarmos do corpo negro vivenciando essas situações, há a falta de representação. Por isso, a fala da autora, e a obra produzida por ela, é uma representação social, com a qual os indivíduos podem se comunicar e compreender os sentidos que atribuem a si, ao outro e ao mundo no geral.

No romance, Chloe, uma garota de dezessete anos, se aproveita da ausência da mãe, que viaja com o namorado por uma semana, para pegar o carro e dirigir até a cidade onde seriam as audições de uma academia de balé. Ao sair de casa, é interceptada por Eli que a faz lhe dar uma carona e ao seu cachorro Geezer, por meio da ameaça de contar a mãe sobre o que ela estava prestes a fazer. Temos, então, uma personagem em busca de seus sonhos acompanhada por dois passageiros indesejados, em busca de um sonho futuro.

Em primeiro lugar, a obra de Forest é uma narrativa de viagem, e narrativas de viagem geralmente tratam da jornada em sentido literal, isto é, enquanto deslocamento geográfico. Isso pode ser observado em todo o romance que situa o leitor sobre a intenção da protagonista no início: “Eu especialmente nunca dirijo sozinha para outro estado para um teste de dança sem contar a minha mãe” (FOREST, 2019, n.p, tradução minha³³), a qual pretende fazer uma viagem até Washington, onde faria uma performance de balé. Dessa maneira, a protagonista narra os acontecimentos ao longo da jornada, tanto do percurso, *on the road*, quanto nas paragens ao longo caminho.

No entanto, conforme a personagem se desloca, ela acumula experiências sem direcionar a viagem para um problema único, mas sim vivenciando situações e encontros. Esses, que acontecem ao longo da viagem, são elementos importantes para o desenvolvimento pessoal dos protagonistas. Podem ser desejáveis, como quando a personagem encontra a irmã de Eli, ou não, como o acidente que ela e os companheiros sofrem. O encontro é “um modo de ver, e compreender, formulações da alteridade, da diferença e da excentricidade” (SEIXO, 1998, p. 26), e podem ser também obstáculos a serem superados até o destino final, se houver um. Bakhtin, ao estudar os cronotopos³⁴, afirma que

os deslocamentos no espaço — as viagens e, em parte, as aventuras e peripécias (de preferência de um tipo que põe à prova o herói) — possibilitam ao romancista mostrar e evidenciar a diversidade estática do mundo através do espaço e da sociedade (países, cidades, etnias, grupos sociais, condições específicas de vida) (BAKHTIN 1997, p. 224).

Bakhtin, aponta que os signos presentes nas narrativas de viagem, tais como despedida, separação, perda, obtenção, busca e descoberta, fazem parte do que ele denomina de “cronotopo da estrada”. Isto é, são os muitos e diversos acontecimentos que podem ocorrer durante a viagem e que colocaram os sujeitos à prova durante a travessia, pois o “o encontro é um dos mais antigos acontecimentos formadores do enredo do epos (em particular do romance)” (BAKHTIN, 2002, p. 223).

No romance os encontros aparecem ao longo de toda jornada na estrada, desde encontrar entes queridos até um acidente, uma festa e um amor, colocando os personagens

³³“I especially never drive alone to another state for a dance audition without telling my mom” (FOREST, 2019, n.p.).

³⁴Para Bakhtin (2002, p. 211) “à interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos de cronotopo”.

em uma aventura que os faz enfrentar suas questões particulares. A viagem, que “integra potencialmente um conjunto nocional de componentes enraizadas na existência humana (v.g. partida, chegada, projeto, realização, caminho, travessia, finalização e retorno)” (SEIXO, 1998, p.12), é o meio para que os personagens resolvam não somente as questões particulares, como também o relacionamento entre eles.

É por isso que a viagem, nesse *road novel*, não pode ser vista apenas como um deslocamento físico. Preciso considerar, também, as mudanças que ocorrem nos personagens, em suas interioridades, a partir do que vivenciam na trajetória. Assim, ao colocar uma distância entre si própria e o ponto de origem, a narradora consegue compreender melhor quem é, redefinindo suas rotas e (re)construindo sua identidade. O enredo do romance é constituído, portanto, pela necessidade que o sujeito sente de se descolar em busca – ou fuga – de algo, perpassando seu *eu*, sua identidade, pelas experiências vivenciadas na estrada, na qual podem se deparar com “encontros, paradas, além de situações que envolvem ruptura e rebeldia” (ROMANIELO, 2014, n.p).

Nesse contexto, o desenvolvimento dos personagens em *I wanna be where you are* é linear no sentido de saírem de um ponto e chegarem a outros e depois retornarem ao ponto inicial. Contudo, entremeio ao início e ao fim, diversos encontros acontecem e de diferentes maneiras. O primeiro transforma a viagem da protagonista por completo, já que viajar sozinha é diferente de dividir a estrada com alguém. De fato, ele acontece assim que ela sai de casa e encontra Eli a esperando para pedir um favor: “‘Isso é perfeito’, diz ele, ‘Eu tenho que ir para a Carolina do Norte para ver meu pai esta semana, e eu ia pedir para você me dar uma carona para a estação de trem, mas eu posso pegar de D.C. e cortar a viagem pela metade” (FOREST, 2019, n.p, tradução minha³⁵). Eli se torna um dos encontros que permanece, já que o primeiro destino final da viagem, a audição de dança, muda para a casa do pai de Eli, onde eles se despedem e ela retorna sozinha para a mãe.

A primeira parada também não demora a acontecer, e ela é igualmente importante para a transição que a protagonista vai fazer ao longo da jornada: “À distância, vejo uma saída para uma parada de descanso. Nem saímos de Nova Jersey e eu já tenho que encostar” (FOREST, 2019, n.p, tradução minha³⁶). Nesse momento, Chloe cede sua vez no volante

³⁵“This is perfect,” he says. “I have to go to North Carolina to see my dad this week, and I was gonna ask you to give me a ride to the train station, but I can catch the train from D.C. and cut the trip in half” (FOREST, 2018, n.p).

³⁶“In the distance, I see an exit for a rest stop. We’re not even out of New Jersey and I already have to pull over” (FOREST, 2018, n.p).

para Eli, que tem mais experiência na estrada do que ela, e se mostra insegura em relação a tomar as rédeas da própria vida:

Eu tento abordar a condução da mesma forma que abordo o balé. Com precisão, graça e concentração absoluta. No balé, eu tenho sucesso. Na condução, eu falho. Miseravelmente. Não me sinto confortável ao volante. As razões são óbvias: meu pai morreu em um acidente de carro e eu quase fui atropelado por um carro. “Por que você está dirigindo tão devagar?” Eli pergunta. “O limite de velocidade é sessenta e cinco.” Estou dirigindo na pista lenta e fazendo apenas 80 km por hora. Para ser justo, se eu dirigir muito rápido, meu carro começa a tremer. É um Honda Civic 2005: não antigo, mas velho o suficiente. Não quero forçar muito, mas acelero a 110 km por hora quando percebo que todos os carros estão passando ao meu redor (FOREST, 2019, n.p, tradução minha³⁷).

A insegurança da personagem a faz, portanto, passar a direção para Eli, e, a partir disso, vivenciarem diversos encontros, por exemplo, quando o personagem assume o volante, sofrem um acidente que os atrasa, precisando esperar em um hotel até o conserto ser feito. Esse acontecimento, por sua vez, os fará passar mais dias juntos, durante os quais vão vivenciar algumas aventuras, tais como uma festa na casa de um amigo distante, o reencontro com pessoas queridas do passado, embate sobre algumas lembranças dolorosas do passado e o início de um relacionamento afetivo entre eles.

Além disso, as memórias da personagem surgem de forma pontual na narrativa conforme ela viaja, e o leitor é situado sobre o motivo do medo de dirigir e da superproteção materna, definição feita pela narradora que afirma que a mãe nunca a deixaria “viver sozinha. Não importa a idade que tenha”. As lembranças do passado funcionam como um mecanismo para a personagem enfrentar os próprios sentimentos na presença desse passado:

Meu pai morreu em um acidente de carro quando eu tinha três anos, e acho que ela tem esse medo irracional de que algo tão terrível aconteça comigo. Não ajuda que um ano e meio atrás, eu quase fui atropelada por um carro e acabei com um tornozelo quebrado. Depois que meu tornozelo sarou, mamãe quase não me deixou voltar ao balé porque achou que eu estaria sob muita pressão. Sua tendência a ser cautelosa nunca me incomodou até que eu percebi que ela definitivamente não me deixaria me mudar para

³⁷*I try to approach driving the same way that I approach ballet. With precision, grace, and absolute concentration. At ballet, I succeed. At driving, I fail. Miserably. I don't feel comfortable behind the wheel. The reasons are obvious: my dad died in a car accident, and I almost got hit by a car. “Why are you driving so slow?” Eli asks. “The speed limit is sixty-five.” I'm driving in the slow lane and only doing 50 miles per hour. To be fair, if I drive too fast, my car starts to shake. It's a 2005 Honda Civic: not ancient, but old enough. I don't want to push it too hard, but I speed up to 60 miles per hour when I realize every car is going around me” (FOREST, 2019, n.p.).*

Nova York sozinha, mesmo que isso significasse que meus sonhos seriam destruídos (FOREST, 2019, n.p, tradução minha³⁸).

Aqui, é perceptível que a mãe projeta uma superproteção que a protagonista considera sufocante. Tanto essa relação com a mãe quanto com o balé, do qual havia sido afastada devido ao acidente, e até à morte do pai geram nela o sentimento de deslocamento e um desejo por se provar ainda capaz de dançar e de buscar seus próprios sonhos. Desse modo, há um movimento que ocorre no interior da protagonista, que, ao partir de casa, sente-se presa nas imposições maternas, na dor da perda e no desejo de ter um futuro diferente, mas que, ao retornar, já é capaz de lidar com seus próprios medos.

É por isso que, ao final do romance, quando a confiança é reestabelecida, o ato de dirigir pela autoestrada sozinha se mostra a maneira de representar e projetar esse sentimento da protagonista. Assim, a mudança do banco do passageiro para o do motorista é bastante significativa na expressão do aprendizado dela, revelando que a viagem, seus encontros e paradas podem ser interpretados como a maneira de ela conseguir reencontrar sua identidade perdida na morte do pai e na lesão que lhe dificultou dançar.

O romance mostra, assim, que nada acontece por acaso e a viagem pode fazer o sujeito se deparar com diversas aventuras e dificuldades que o faz se entender melhor frente ao eu que iniciou a jornada:

Se mamãe não levasse esses segundos extras para subir para pegar sua bolsa de maquiagem, então Eli não teria tido tempo de me pegar e pedir uma carona. E se não tivéssemos nosso acidente, eu não teria ido ao teste na Carolina do Norte, o que significa que eu não teria me reconectado com Trey e Larissa. Talvez eu não tivesse esbarrado com Avery Johnson no corredor. Por mais estranho que pareça, talvez até minha lesão tenha acontecido por uma razão. É o ponto de partida que desencadeou essa cadeia de eventos. E, finalmente, se essa viagem nunca tivesse acontecido, Eli e eu estaríamos em um lugar completamente diferente (FOREST, 2019, n.p, tradução minha³⁹).

³⁸“My dad died in a car accident when I was three years old, and I think she has this irrational fear that something just as terrible will happen to me. It doesn’t help that a year and a half ago, I nearly got hit by a car and ended up with a broken ankle. After my ankle healed, Mom almost didn’t let me come back to ballet because she thought I’d be under too much pressure. Her tendency to be cautious had never really bothered me until I realized she definitely wouldn’t let me move to New York City alone, even if it meant my dreams would be crushed” (FOREST, 2019, n.p.).

³⁹“If Mom didn’t take those extra seconds to run upstairs to get her make-up bag, then Eli wouldn’t have had time to catch me and ask for a ride. And if we didn’t have our accident, I wouldn’t have gone to the audition in North Carolina, which means I wouldn’t have reconnected with Trey and Larissa. Maybe I wouldn’t have bumped into Avery Johnson in the hallway. As strange as it sounds, maybe even my injury happened for a reason. It’s the starting

Assim, embora haja um motivo para a viagem, a partir do que vivencia nas estradas, a protagonista experiencia uma jornada de cunho interior, que proporciona mudanças em sua identidade. Se, no início do romance, seus pensamentos em relação a mãe estão confusos, após a viagem, ela consegue acolher a mãe e conversar com ela sobre as apreensões e os desejos de cada uma.

A protagonista vivencia, portanto, uma jornada de aprendizado, e isso ocorre porque, geralmente, o viajante “não é apenas um ‘eu’ em busca do ‘outro’. Com frequência é um ‘nós’ em busca dos ‘outros” (IANNI, 2003, p. 28), pois há sempre algo coletivo no deslocamento, nas inquietações advindas dessa travessia, e nas descobertas e frustrações ao longo de toda jornada. Desse modo, sofrer um acidente e perder o teste em uma cidade, e depois ir a outro e conseguir realizar o que desejava, coloca a personagem à prova de si mesma. Assim, “os acontecimentos do percurso constituem o foco da narrativa de viagem, contribuindo para a ‘evolução’ dos personagens” (ROMANIELO, 2014, n.p), o que, no romance, acontece por meio do autoconhecimento e também da descoberta de novos espaços e acontecimentos.

Desse modo, o *topos* do *road novel* centra-se no deslocamento, ou melhor, no ato de substituir um lugar por outro conforme a personagem percorre os espaço, uma vez que o movimento é “o coração da viagem” (SEIXO, 1998, p.13), como também os encontros e as paragens, articulando o percurso da viagem (entre partida, chegada e retorno). Essa característica pode ser percebida em toda obra de Forest, já que Chloe sai escondida de casa para realizar um objetivo, mas termina a jornada reencontrando antigos amigos, resolvendo questões particulares em relação à morte do pai e ao acidente no qual se lesionou, e, também, iniciando um relacionamento com Eli.

Algumas considerações

A viagem empreendida pela personagem possibilita que ela redefina seu olhar a partir de experiências e passe por um processo de amadurecimento e transformação. Essa ação é uma característica do viajante que experimenta um mundo novo e se modifica

point that set off this chain of events. And, finally, if this trip never happened, Eli and I would be in a completely different place” (FOREST, 2019, n.p.).

interiormente. É uma jornada do indivíduo em busca do outro que, no final, encontra a si mesmo no movimento.

Assim, o ponto de partida da protagonista não é apenas uma rua da casa, mas sim um sentimento, isto é, ao contrariar a mãe, e decidir viajar a partir do sentimento de inadequação a uma imposição familiar sobre seu futuro particular, o ponto de partida dela é aquilo que impulsiona a jornada. Portanto, o *road novel* de Forest coloca em cena uma adolescente que vivencia uma jornada de transformação, de descoberta e de busca. Mais que isso, é um romance escrito com a intenção de colocar personagens negros como protagonistas de aventuras na estrada.

Desse modo, a narrativa é um exemplar da importância da representação literária de sujeitos marginalizados, uma vez que, assim, sob a autoria de uma escritora negra, esse grupo possa ser realmente representado. Desse modo, a obra figura personagens com os quais muitos jovens leitores negros poderão se identificar e nos quais se verão representados.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda. *O perigo de uma história única*. São Paulo: 2009.

ARAÚJO, Artur. *Estereótipos: constituição, legitimação e perpetuação no discurso sobre o negro*. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-04022011-114700/publico/2010_ArturAntoniodosSantosAraujo.pdf> acesso em 01 ab 2022.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Pereira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini e equipe. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.

BARROS, Deborah Paes de. *Fast Cars and Bad Girls*. New York: Peter Lang, 2004.
DAVIES, Carole Boyce. *Black women, writing and identity: migrations of the subject* / Carole Boyce Davies. New York: 2003.

FOREST, Kristina. *I wanna be wherer you are*. New York: 2019.

GALLAGHER, Alisson. No conclusions: marginalised journys in Nevada. In. *Kill your darlings*. Nevada, 2017. Disponível em: <<https://www.killyourdarlings.com.au/article/no-conclusions-marginalised-journeys-in-nevada/>>, acesso em 02 abr 2022.

GANSER, Alexandra. *Roads of her own: Gendered space and mobility in American Women's Road Narratives, 1970-2000*. New York, NY, 2009.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós Modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 10^a ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: 2013.

IANNI, Octávio. A Metáfora da Viagem. In: *Enigmas da Modernidade - Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

ROMANIELO, Ana Luiza Pereira. *O outro lado da estrada: o estudo do gênero Road Movie no cinema de Walter Salles*. Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2014.

SEIXO, Maria Alzira. *Poéticas da Viagem na Literatura*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CAPÍTULO XII

IDENTIDADES, LOCALIDADES, RESTRIÇÕES: MULHERES (E) AFROPOLITANAS REPRESENTADAS EM *ADEUS, GANA*

Patrícia de Menezes

Introdução

Em entrevista concedida a Benedetto Vecchi, publicada no livro intitulado *Identidade* (2005), Zygmunt Bauman inicia sua reflexão em torno da questão identitária recorrendo a um episódio de sua própria vida. O sociólogo relembra a dificuldade que teve em decidir qual hino seria tocado em sua cerimônia de outorga. Grã-Bretanha ou Polônia, não lhe parecia haver uma escolha certa entre suas opções: o primeiro sendo o país que, recentemente, havia escolhido viver ao aceitar uma oportunidade e, o segundo, o país onde nasceu e cresceu, mas do qual teve que se exilar, concomitantemente. Em uma situação na qual essa escolha equivalia a dizer-se Polonês ou Britânico, Bauman encontrou-se diante do dilema que serve de base para a crítica que faz adiante, no mesmo texto: a ideia de “comunidade” —ou, nas palavras de Selasi (2015), “nação”—, algo demasiado variável, líquido, por assim dizer, que, diretamente relacionada à ideia de identidade, acaba por criar uma busca infinita e infinitamente imprecisa a respeito de quem se é (BAUMAN, 1998).

Esse é também o ponto de partida para o desenvolvimento do conceito de “afropolitano”, o qual Taiye Selasi tem discutido desde a publicação de seu ensaio *Adeus Babar*, em 2005. Para Selasi (2015), relacionar identidade a algo imaginado e tão volátil quanto a noção de “nação” é algo impensável, pois as relações que o sujeito mantém com um determinado lugar é algo muito único, possível apenas em um momento específico do tempo. Sendo assim, a autora sugere o termo “afropolitano” para designar aqueles que tem sim alguma ligação com a África, mas que, ao mesmo tempo, mantém conexões com outros lugares do mundo, com outras culturas.

Em *Adeus, Gana*, romance de estreia de Selasi, a ser discutido adiante, publicado originalmente em 2013, somos apresentados a uma família marcadamente afropolitana, tendo vários aspectos que assim os constroem descritos ao longo da obra. A análise aqui proposta se concentrará nas personagens femininas centrais —Folassadé, Sadie e Taiwo, que

recebem atenção especial na obra— passando por uma leitura dos aspectos descritivos das personagens enquanto afropolitanas e fazendo, em seguida, uma discussão das problemáticas sociais a que são submetidas no curso da narrativa e que se relacionam a essa característica. O enfoque nessas personagens, entretanto, exige certa atenção a alguns aspectos da família como um todo e, portanto, esses serão destacados à medida que necessário.

Adeus, Babar: “ser um local” não “ser de um local”

A discussão acerca da característica da multiplicidade da identidade humana não é uma exclusividade de Taiye Selasi. Ela foi responsável por cunhar o termo “afropolitanismo” mas essa é uma questão que ronda os estudos sociológicos há muito tempo. Bauman (1998), já brevemente citado, faz crítica parecida com a de Selasi (2005) ao questionar a ideia de se ancorar no pertencimento ao pensar quem se é, já que assim a busca por uma identidade passa a ser uma tarefa constante, isso devido a necessidade que esse movimento implanta no sujeito de estar sempre repensando esse conceito.

Appiah (APPIAH, 2008 *apud* AMORIM, 2015, p. 76) cunha o conceito de “cosmopolita” que bastante se aproxima dessa ideia de identidade multicultural que reside na conceituação de “afropolitano”, de Selasi (2005). Nessa perspectiva, ser cosmopolita é ter a chance de influenciar uma cultura ou comunidade, sendo essa influência passível de acontecer tanto com ideias quanto com ações (AMORIM, 2015, p. 73). A relação com a globalização — e a facilitação de trocas culturais possibilitada por ela — é também algo destacado na teoria de Appiah. Há ainda, conforme destaca (AMORIM, 2015), Achille Mbembe que busca igualmente conceituar o “afropolitanismo”, também seguindo a ideia de que a cultura africana tem se espalhado através dos movimentos migratórios como os descritos por Selasi (2005) e por imigração. Assim, tanto a cultura africana é causadora de modificações quando é modificada por outros povos que se estabeleceram no continente.

Selasi (2005) discute o conceito considerando a experiência do sujeito africano disperso ao redor do mundo usando de base sua própria vivência — que também serve de base para a criação das personagens analisadas. Autointitulada afropolitana, a autora passou a refletir mais intensamente sobre sua condição — e de outros tantos conforme ela

percebeu assim que publicou seu ensaio — assim que lançou o romance *Adeus, Gana*, em 2013.

Em palestra proferida em TED Talk, no ano de 2014, a autora descreve o que a levou a melhor desenvolver o conceito. Durante a turnê de divulgação de seu romance, Selasi encontrou-se incomodada com a maneira como era apresentada ao seu público:

Toda palestra, em todo país, começou com uma introdução e toda introdução começou com uma mentira: Tayie Selasi vem de Gana e Nigéria ou Tayie Selasi vem da Inglaterra e dos EUA. Sempre que eu ouvi essa sentença de abertura, não importa o país que concluiu ela — Inglaterra, América, Gana, Nigéria — eu pensei: "mas isso não é verdade" (SELASI, 2015, n.p.).

A divergência acontecia devido ao fato de que, apesar de ela ter nascido na Inglaterra e crescido nos Estados Unidos, sua mãe é nascida na Inglaterra e naturalizada na Nigéria, vive em Gana e seu pai, nascido em uma colônia britânica que hoje é parte de Gana, cresceu no mesmo país, mas passou décadas na Arábia Saudita. Assim sendo, Selasi mantém certa relação com alguns países africanos e seus introdutores buscavam ressaltar isso como parte de quem é Tayie Selasi. Entretanto, Selasi (2015) ressalta a problemática que percebia nessa necessidade de lhe atribuírem uma nacionalidade, pois

O que nós chamamos de países são, na verdade, expressões variadas de estado soberano, uma ideia que entrou na moda apenas 400 anos atrás. Quando eu aprendi isso, no começo do meu mestrado em relações internacionais, eu senti um tipo de onda de alívio. Era como eu havia suspeitado. História era real, culturas eram reais, mas países eram inventados (SELASI, 2015, n.p.).

A observação da autora segue a mesma direção do que é discutido por Stuart Hall (2019) em relação a maneira como as sociedades pós-modernas se configuram, segundo o qual, apesar de manter seu caráter de grupo de diferenças articulados entre si, está sempre em movimento, sempre se modificando. Essa “unidade” nunca é plena, permanece em aberto, passível de transformações a todo e qualquer momento. Sendo assim, a estrutura da identidade de um determinado povo nunca é fixada. O mesmo autor, em outra obra, propõe uma maneira de se enxergar a identidade humana que bastante se aproxima da teoria de Selasi (2015):

A identidade não é tão transparente ou desproblematizada como gostamos de pensar. Por isso, em vez de pensarmos na identidade como um fato, que encontra representação a posteriori em práticas culturais novas, talvez devamos pensar na identidade como uma "produção"; algo que nunca está completo, que é sempre processual e sempre constituído no quadro, e não fora, da representação (HALL, 1996, p. 21).

A identidade de uma pessoa, assim sendo, só é possível em um tempo, um lugar, um contexto específico e é mutável à mesma medida em que esses elementos são. Dessa forma, Selasi (2015) passou a questionar-se como alguém poderia “vir” de algo que não passa de um conceito tão mutável como “país”. Conforme destaca, países surgiram e desapareceram incontáveis vezes ao longo da história: Gold Coast, onde seu próprio pai nasceu, deixou de existir para se tornar uma parte de Gana em 1957; Barbados acaba de se desvincular da Inglaterra, país do qual foi colônia até 1966 e que se manteve soberano até 2021; Vietnã só é como conhecemos, um país uno, desde 1976; como pode-se perceber com os exemplos citados, “país” não é algo estático, constante, está sujeito a mudanças de tamanho, funcionamento, nome, conceito (SELASI, 2015).

Não é necessário buscar exemplos em países do outro lado do mundo para ilustrar essa mutabilidade, tendo em vista que o Brasil passou por todas essas transformações: o território correspondente ao Acre só foi anexado em 1903, o país expandiu; deixou de ser Monarquia, passou por regime parlamentarista, regime militar e hoje em dia é uma república, mudou de funcionamento; foi inicialmente chamado de Ilha Vera Cruz, ou seja, mudou de nome; foi colônia de Portugal por séculos, o conceito mudou também. Dizer-se “brasileiro”, “angolano”, “britânico” é assumir para si uma identidade nacional – unificada, portanto. Entretanto, conforme destaca Hall (2019), nacionalidade é algo construído, trata-se de uma representação na qual o sujeito é inserido:

Nós só sabemos o que significa ser “inglês” devido ao modo como a “inglesidade” [...] veio a ser representada – como um conjunto de significados— pela cultura nacional inglesa. Segue-se que nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *idéia* da nação como representada em sua cultura nacional (HALL, 2019, p. 49, grifos do autor).

Esse “sistema de representação”, contudo, não é – e nem teria como ser – fiel a todos que dele participam, trata-se de algo excludente, desconsidera as diferenças existentes entre

aqueles que a constitui para que um certo grau de unificação seja possível, “as identidades nacionais são fortemente generificadas” (HALL, 2019, p. 61). Essa cultura nacional, sendo algo imaginado, conforme destaca Hall (2019), não pode ser facilmente definida, considerando-se um ou outro aspecto determinante (raça, gênero, etnia etc.). Afinal, com o avanço da globalização, esses aspectos – que antes, talvez, representassem bem uma unidade— são extremamente voláteis, posto que todas as nações pós-modernas são um “híbrido cultural”, conforme argumenta Hall (2019). Toda essa movimentação de povos ao redor do mundo provoca transformações na maneira como o próprio sujeito é constituído, ele próprio torna-se multicultural. Selasi (2005) destaca a origem mais recente desse hibridismo na identidade da população africana:

Não é difícil traçar nossa genealogia. A partir dos anos 60, os jovens, talentosos e falidos, deixaram a África em busca de educação superior e felicidade no exterior. Um estudo realizado em 1999 estimou que, entre 1960 e 1975, cerca de 27.000 africanos altamente qualificados deixaram o Continente para o Ocidente. Entre 1975 e 1984, o número chegou a 40.000 e depois dobrou novamente em 1987, representando cerca de 30% da mão de obra altamente qualificada da África. Sem surpresa, os destinos mais populares para esses emigrantes incluíam o Canadá, a Grã-Bretanha e os Estados Unidos; mas a política da Guerra Fria também produziu oportunidades improváveis de bolsas de estudo em países do bloco oriental, como a Polônia (SELASI, 2005, n.p.)

Passadas algumas décadas da intensificação dessa emigração, o que se tem é uma grande comunidade africana vivendo ao redor do mundo todo. Os primeiros que emigraram, constituíram família e, assim, muitos já nasceram fora da África, mantiveram costumes específicos de lá, absorveram outros tantos dos lugares em que cresceram, moldaram suas experiências de acordo com o hibridismo que lhes são essência. A identidade nacional “generificada” (HALL, 2019), nessa concepção, não cabe aos sujeitos, deixa de lado muito daquilo que realmente lhes são constituintes.

Então, Selasi (2015) defende que não se deve buscar a identidade em uma visão macro do lugar em que o sujeito está inserido – a cidade, o país, a comunidade – pois assim se pode apenas chegar em um estereótipo, na identidade genérica de um grupo, cair na armadilha da história única da qual fala Chimamanda Ngozi Adiche (2019). Deve-se buscar, segundo Selasi (2015), o oposto disso: um olhar em visão micro, na vizinhança, nas pessoas que compõe o círculo social daquele sujeito, nos costumes específicos daquele em questão, “nossa experiência é de onde nós somos” (Selasi, 2015, n.p.). Assim, para Selasi (2015), a

melhor forma de se investigar a identidade do ser humano é considerando, em primeiro plano, a experiência singular do sujeito, “‘toda identidade é experiência’, eu pensei. ‘Eu não sou uma nacional’, eu proclamei no palco. ‘Eu sou uma local. Eu sou uma multilocal’” (SELASI, 2015, n.p.).

Para que isso seja possível, a autora propõe que as pessoas analisem três aspectos de sua experiência, para talvez conseguirem enxergar com mais exatidão suas identidades: rituais, relacionamentos e restrições, ou, como ela gosta de chamar, o teste dos três Rs. Rituais, questionar-se quais costumes mantém no dia a dia, quais atividades realiza, quando realiza, onde realiza; Relacionamentos, com quais pessoas mantém contato, familiares, amigos, vizinhos; Restrições, talvez o mais complexo e menos pessoal, aqui há de se pensar quais restrições existem que impedem o sujeito de experienciar a localidade de maneira plena, seja uma guerra, uma ideologia dominante, um preconceito. Considerando esses aspectos da experiência individual, de acordo com Selasi (2015), é possível pensar numa “identidade” humana, numa identidade exclusiva que realmente tenha algo a dizer em relação ao sujeito em questão. Assim, a análise que segue, irá se concentrar nas experiências vividas por cada uma das personagens destacadas, que se interseccionam, naturalmente, por serem todas da mesma família, mas que mantém suas particularidades apesar disso.

Afropolitanas no mundo: local e não-local

Adeus, Gana é o primeiro romance publicado por Tayie Selasi e, segundo a autora em entrevista concedida em 2014, buscava representar uma família africana que escapasse daquilo que se espera de uma história centrada em personagens africanos, ou seja, um povo pobre, que enfrenta incontáveis problemas sociais. Assim, a autora conta em sua obra a trajetória de uma família africana comum: afropolitana, com bases africanas, dispersos ao redor do mundo, lidando com questões pessoais e familiares em essência.

A família, constituída pelos pais, Kweku e Folasadé, e por quatro filhos, Olu, Kehinde, Taiwo, Sadie, recebe ao longo da obra diversos elementos que ajudam em sua construção enquanto afropolitanos, de acordo com a conceituação da própria autora. Destes, as personagens femininas se destacam por suas relações com os locais que estiveram e em que se estabeleceram e as problemáticas sociais que enfrentam por seu caráter intrinsecamente afropolitano.

O primeiro aspecto a ser destacado diz respeito a família como um todo: eles surgem da dispersão. Kweku abandona a aldeia em que nasceu e cresceu, em Gana, abandona o desejo dos pais de que ele ficasse ali, junto com eles, unidos e promete voltar quando fosse pai e médico. Assim o faz. Em sua estadia na América do Norte, Kweku conhece Folasadé — mulher nigeriana, estabelecida na América para estudar assim como ele — e ali constrói sua família, afropolitana em sua raiz, conectados à África por seus pais, mantendo certos costumes, mas dispersos no mundo.

Outro aspecto afropolitano dos personagens, de forma geral, que se destaca na narrativa é o nome dos filhos do casal: “Fola, anos antes, tinha estabelecido soberania sobre os nomes (primeiro nome: nigeriano; nome do meio: ganense; terceiro nome: Savage; sobrenome: Sai)” (SELASI, 2019, p.32-33). A mãe, que se adaptou bem às mudanças culturais as quais fora exposta, conforme ficará explícito adiante, fez questão de marcar o afropolitanismo dos filhos em seus nomes, a multiplicidade que lhes constitui é inscrita desde o nascimento.

Esses são aspectos mais gerais em relação ao afropolitanismo na obra; entretanto, as personagens femininas têm esse aspecto bastante descrito na narrativa e, além disso, a maneira como elas lidam com esse traço de sua identidade e os males que enfrentam devido a isso destacam-se na história da família. A começar por Folasadé, a mãe da família, que representa sozinha uma grande parcela do aspecto afropolitano de suas descendentes. A princípio, pouco se sabe dela antes de seu envolvimento com Kweku, uma vez que se doou para a vida em conjunto e pouco explicava sobre sua vida “pré-família” mesmo para o marido:

— Cuidado, isso é Gana!
— Meu amigo, eu sou de Lagos. E eu já estive aqui.
Por que ela não contou para ele? Não era um segredo. Ele sabia que ela tinha fugido no início da guerra, que de alguma forma deixara Lagos para concluir seus estudos e aparecera em Lincoln em jeans boca de sino, mas nunca perguntou como, como ela chegou à Pensilvânia, como se sua vida tivesse começado onde a vida compartilhada deles começara (SELASI, 2019, p. 75).

Conforme a narrativa avança, entretanto, mais sobre seu passado é descrito. Filha de ganense com nigeriana (filha de escocesa), ela própria nascida e criada na Nigéria,

Folasadé manteve com o pai os rituais nigerianos, vivenciou a cultura do país em que nasceu:

— Basta. — Mas quando ela olhou, ele estava rindo, vindo beijar sua testa na saída. — Eu volto antes do domingo. Eu te amo.

— Mo n mo.

Não havia uma expressão equivalente para “eu te amo” em iorubá. “Se você ama alguém, demonstre isso”, seu pai gostava de dizer. *Mas ele falava em inglês mesmo assim, ao que ela respondia em iorubá: “Eu sei”, mo n mo.*

[...]

Ela abre caminho até a frente das pessoas à espera, não grosseiramente, mas com firmeza, *na tradição nigeriana* (SELASI, 2019, p. 126-232, grifos meus).

Ainda muito jovem, Folasadé passou por mudanças drásticas em relação ao lugar e às pessoas que a rodeavam. Com a morte do pai, ela foi levada para Gana para morar com o pai adotivo. A mudança, como fica explícito, provocou transformações que perduraram a vida toda e que foram reforçadas com o tempo que permaneceu casada com Kweku, tanto que não hesita em retornar ao país quando os filhos já são todos adultos, mesmo que conhecesse pouco o pai adotivo.

A decisão da mudança parece, inclusive, ilógica para os filhos, afinal ela havia nascido e crescido na Nigéria. Entretanto, o pai adotivo morava em Gana, Kweku era de Gana, suas experiências e contato com o país permanecem fazendo parte de sua constituição. Nesse sentido, ainda existe uma conexão e Folasadé sente-se uma local naquele país. Seu aspecto afropolitano, contudo, sobressai assim que ela chega na casa através da maneira como os funcionários ganenses a enxergam:

A relação entre ela e seus empregados é jovem, e ela sabe que deve ir devagar, pisar leve. Ela é uma mulher, em primeiro lugar; não casada, pior; uma nigeriana, ainda pior; e de pele clara. No que se refere a pessoas suspeitas em Gana, ela poderia muito bem ser uma terrorista. Os empregados, que ela herdou junto com a casa e sua mobília de madeira com estofamento laranja de lã dos anos 1970, pisam em ovos ao redor dela, disfarçando seu choque sem muito sucesso. Que ela se mudou para cá sozinha. Para vender *flores* (SELASI, 2019, p. 122, grifos da autora).

Apesar de toda a história e relação que ela tem com o país, apesar de ela ter passado boa parte de sua vida em Gana, de compreender a língua etc., para aqueles que nasceram lá e nunca deixaram o país, Folasadé é vista como uma estrangeira apenas. A personagem

relembra um episódio em que visitou Gana com Kweku, conta de sua preocupação com que ela fosse roubada ao que Fola responde dizendo que conhece bem o lugar, já esteve ali, demonstrando familiaridade com o ambiente e com o fato de sentir-se confortável naquele lugar. Entretanto, o fato de ela sentir-se uma local e de sentir-se em casa em Gana, não muda a maneira como seus funcionários percebem todos os costumes que mantém; para eles, ela é definitivamente uma estrangeira. O caráter afropolitano de Fola fica inscrito não só em sua descendência, mas também em suas experiências. Cada mudança e cada transformação em seu círculo social fazem parte da maneira como ela experiencia sua vida, e isso não passa despercebido por aqueles que tiveram menos contato com outras culturas.

Outra personagem a ser destacada é Taiwo, filha do meio do casal Kweku e Folasade. Filha de pais nascidos na África, nascida e criada na América, seu dilema é devido ao distanciamento que sente em relação à sua família e é descrito desde sua infância:

Ele [Kehinde] inveja isso a eles. Seus irmãos e seus pais pertencem a um Povo, portam o selo do pertencimento. Ele e Taiwo, não. Suas feições são um registro, sim, mas não de um Povo, a história da arte da história de pertencer a um Povo, constante e forte, mas a história mais curta, muito bagunçada e menor, de pessoas, com “p” minúsculo, duas, pelo menos, que um dia por acaso fizeram amor. *Na infância, eles decidiram que eram alienígenas, ou adotados*, apesar da foto engraçada da mãe no corredor – Fola enormemente grávida (SELASI, 2019, p. 195, grifos meus).

A dificuldade em se sentir parte do grupo em que está inserida é algo que persegue Taiwo ao longo de sua trajetória. Conforme citação supracitada, o primeiro aspecto marcante de sua constituição enquanto mulher afropolitana é físico: a aparência, o elemento que primeiramente a faz sentir-se distanciada, separada do resto do grupo que a família constitui. Nada mais é, no entanto, que uma marca da pluralidade da qual é constituída uma vez que ela e seu gêmeo têm as feições da avó materna. As características físicas da personagem, resultado de uma mistura de povos – filha de nigeriana com ganense, neta de nigerianos, bisneta de nigeriano e escocesa – é o que a faz, juntamente com seu gêmeo, sentir-se distanciada do grupo que sua família parece, para ela, tão explicitamente constituir.

Essa problemática, devido ao forte vínculo da identidade com o pertencimento a um grupo, ocasiona um ciclo interminável, afinal, conforme discute Bauman (1998), atrelar identidade à ideia de pertencimento a determinado grupo só pode gerar uma sequência de

tentativas de constituir-se. Isso porque, conforme citado anteriormente, comunidades/nações/grupos estão em constante transformação, não são um ponto estático no espaço e no tempo; assim, mudando-se o grupo, a identidade criada sobre ele se perde, deixa de existir. Taiwo e o irmão lamentavam a discrepância entre eles e a família, e não se dão conta de que isso não os isenta de sua identidade africana: não cresceram na África, é verdade, mas conviveram com pais africanos, mantiveram os rituais africanos advindos deles durante a infância, e essas experiências continuam sendo parte constituinte de quem são.

Os chinelos. Tão simples em composição, tão silenciosos na madeira, trazendo limpeza, paz e quietude ao povo de Deus em todo o mundo, a toda classe e toda cultura, acessível a todos, uma forma única de proteção contra os perigos do lar, isto é, farpas, bactérias e danos causados à madeira, a saber, tábuas de carvalho raspadas à mão, cinquenta dólares por metro quadrado.

Ele [Kweku] visitava outras casas e, em primeiro lugar, reparava se a família “praticava” chinelos, todos os outros julgamentos decorrendo disso. E se alguém vinha visitar – Deus o livre, os amigos de Taiwo, as hordas fervilhantes de colegas de classe estridentes que tinham uma quedinha por seu gêmeo –, lá estaria ele, preparado, na porta: “Entrem!”. Gesticulando pomposamente para a cesta que mantinha ao lado da porta (SELASI, 2019, p. 57).

Naturalmente, todos na casa seguiam esse e outros costumes de Kweku; desse modo, apesar de não conhecer a África até os treze anos e não se parecer tanto com os pais quanto seus irmãos, Taiwo teve experiências genuinamente africanas enquanto crescia, sua conexão com Gana não é direta, mas existe, os rituais que praticou lhe conferem traços africanos, fazem parte de sua experiência, de sua identidade.

Existe, entretanto, um ponto de virada importante em relação a esse aspecto da personagem. A partida de Kweku ocasionou a dispersão da família quase de imediato. Folasadé, tendo deixado a universidade para apoiar o marido quando eram jovens, não tinha condições, após o abandono, de manter o padrão de vida que levavam com o emprego de cirurgião do ex-marido apenas com sua loja de flores. Ao mesmo tempo, não queria que os filhos perdessem a chance de ter a melhor educação formal possível. Devido a isso, decidiu que enviaria os gêmeos, Taiwo e Kehinde, para Lagos, na Nigéria, para viver com seu irmão; afinal, ele poderia pagar uma boa escola para os filhos.

Nessa ocasião, estavam com treze anos e, logo que adentram a casa de seu tio, repararam em uma pintura na parede. A visão causa espanto em Taiwo, que nunca reconheceu suas próprias feições nas de seus familiares mais próximos:

— Quem...? Quem é essa? — Taiwo estava tremendo, estendendo a mão instintivamente para a dele. Ele a apertou, sentindo seu choque e seu medo. Ela deu um passo para a frente e encolheu-se contra o irmão. Nenhum dos dois parou de encarar nem se moveu para entrar (SELASI, 2019, p. 199).

Reconhecer-se, finalmente, no rosto de um familiar, ao contrário do que se pensaria, é algo bastante negativo para ela, pois a familiaridade veio no rosto de alguém que tinha características europeias. Ou seja, esse reconhecimento age como um atestado de sua diferença, o fato de a mãe nunca falar sobre seu passado, sobre esses familiares – afinal, ela mesma não conheceu sua mãe, que morreu em seu parto, e os avós que a culpavam pela perda da filha – fez com que não houvesse nenhum tipo de relação, parecessem-se com completos estranhos apenas faz Taiwo sentir-se ainda mais estrangeira em sua própria família.

Essa descoberta, entretanto, não é o único acontecimento que transforma Taiwo durante a estadia em Lagos. Ela e o irmão passam por um episódio de abuso sexual após os tios insinuarem que eles estavam tendo relações sexuais. A situação, já bastante traumatizante por si, acontece de maneira bastante peculiar:

Como aconteceu: como o tio deu instruções, da poltrona, para o irmão, um diretor, enquanto os guardas assistiam. Como seu irmão, sem falar, com os olhos não dizendo nada, removeu sua calcinha de dia de semana, deixando-a com cuidado no chão. Colocou o dedo dentro dela. A sensação desconcertante, menos dolorosa que desconfortável. Uma abertura, um rasgo (SELASI, 2019, p. 330).

Esse episódio é trazido à tona diversas vezes ao longo da narrativa e pode-se relacioná-lo a outro traço da personagem: ela desenvolveu uma relação bastante distorcida com sexo, passou a sentir atração especialmente por homens mais velhos, buscar por parceiros sexuais como forma de escapar de seus problemas, conforme fica explícito no trecho:

O usual acontece: ela ri até chorar de rir, então chorando sem rir, só chorando. Então fica sentada. Onde está. [...] Se tivesse mais energia,

provavelmente iria mesmo assim, começaria a correr, esperando (torcendo) para que alguma pessoa (homem) a seguisse –, mas não consegue, está cansada demais, nas pernas, no corpo (SELASI, 2019, p. 315).

Essa distorção ocasiona uma série de ataques públicos quando ela se envolve com o reitor da universidade em que estudava. Já seria escandaloso naturalmente, pela natureza da relação e pela diferença de idade, mas o fato de ele ser casado adiciona mais uma camada de problematização, torna o assunto ainda mais delicado. Como esperado, ela é apontada como a “vilã” da situação:

A imprensa não disse isso. Disseram que o reitor Rudd, nascido Rudinsky, o garoto prodígio da arrecadação de fundos na cidade alta, o charmoso advogado, transformado-em-acadêmico com dinheiro antigo por via da esposa (a célebre crítica gastronômica do jornal *The New York Times* Lexi Choate-Rudd), que já fora pesquisador em Marshall, funcionário da Casa Branca, estagiário de Carter, assistente especial de Clinton, o Príncipe dos Presentes, tinha finalmente perdido o brilho de Garoto Dourado titular e pediria demissão imediatamente e se mudaria para o centro da cidade (SELASI, 2019, p. 153).

Nesse ponto, vale destacar que a América também é constituinte de sua identidade, afinal foi onde ela cresceu e passou a maior parte de sua vida. Aqui, nota-se, contudo, a problemática que se instaura ao buscar pertencimento: Taiwo percebe-se muito distante de suas raízes africanas devido à sua aparência, mas, ao mesmo tempo, vivendo na América, permite-se “americanizar-se”:

— Não gosta dos meus cabelos de garota branca?
— Não gosto dos seus o quê?
— Meus dreadlocks. Meus cabelos de garota branca.
[...]
— Pense nisso. Exceto rastafáris, os de verdade, os reais, que tipo de garota preta tem dreadlocks? Pretas que querem estudar em faculdades predominantemente brancas. Dreadlocks são cabelos de garotas brancas. Uma solução black power a um problema abordado em *O olho mais azul*: o desejo de ter um longo rabo de cavalo para balançar. As tranças demoram demais para fazer depois de um tempo; as extensões. Mas você ainda precisa de um cabelo para correr na chuva (SELASI, 2019, p. 160-163).

A aproximação que mantém com o padrão estético americano e que, talvez, ajudem em sua maior inclusão naquele país não impedem os ataques que sofre quando seu relacionamento com o reitor vem à tona, pois fica explícito como ela é vista naquele ambiente: o estereótipo da mulher africana sedutora, sensual. Ressalta-se, mesmo antes

desse episódio, que as tentativas da personagem de fazer amizades na universidade eram todas frustradas pois ela era vista como um perigo aos relacionamentos:

seus esforços para fazer ou manter amigos não davam em nada: havia sempre a questão da beleza entre eles, *a inveja nas mulheres e o desejo nos homens*, indistinguíveis no fim, só luxúria e inveja, co-originais, a flor e a folha da mesma raiz distorcida (SELASI, 2019, p. 153, grifos meus).

Devido a isso, percebe-se nos ataques que sofre após ter o relacionamento descoberto, mais que machismo – afinal, apesar de ele ser casado e ter assumido o risco de arruinar seu casamento, ela é vista como a única errada na situação – o racismo também é um fator decisivo na maneira como as pessoas reagem ao ocorrido. O ideário da mulher africana pontua que ela não pertence àquele lugar apesar de ela ser sim uma local ali, de ter se instalado nesse lugar, o fato de ser o “outro do outro” (KILOMBA, 2019). Como define Grada Kilomba (2019), a mulher negra – o outro do branco e o outro do masculino, ao mesmo tempo – restringe a localidade de Taiwo. No fim das contas, ela, nascida e criada na América, descendente de africanos, sendo alguém que pratica rituais de culturas provenientes desse continente – apesar de não se reconhecer pertencente a ele e se esforçar para ser reconhecida como americana – é vista como africana na América e como americana na África:

— Eles são ladrões — diz o motorista. — Vêm da Mauritânia. Roubam os turistas.
— Não somos [Taiwo e Kehinde] turistas — diz Kehinde.
O motorista começa a rir, um dente dourado brilhando, como se dissesse “só turistas dão dólares americanos para pedintes” (SELASI, 2019, p. 245-246).

Se Taiwo busca americanizar-se, sua irmã mais nova, Sadie, almeja sentir-se africana. Para ela, o distanciamento que sente em relação às suas raízes africanas advém de dois motivos: por ser tão mais nova que seus irmãos – é a que menos teve contato com Kweku, sequer lembra dos dias com o pai – e por ser a única dos irmãos que nunca visitou a África. Aqui, mais uma vez, impera o fracasso diante da busca de pertencimento a um grupo, a uma unidade, posto que Sadie lamenta nunca ter estado no continente africano e inveja seus irmãos por isso:

- Jesus. Eu nunca estive na África, eu sei, mas sério.
- Como é possível você nunca ter estado na África?
- Chocante, mas é verdade.
- [...]
- Mas vocês vieram. O resto de vocês (SELASI, 2019, p. 280).

É a que mais sente a dispersão da família. Desde criança, buscava a integração, a união deles; quando adulta, inveja a união, o “peso”, da família de sua melhor amiga, chegando ao ponto de preferir passar datas comemorativas com eles, pois assim ela podia sentir a sensação de pertencer a um todo por algumas horas, o que provocava, em Taiwo, o pensamento de que a irmã almejava ser branca, ideia sempre renegada por ela: “Ela [Sadie] não quer ser caucasiana. Ela quer ser Philae. Ou melhor, parte da família de Philae” (SELASI, 2019, p. 172). Aqui, mais uma vez, percebe-se o fracasso da busca por pertencimento de que fala Bauman (1998).

Em Sadie, a constituição americana é mais forte, afinal não teve a chance de praticar os rituais africanos que seus irmãos praticaram com seu pai. Percebe-se isso na narrativa através do próprio nome da personagem: recebeu o nome de Folasadé, assim como sua mãe, mantendo o sistema definido por ela — primeiro nome nigeriano, segundo ganense, terceiro Savage, sobrenome Sai. Todavia, recebeu o apelido de Sadé em sua família, uma simples abreviação de seu nome, mas que seus colegas de classe pronunciavam “Sadie”, desse modo: “Sadé escolheu Sadie quando entrou no ginásio, alegando que, no fim das contas, seus colegas de classe já pronunciavam Sadie” (SELASI, 2019, p. 33).

Dessa forma, o elemento que marca sua africanidade na narrativa passa por um processo de americanização. Isso enquanto Olu, é muito parecido com Kweku e tem o nome reconhecidamente africano. O mesmo ocorre com os gêmeos com seus nomes africanos apesar de suas feições mais distantes dos pais. Sadie, por outro lado, mal tem o nome africano, é a mais distante das raízes, a que mais sente a dispersão da família, o distanciamento da África, o que, para ela, também é um problema, um elemento que a torna menos pertencente.

Apesar disso, assim como Taiwo e Folasadé são vistas como estrangeiras, tanto nos países que moram quanto nos países africanos que visitam, algo parecido ocorre com Sadie. Ela aproxima-se muito de Philae, uma mulher branca e rica. Então, elas tornam-se boas amigas e, devido à amizade, Sadie tem certo contato com o círculo social de Philae. É, entretanto, tratada quase como um animal exótico por eles, conforme sugere o seguinte

trecho: “desfrutando da atenção refratada por Philae de grupos inteiros de garotos encantados por suas tranças” (SELASI, 2019, p. 252, grifos meus).

De certa forma, isso demonstra como ela é vista, como alguém diferente. Não que isso seja lido como algo ruim necessariamente, mas é lido como algo diferenciador, algo que a atesta enquanto uma mulher africana, uma estrangeira, apesar de ela nunca ter sequer visitado a África. Quando finalmente conhece o continente, contudo, a experiência é dupla: de reconhecimento e de estranhamento:

Naa continua observando, atraindo os olhos de Sadie para cima – e segurando-os ali: Sadie não consegue baixá-los, chocada com a impressionante semelhança. Ela poderia ser sua mãe, essa corpulenta Naa, com os mesmos olhos angulares (“meio chineses”, como diz Philae), a mesma estatura baixa, robusta, as mesmas sobrancelhas finas, o rosto redondo, o nariz arredondado, como um botão para moedas (SELASI, 2019, p. 305-306).

A semelhança chama a atenção de sua tia, Naa, tendo em vista que nota a semelhança inegável entre Sadie e seu pai. Entretanto, ao mesmo tempo que se nota essa familiaridade na personagem, ela ainda é tratada como uma visitante, assim como toda a sua família, e é convidada a assistir a um grupo de garotas dançando, como parte de uma recepção especial pela visita, demonstrando confusão diante de alguns aspectos do grupo que se apresenta, ao que a mãe, habituada aos costumes de Gana, lhe fornece explicações:

Garotas, Sadie nota, depois de tentar entender a sensação de que está perdendo alguma coisa. Todas as crianças são meninas.

— Onde estão os meninos? — pergunta a Fola, que estava ao lado.

Fola ri, irônica.

— Na escola

[...]

A multidão retoma as palmas, então crack! Ela para de novo. A mão estendida para Sadie. Sadie vira-se para Fola.

— E-ela está pedindo dinheiro?

— Ela está te convidando para dançar (SELASI, 2019, p. 308-310).

Assim como as demais personagens, Sadie também sofre restrições. Em relação a isso, o primeiro momento da narrativa em que a história é contada de sua perspectiva, é bastante revelador: está trancada em um banheiro fazendo todo o ritual de provocar o vômito e esconder os vestígios. A problemática com sua aparência física é algo cultivado desde

criança. Porém, é em Gana que Sadie descobre que gosta de dançar apesar de, segundo ela, não ter um corpo feito para isso, ao refletir sobre o corpo da dançarina que a convida:

Ela não parece dançarina, pensa Sadie. Na verdade, parece a própria Sadie ou Naa.

[...]

Como a garota começa a se mover. Quase desajeitada a princípio, os movimentos espasmódicos e rígidos. A plateia começa a bater palmas, e Sadie ri baixinho, com as suspeitas confirmadas. Um corpo feio não pode dançar. [...]

Começa a dançar. Devagar no começo, com os olhos no chão, nos pés da garota, que ela segue com facilidade – então uma centelha, algo clica, uma lógica dentro dela, uma estranha no seu interior que sabe o que fazer, que conhece essa música, esses movimentos, esse jogo de pés, esse ritmo, o corpo relaxando, os olhos fixos nos pés (SELASI, 2019, p. 309-312).

A confusão de Sadie, ao ser convidada para a dança, confirma que é uma visitante ali. Por outro lado, sentir-se, finalmente, confortável com seu corpo bem como a descoberta de que adora aquela música demonstram como ela se sente bem naquele lugar, apesar de ser tudo ainda muito novo. Sadie, contudo, não é a única que passa por atualizações em relação à sua identidade, que tem mais uma localidade adicionada em Gana:

— Eles estão aqui — diz ela, apontando. — Eu consegui o que queria. Você os mandou todos para casa. *Eles estão todos aqui para o Natal. Vamos assar um peru. Seu Olu insiste em cortar, é claro.*

[...]

Um pôr do sol da cor do amanhecer.

— *Encontramos uma!* — exclama Sadie.

Ela os observa tirar a árvore do porta-malas. Benson sorri, acenando. Acena de volta para ele:

— Estou indo (SELASI, 2019, p. 362-363, grifos meus).

O que se percebe, ao fim da narrativa, é a dificuldade não só dos próprios personagens de reconhecerem em uma ou outra identidade, mas de todos ao seu redor reconhecê-los como locais. Ainda assim, o desfecho da narrativa deixa implícito que estão construindo certa relação com Gana, estão dando início aos seus rituais específicos nessa nova localidade, mantendo os relacionamentos, adicionando mais uma localidade em sua experiência.

As vivências individuais dessas mulheres, apesar de toda a dificuldade de reconhecimento, demonstram como têm suas identidades constituídas de uma pluralidade essencial. Sadie faz uma observação bastante pertinente para a discussão aqui feita: “São

eticamente heterogêneos e culturalmente homogêneos, devido a exposição, osmose, adolescência. Ela aceita isso sem angústia como o preço da admissão” (SELASI, 2019, p. 172).

Ou seja, apesar de elas serem vistas como estrangeiras onde quer que estejam, as pessoas que as diferenciam são, elas mesmas, constituídas de uma pluralidade de culturas latente. Entretanto, nas personagens destacadas, o aspecto “multilocal” — ser um local em diferentes lugares, conforme descrito por Selasi (2015) — constituinte de todas elas é bastante notável. Cada um da família em um canto do mundo: o pai nascido em Gana vivendo em Gana; a mãe nascida na Nigéria vivendo, há pouco tempo, em Gana; as filhas espalhadas pelos Estados Unidos, uma na universidade e outra tendo abandonado a academia há pouco; Taiwo tendo crescido praticando rituais ganenses, além do tempo que passou na Nigéria; ambas as filhas com seus nomes nigerianos, todas, descobrindo-se em casa em Gana por estarem próximas de seus familiares.

Cada detalhe da experiência dessas mulheres aflora em suas identidades, pois o afropolitanismo tão presente em quem são é o elemento que torna a experiência delas única, que destoa da ideia de unicidade de um povo e que torna possível a existência de identidades reais, baseadas na maneira como elas mesmas percebem e vivenciam o lugar em que estão no momento por completo: uma união de como elas enxergam o lugar no contexto atual, dos relacionamentos que ali mantêm, dos rituais que praticam e, também, das restrições que sofrem.

Considerações finais

Ao longo da análise proposta, buscou-se demonstrar como as personagens destacadas experienciam diferentes localidades, como são pluralmente constituídas: Folasadé é local na Nigéria, onde vive com o pai, por vezes ausente, em uma casa grande e confortável até sua morte, quando torna-se local em Gana, onde passa a viver com o pai adotivo, onde aprende a língua local e de onde sai para estudar, nos Estados Unidos, lugar em que se casa, constitui família, cria seus filhos e se estabelece como dona de uma loja de flores e, por fim, Gana novamente, para onde vai após perder a proximidade com todos os filhos e não sobrar muito da sua conexão com os Estados Unidos; Taiwo é local nos Estados Unidos, onde frequenta aulas do curso superior de Direito, mantém relacionamento com o reitor e com seu gêmeo e,

por fim, em Gana, onde mantém contato com seus familiares, se reaproxima da mãe; Sadie é também local nos Estados Unidos, onde frequenta a universidade, mantém relacionamento com Philae e sua família, visita a mãe em Boston, se reúne com Philae e seus pais em comemorações de fim de ano e, por fim, em Gana, onde se reaproxima da mãe após discussão, aproxima-se de Taiwo, quem sempre acreditou odiá-la, onde descobre que gosta de dançar, onde conhece mais sobre seu pai.

E, por outro lado, como lidam com questionamentos e dificuldades sociais advindas dessa pluralidade: Folasadé é mal vista em Gana por ser solteira, vender flores, pelas roupas que usa, pelas bebidas que toma; Taiwo tem dificuldade de reconhecer-se africana devido às suas feições escocesas, é o único alvo de críticas por envolver-se com o reitor, sua africanidade sendo a base dos julgamentos; Sadie tem dificuldade em reconhecer-se africana por nunca ter estado na África, por não ter tido contato com o pai, enquanto sente a pressão estética que a imobiliza desde criança devido à sua pele marrom e ao seu peso;

A maneira como Taiye Selasi discute identidade enquanto uma experiência de multi-localidade individual e diferenciadora — pois afasta-se do ideário de identidade nacional, estática, coletiva e, portanto, excludente — é, conforme ela mesma destaca, aplicável a qualquer sujeito. Contudo, o retrato feito, no romance discutido, de mulheres afropolitanas demonstra uma dupla problemática: a dificuldade diante da própria identidade, além dos empecilhos sociais impostos a elas por serem mulheres (e) afropolitanas.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AMORIM, Liana Depieri. *Pensatempos, cosmopolitismo e afropolitanismo: perspectivas híbridas do pensamento africano*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Dissertação de Mestrado- Programa de Pós-Graduação em Letras e Estudos de Literatura, 2015.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama; Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.24, p.68-75, 1996.

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

SELASI, Taiye. *Adeus, Gana*. Tradução de Isadora Prospero. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

SELASI, Taiye. *Bye-Bye Babar*. The LIP Magazine, 2005. Disponível em: <<https://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76>>. Acesso em: 6 jan. 2022.

SELASI, Taiye. *Don't ask me where I'm from, ask me where I'm a local*. Palestra proferida no TED Talks, 2015. Disponível em: <Taiye Selasi: Don't ask where I'm from, ask where I'm a local | TED Talk>. Acesso em: 20 dez. 2021.

SELASI, Taiye. *I'm a Multi Local Afropolitan*. Louisiana Channel, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4XgRINx5mj4>>. Acesso em 20 jan. 2022.

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Ana Maria Soares Zukoski

Doutora e mestra em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá – UEM. Especialista em Estudos Literários pela Universidade Estadual do Paraná – Unespar *Campus* de Campo Mourão. Graduada em Letras Português/Inglês pela mesma universidade. É membro do Grupo de Pesquisa Multiculturalismo em Perspectivas Pós-Coloniais. Tem interesse de pesquisa em temáticas que versam sobre literatura de autoria feminina indiana, literaturas de minorias e pós-colonialismo. Possui diversas publicações de capítulos e artigos em periódicos científicos. Organizadora dos livros *Do silêncio à insurgência: percursos da literatura afro-brasileira* (2021); *Moacyr Scliar: Literatura Juvenil e Educação* (2021) e *Saramago: Memorial do Feminino* (2022).

Natacha dos Santos Esteves

Mestra em Letras pela Universidade Estadual de Maringá – UEM, na área de concentração Estudos Literários, Linha de pesquisa: Literatura e Construção de Identidades. Possui pós-graduação em andamento na área de História e Cultura Afro-Brasileira pelo Instituto Nacional de Ensino - INE. Graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – campus de Campo Mourão. Desde o ano de 2019 vem realizando publicações em periódicos na área de literatura contemporânea. Além disso, integra o Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura – GEPEDIC, da Unespar. Também compõe o grupo que coordena o Seminário Afro [R]existência, da Unespar.

Wilma dos Santos Coqueiro

Doutora em Letras/área de concentração em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Docente adjunta do colegiado de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD) da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – *campus* de Campo Mourão. Integra como pesquisadora o Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura – GEPEDIC, da UNESPAR. Possui diversas publicações de capítulos e artigos em periódicos científicos. Autora dos livros *Poéticas do deslocamento: o Bildungsroman de autoria feminina contemporânea* e *De mulheres e casas: o espaço romanesco e patriarcal em Rachel de Queiroz*, ambos de 2021. Organizadora dos livros *Do silêncio à insurgência: percursos da literatura afro-brasileira* (2021), *Incursões pela ficção de Valesca de Assis: os pampas das mulheres* (2021), *Saramago: Memorial do Feminino* (2022), *Entre afro [r]existências: reconstruindo conceitos e histórias* (2022).

SOBRE OS/AS AUTORES/AS

André Eduardo Tardivo

É doutorando e mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá – UEM. Especialista em Literatura Contemporânea pelo Centro Universitário Cidade Verde – UniFCV. Graduado em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, campus de Campo Mourão. Possui publicações científicas em periódicos e capítulos de livros na área de literatura contemporânea.

Adriana Delmira Mendes Polato

Docente de Língua Portuguesa e Linguística Aplicada do Colegiado de Letras da Universidade Estadual do Paraná – câmpus de Campo Mourão e pesquisadora do Programa Interdisciplinar de Pós-graduação Sociedade e Desenvolvimento. Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina- UEL/PR e Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Maringá – UEM/PR. Suas pesquisas envolvem a prática pedagógica de análise linguística e suas relações com a leitura e com a escrita e compreensões dialógicas de fenômenos que envolvem as relações entre linguagem e sociedade, pelo viés da perspectiva sociológica e dialógica de linguagem de Bakhtin e o Círculo e pela perspectiva da Análise Dialógica do Discurso. Integrante dos grupos de pesquisa “PRADIS – Práticas discursivas na escola” (UNESPAR/CNPq) e “Interação e escrita” (UEM/CNPq) e GELLE (UNESPAR/CNPq).

Alba Krishna Topan Feldman

Possui graduação em Letras Inglês/Português pela Faculdade Estadual de Ciências e Letras de Campo Mourão (1992) e mestrado em Letras - Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (2006). Doutorado em Letras na UNESP, de São José do Rio Preto (2010), e complementação na Louisville University (2009), nos Estados Unidos. Pós-Doutorado em Letras na Universidade Estadual de Londrina e em SFU - Simon Fraser University (Canadá). Atualmente é docente da Universidade Estadual de Maringá (PR). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando nos temas: pós-colonialismo, lendas, escrita de autoria feminina, multiculturalismo.

Fernanda Favaro Bortoletto

Bolsista CAPES. Mestranda em Estudos Literários, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pela Universidade Estadual de Maringá, na linha de pesquisa Literatura e construção de identidades. Licenciada em Letras Português-Inglês, pela Universidade Estadual de Maringá.

Geniane Diamante Ferreira Ferreira

Graduada em Letras Português-Inglês pela UEM, Mestre e Doutora em Letras com foco em Estudos Literários pela UEM. Atua como professora Adjunta de Literaturas em Língua Inglesa na Universidade Estadual de Maringá e como professora da Pós-Graduação em Letras (PLE-UEM). É membro da Equipe Editorial da Revista *Acta Scientiarum Language and Culture*. É coordenadora adjunta do grupo de pesquisa GEMUP - UEM e coordenadora do projeto de pesquisa “Literatura e o Sujeito Diaspórico” e dedica-se a pesquisas relacionadas à Literatura Pós-colonial que abranjam temas como identidade, multiculturalismo, diáspora, racismo e feminismo negro.

Mirian Cardoso da Silva

É doutoranda e mestra em Letras, área de concentração Estudos Literários, na Universidade Estadual de Maringá - UEM. Fez especialização em Estudos Literários na UNESPAR/Campus de Campo Mourão; atualmente participa do Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura - GEPEDIC (UNESPAR); Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (UNB) e Literatura de Autoria Feminina Brasileira - LAFEB (UEM). Possui pesquisas científicas publicadas sobre literatura de autoria feminina, estudo de gênero, representações identitárias e personagens femininas.

Patrícia de Menezes

Graduou-se em Letras pela UNESPAR e foi professora de Língua Portuguesa na rede pública de ensino. Estuda e tem publicações na área de literatura de autoria feminina. Atua como professora de Língua Inglesa na rede privada.

Sandro Adriano da Silva

Doutorando em Literatura, professor de Literatura Brasileira na Universidade Estadual do Paraná, *campus* Campo Mourão. Integrante do Grupo GEPEDIC. Poeta e artista plástico nas horas (di)vagas.

Rafael Zeferino de Souza

Professor da Educação Especial - Sala de Recursos Multifuncional e Altas Habilidades/Superdotação na Secretaria Municipal da Educação de Campo Mourão. Doutorando em Letras - Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Mestre em Letras - Estudos Literários pela mesma Universidade. Especialista em Metodologia de Ensino de Língua Portuguesa e Literatura pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (UNIASSELVI). Em Educação Especial e Inclusiva pela Faculdade de Educação de São Luis. Graduado em Letras - Português/Inglês pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) - Campus de Campo Mourão. Graduado em Pedagogia, pelo Centro Universitário Integrado (INTEGRADO). Desenvolve pesquisas sobre Literatura de Autoria Feminina Brasileira; Literatura de Cordel de Autoria Feminina e Crítica Feminista. Revisor dos periódicos: SaBios, Campo Digital e Perspectivas Contemporâneas. Editor Assistente do periódico Perspectivas Contemporâneas. Membro do grupo de pesquisa de Literatura de Autoria Feminina Brasileira - LAFEB, da UEM e Cartografias Literárias na América Latina: Memória, Identidades Híbridas e Reescritas da História pela Ficção, também pela mesma universidade.

Pedro Henrique Braz

Mestrando em Letras pela Universidade Estadual de Maringá- UEM na área de concentração em Estudos Literários. Linha de pesquisa: Literatura e Construção de Identidades. Licenciado em Letras Português/ Inglês pela Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, *campus* de Campo Mourão. Participa como colaborador no Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura (GEPEDIC/ CNPq), e como organizador no Seminário Afro[R]existência e Ciclo de debate e estudo Afro-brasileiro e Indígena da UNESPAR. Também é professor de Língua Portuguesa e Literatura na Educação Básica do Estado do Paraná. Áreas de interesse: literatura negro-brasileira; corpo; memória