

Orgs. Antonio Carlos Sobrinho e Luciany Aparecida

CADERNOS

ARAXÁ

Vol. 1
BANTUM



Orgs. Antonio Carlos Sobrinho
e Luciany Aparecida

CADERNOS
ARXA

Volume 1

PANTUM

Copyright © Todos os direitos dessa edição estão reservados aos seus respectivos colaboradores. 2018.

Coordenação editorial

Ana Cristina Marinho Lúcio

Denise Carrascosa

Milena Britto

Revisão

Antonio Carlos Sobrinho

Joanne Nascimento

Taise Dourado

Capa e diagramação

Taise Dourado

Colaboradores

Antonio Carlos Sobrinho

Clássio Santos Santana

Constância Lima Duarte

Eduardo de Assis Duarte

Evanilton Gonçalves

Joanne Nascimento

Lívia Natália

Louise Queiroz

Luciany Aparecida

Márcia Limma

Marielson Carvalho

Sarah Rebecca Kersley

Sérgio Rodrigo

Taise Dourado

Talitha Andrade

Tom Correia

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

O68c

Cadernos Araxá vol. 1 / Antonio Carlos Sobrinho. Luciany Aparecida. Orgs. – Salvador: PANTIM, 2018.

306 p. E-book

Vol. 1 — 2018

ISBN: 978-85-53077-02-1

1 Miscelânea de escritos brasileiros

I Título

CDD: B869.8

Orgs. Antonio Carlos Sobrinho
e Luciany Aparecida

CADERNOS
ARAXÁ

Volume 1

PANTUM

Cadernos Araxá

Luciany Aparecida

Esse volume de estreia pretende reunir textos da teoria literária, história, literatura, artes visuais, música, artes gráficas, mercado editorial, (auto)ficção e performance, fotografia e teatro, entre outras áreas da contemporaneidade. Quer, para além das questões conceituais, consolidar-se como publicação anual, produzida pela **PANTIM Edições** e sempre associada à realização de um seminário de literatura que tenha como mote pensar o cruzar de trabalhos de pesquisa e produção de literatura e artes contemporâneas. O desse ano (2018) sai em movimento com o **Seminário Literatura – desvios e aberturas na contemporaneidade**, em formato e-book e distribuição gratuita.

Conceitualmente entendemos as palavras: *Cadernos* e *Araxá*¹ como um conjunto de folhas/pensamentos – rabiscos, ensaios, pesquisas, rasgos teóricos sobre documento –, que reúna modos não-acabados de ver o

¹ Palavra que pode ser lida a partir das referências: i) é palavra do tupi-guarani, ara seria mundo e axá/açá seria ver, então Araxá seria ver o mundo; ii) terreno plano e elevado; iii) cidade de minas gerais; iv) nome de uma marca de sabonete que teve comercial com três mulheres; v) manuel bandeira escreveu um poema sobre as mulheres do sabonete araxá (nota: criticamos a reprodução e manutenção do corpo da mulher em fixos olhares machistas).

mundo, e lugar de onde primeiro avistamos o mundo, lugar interior de observação, corpo comercial para exposição de teorias e poesias.

Assim, em suma e repetição, *CADERNOS ARAXÁ* é um longo ensaio, um rasgo teórico em defesa da contemporaneidade do tempo de vida de nossos corpos. Queremos daqui – lugar de cada corpo que compõe esse caderno –, ver, ler, ouvir, gritar, rasgar uma (própria) defini(a)ção de existência.

É daqui onde primeiro se avista o sol.

Índice

ANTONIO CARLOS SOBRINHO

Algumas notas à guisa de apresentação
..... 11

TAISE DOURADO

Tropia 29

JOANNE NASCIMENTO

“Maca, o quê?” 31

LUCIANY APARECIDA

Mirar *en el* Paraíso 61

SARAH REBECCA KERSLEY

Dois poemas 73

LOUISE QUEIROZ

Poemas 75

CONSTÂNCIA LIMA DUARTE

A literatura de autoria feminina e os anos
30 no Brasil 79

LÍVIA NATÁLIA

Escrevivência como potência dos
discursos menores 107

EDUARDO DE ASSIS DUARTE

Por um conceito de literatura afro-
brasileira 127

EVANILTON GONÇALVES

Felicidade 171

MÁRCIA LIMMA

Medeia – Negra 179

CLÍSSIO SANTOS SANTANA

A sina do negro amor em tempos de
escravidão 197

SÉRGIO RODRIGO

Acquarello 213

MARIELSON CARVALHO

Soy loco por ti, Ayiti 215

TOM CORREIA

Breve cartografia do silêncio
..... 243

ANTONIO CARLOS SOBRINHO

Pequena memória para um tempo [ainda]
sem memória 247

TALITHA ANDRADE

Guerrilha 283

Quem colabora? 295

Algumas notas à guisa de apresentação

Antonio Carlos Sobrinho

1. Esta é uma publicação que se assume deliberadamente política, no sentido de produzir e/ou acionar escrituras tensionantes do facho de trevas, imenso e largo, que nos atinge o rosto dia após dia.

2. Esta é uma publicação contra os fechamentos de todos os tipos; contra o não que cala e reduz, que isola e prende, que tortura e rasga, que apaga e extermina.

3. Esta é uma publicação em defesa das aberturas de todos os tipos; a favor do não ao não, que é ato fundador de um sim.

4. Esta é uma publicação de resistências guerrilhadas por pequenos.grandes desvios, que, desde o corpo, desestabilizam as fronteiras e as normas condicionantes dos modos de ser.dizer.

5. Esta é uma publicação amante da potência do sim.

6. Esta é uma publicação de vida contra a morte.

7. Esta é uma publicação contemporânea.

7.1 Em certo sentido, mais precisamente naquele proposto por Giorgio Agamben², ao contemporâneo é solicitada a coragem de não coincidir totalmente com o seu tempo, sendo-lhe inatural. Não é o caso, com isso, de imaginar o contemporâneo como um melancólico, dobrado sobre a ausência do que se perdeu, ou como um escapista, idealizador de um passado que não viveu. Tais são comportamentos estéreis sob o ângulo de uma intervenção crítica e pontual no presente. O contemporâneo é uma fratura em relação ao seu presente, pois a ele não adere e nem o reproduz. O contemporâneo é uma quebra na continuidade do *status quo*, cujas luzes cegam, por captura.vigilância.punição, outros modos possíveis de vida. O contemporâneo é uma existência necessária.

8. *Esta é uma publicação vaga-lume.*

8.1 O traço contemporâneo define o litígio em que esta publicação se articula *com* e *contra* o seu tempo.

8.1.1 *Contra*: o tempo presente se desdobra, dia após dia, sob os signos da incerteza, do medo e da agonia. Felix Guattari³ parece estar correto

² AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-76.

³ GUATTARI, Felix. *Revolução molecular*: pulsações políticas do desejo. Tradução de Suely Belinha Rolnik. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

quando diagnostica uma micropolítica do fascismo operando por sob as relações instituídas na sociedade ocidental contemporânea. Os maquinismos totalitários não são artifícios apenas dos modelos sociais nazifascistas e/ou soviéticos, chineses, cubanos e norte-coreanos. Espraiam-se em meio à sociedade capitalista-burguesa pretensamente democrática e liberal, organizando-a desde a captura dos desejos das grupalidades e dos indivíduos que nela habitam em prol da estabilização e salvaguarda do *status quo*. Sem muitos espaços de respiro, a vida se assemelha cada vez mais à contingência claustrofóbica de um quarto sem portas ou janelas, sem saídas: apenas entradas. Em perspectiva complementar a este cenário, padrões ultraconservadores de pensamento capilarizam-se em todas as esferas, principalmente entre os mais jovens, que os acessam facilmente através de plataformas digitais como *youtube* e *facebook*. Os discursos mobilizados por este campo ideológico se caracterizam, não raro, por fechamentos e por recrudescências, produzindo estímulos a uma prática política e a um policiamento moral

violadores da dignidade de grupos divergentes, não conformes aos padrões dominantes. Tratam-se de posicionamentos discursivos legitimadores, inclusive, de violências ao corpo: estupros “corretivos”; espancamentos coletivos, assassinatos. Identidades predatórias, para fazer uso da formulação de Arjun Appadurai⁴, configuram-se e exercessem-se neste processo, conclamando ao extermínio físico e/ou simbólico daquilo que vive como diferença e que, portanto, evidencia a ferida narcísica de uma nação que se imagina e deseja homogênea: indivisivelmente branca e cristã, burguesa e heteronormativa, fundamentada no masculino. Sim: contra este tempo produtor de morte. Não há outra atitude possível.

8.1.2 *Com*: Georges Didi-Huberman⁵ ensina que, por mais avançados e poderosos que sejam os maquinismos utilizados para a produção de capturas, de silenciamentos e de extermínios, há sempre algo que escapa, como um pequeno e errático vaga-lume – metáfora que aponta para a

⁴ APPADURAI, Arjun. *O medo ao pequeno número*. Ensaio sobre a geografia da raiva. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2009.

⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

possibilidade de formas outras de vida que não aquelas autorizadas e legitimadas pela ordem imperante. Formas sobreviventes. Formas rasurantes. A parca luminescência destes seres, incapaz de produzir cegueiras, é inversa à potência que eles detêm de reconduzir esperanças e de inspirar resistências. De produzir um *sim* a uma vida plural e aberta a todos os desvios. Se o tempo presente nos lança ao rosto seus refletores mais poderosos e, uma vez que nos desviamos deles, seu absurdo facho de trevas, é mesmo na noite escura na qual o contemporâneo nos encontra que a dança-voos vaga-lumes pisca rizomática e incapturável. Seres pequenos, sim, mas não duvidemos da força que reside no ínfimo: no ser mínimo se encontra a possibilidade de escapar aos poderes e, assim, comunicar sua resistência, seu desvio em centelhas frágeis de vida e de esperança, já o disse novamente Didi-Huberman⁶. A partir da busca por estes lampejos erráticos e desviantes, pelo encontro amoroso com eles, se configura uma estratégia política de sobrevivência e luta ante estruturas de pensamento e ação social que

⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Luz contraluz*. Tradução de V. Brito. Lisboa: KKYM, 2015. (ensaios breves).

historicamente se revelam produtoras de morte. Os vaga-lumes não estão no quando ou onde nós não estamos. Eles estão aí e agora. Eles estão aqui e agora. Como estiveram antes. Como estarão depois. Basta que apuremos o olhar para o que brilha quase imperceptível. Por isso, o *com*: nada mais corrosivo da estabilidade deste tempo presente do que vaga-lumes que habitam nele e operam contra ele. *Com* os vaga-lumes: desde o fora das luzes. O vaga-lume é um contemporâneo.

9. *Esta é uma publicação de saúde contra a doença*

9.1 Gilles Deleuze⁷: a literatura é um empreendimento de saúde contra a doença do homem/mundo; contra o delírio doentio que faz medrar relações dessemelhantes de poder, que esmaga. Devir-outro da língua, a literatura produz fugas – e a fuga é uma coragem, é um agir ativo. Fugir das gramáticas instauradas é devir as formas de inventar o mundo a partir de delírios sadios: inventar um povo menor, que falta, produzir em intenção dele. Medida da saúde: escrever em língua estrangeira no interior de sua própria língua: desterritorializar; fissurar o eixo, furar o cano.

⁷ DELEUZE, Gilles. Literatura e vida. In: _____. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. 2.ed. São Paulo: 34, 2013. p. 11-18. (coleção TRANS).

Expressão *versus* representação: fluxo de devires criativos *versus* mimese. A potência do simulacro, este devir-louco, em esquivar o igual, o limite, o Mesmo ou o semelhante⁸. Desvio. Saúde.

10. *Esta é uma publicação inespecífica*

10.1 Florencia Garramuño propõe a inespecificidade como o traço estético articulador da arte contemporânea⁹. Produção de porosidades entre os gêneros, entre as linguagens, entre os materiais; entre a ficção e o documento; entre a arte e a vida. A pintura escapa da moldura de uma tela, a literatura escapole do suporte-livro, a escultura foge à permanência no tempo: o encontro com a brevidade do corpo. A erótica que organiza o *entre* de um dizer da arte com um dizer da história. Mais poros do que fronteiras, seria a arte contemporânea um desvio. antípoda ao mundo contemporâneo, mais fronteiras que poros? Arte convergente, diria Beatriz Resende¹⁰.

10.2 Em termos de produção artística, o contemporâneo vaza em fluxos multidirecionais e ondulantes. Não assume um único caminho. Não

⁸ DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: _____. *Lógica do sentido*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva: 2000. p. 259-271. (estudos).

⁹ GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nogué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

¹⁰ RESENDE, Beatriz. O contemporâneo na literatura brasileira. In: _____. *Poéticas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: Laboratório da Palavra, 2017. (Coleção S/Z).

parece acreditar em caminhos únicos. A arte contemporânea vaza, incerta de qualquer destino e aberta a todas as formas, para cima e para baixo, para ambos os lados e também nas diagonais; para dentro e para fora. E, às vezes, o faz em todos estes deslocamentos ao mesmo tempo, quanticamente. Mover-se: não necessariamente para frente, mas também para lá, se no escape para lá houver algo de gozo, algo de vida. Já não se trata do chegar, mas do estar indo a. Para o contemporâneo, ir é verbo sem complemento. Caso se trate mesmo de produzir outras gramáticas, o contemporâneo solicita uma nova categoria gramatical – ir: verbo que atravessa. Campo vasto de possibilidades, todas aqui e agora. O contemporâneo sabe que a experiência do um não basta. O contemporâneo abole o um, devém múltiplo.simultâneo.convergente; produz aberturas a toda e qualquer experimentação, desde que desejante, desde que mobilizadora de paixões. Se o contemporâneo em arte se formula sob o signo da movência, por que não o seria também no que se refere à formulação de um pensamento crítico sobre arte.mundo? Aliás, é ainda possível separar arte e crítica? Esta é uma publicação inespecífica.

Os 16 textos reunidos nesta publicação são diversos em seus locais de enunciação, em suas formas desviantes de ser e de dizer, nos jeitos com que produzem tensões saudáveis em um mundo doente, no modo como se articulam a uma ou mais notas acima posicionadas à guisa de apresentação dos *Cadernos Araxá*.

Este é um espaço não hierarquizado, onde a palavra é franqueada a quem dela se servir para a formulação de potências de vida.

Xs convidadxs a publicar nos *Cadernos Araxá* – a quem agradecemos publicamente o sim – não o foram por causa de títulos acadêmicos ou de glórias artísticas. Mas, em função do que dizem e de como dizem. Ao se pensar os convites, um único critério estabelecido de antemão: encontro de forças fortes. E as forças fortes independem de titulação e de glória. Às vezes, elas existem apesar de titulação e de glória.

O texto que abre os *Cadernos Araxá* não poderia ser outro: **Tropia**, de Taise Dourado. A poeta, no ofício de traduzir a si na poesia que escreve, traduz para muito além (ou aquém) de si: alcança dizer desta publicação. O desvio como modo de ser. A fuga ativa de qualquer imobilidade. A quebra no retilíneo para expressar de modo outro, pois

há potência na dança imprevista de três letras que desviam. Desejaram dançar. Dançaram. A força dos deslocamentos como meio de.

Na sequência, os *Cadernos Araxá* apresentam “**Maca, o quê?**”, de Joanne Nascimento. A referência contida no título antecipa se tratar de uma abordagem de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. No entanto, não se espere deste texto uma explicação da novela clariceana segundo moldes canônicos da crítica literária. A escrita de Joanne é das surpresas. Mobiliza o arqueamento de sobrancelhas diante de seus movimentos imprevistos, desviantes. Estudo, ao mesmo tempo lírico e teórico, de atravessamentos mútuos: clarice.joanne.macabea.rodrigism. Desejo de vida. Direito ao grito. Potência do sim.

Luciany Aparecida comparece com **Mirar en el Paraíso**, texto múltiplo, conto e laboratório. Espaço de encontro entre literatura e a vida ou, como prefere denominar a autora, espaço de aninhinhagem. Espaço de refletir os cruzamentos que assumem, no conto, a marca dupla de um não, dito com o peso de uma autoridade, e de um poderoso sim, resposta resistente, de quem encontra o seu meio: corpo.mulher.prazer.escritura. Desvio. Experimentação da linguagem (o aqui) como um processo desejante de realização da vida. Como Luciany mesmo

registra em seu procedimento de leitura, “escrever é debruçar-se sobre a própria escrita e nada(r) mais”. Ou, em sua narrativa: “Ali tu já é criadora, tu é inventora, tu é tudo que existe”.

O texto poético reassume a página de *Cadernos Araxá* com dois poemas de Sarah Rebeca Kersley, poeta nascida no Reino Unido e radicada no Brasil desde 2005, **Longitude e Fundamentos da transcrição**. Seu interesse pela palavra em trânsito, sem dúvida articulado ao ofício de tradutora que ela exerce, se coloca perceptível nos poemas aqui publicados. Neles, as palavras (e os sons das palavras) não criam nada estático: tudo se desloca, tudo se encaminha de um lugar para outro, de uma forma para outra, de um processo para outro.

A poeta Louise Queiroz traz 5 poemas seus para os *Cadernos Araxá*. “Um grito silenciado / arranha a palma da palavra”. Estes são versos de **Ruído**, mas poderiam compor, como expressão, uma imagem presente, embora não veiculada em palavras, no encolhimento de **Pormenor**; no desejo latente e adiado de **Ave Fêmea**, e também naquele sem título, primeiro aqui apresentado, no vasto e engenhoso interior de uma mulher doída. Já em **Um grito no escuro**, os versos de **Ruído** encontram um espelho: um grito calado que rasga as entranhas da poeta. E todo espelho produz algum mínimo desvio. Neste caso,

já não é a palavra arranhada, mas as entranhas rasgadas. Não são aproximações fortuitas: cruzamento literatura (palavra arranhada) e vida (entranhas rasgadas).

Em seguida, Constância Lima Duarte apresenta **A literatura de autoria feminina e os anos 30 no Brasil**, estudo crítico que atende a duas importantes demandas da contemporaneidade: a revisão e a suplementação do empreendimento de histórias literárias pelo prisma de grupidades excluídas do cânone e silenciadas pelos historiadores. Aqui, o foco é a produção literária de autoria feminina ao longo dos anos 1930, década grande de importância para a vida das mulheres. A autora não apenas exerce o questionamento sobre a ausência de escritoras reconhecidas pela historiografia nacional, ela a desestabiliza via suplementação: mapeamento de nomes, publicações e modos de contestação produzidos por mulheres.

Lívia Natália, com **Escrevivência como potência dos discursos menores: notas sobre a insuficiência da crítica biográfica para escritas de mulheres negras**, aponta para a necessidade de serem repensados os aportes teóricos, mobilizados pela crítica literária canônica, em face das potentes singularidades estéticas que fluem de escritas de mulheres negras. É no corpo mesmo destes discursos menores que novos operadores de leitura podem

ser instaurados. Não como um processo de elaboração conceitual sobre os textos, mas a partir dos textos. A escrita de mulheres negras elabora chaves conceituais de si. Chaves específicas. Escrivivência.

Também na perspectiva de desenvolvimento de um aparato teórico apropriado a se pensar (e a partir dos quais falar sobre) os devires acionados pela literatura produzida por escritorxs negrxs, Eduardo de Assis Duarte publica **Por um conceito de literatura afro-brasileira**. O *corpus* literário negro desvia dos modelos estabelecidos para o fazer literário no país: provoca tensões, propõe rasuras desde as formas com que diz ao conteúdo que elabora, passando ao público a que se destina prioritariamente. É neste sentido que Eduardo processa a sua formulação conceitual, articulando cinco elementos: temática, autoria, ponto de vista, linguagem, público. Não um nem outro, mas todos em interação dinâmica.

Felicidade é o conto que Evanilton Gonçalves publica em *Cadernos Araxá*. O texto investe nas memórias que aquele eu, quem nos narra a história, organiza de suas relações familiares, sendo a figura da vó o elemento para o qual converge toda a tensão. A partir das relações neto-vó, reflexões sobre si e a vida. Sobre si e a literatura. Sobre a escrita. Literatura e vida.

Márcia Limma apresenta **Medeia – Negra – solo – em processo**. Experiências e reflexões, subtítulo do texto, situam a forma como ele foi concebido, mas não demarcam sua força. Seu fundamento contemporâneo. De fato, o que se lê aqui é, por intermédio da retomada do mito de Medeia, “um desafio; um grito; um descamar de peles e vozes de diversas mulheres de ontem e hoje que necessitam sair do ciclo de aniquilação do feminino”, como assinala a própria autora. A provocação se dá desde a montagem de *Medeia Negra* sob a perspectiva de um teatro feminista negro, objetivando afirmar a mulher negra em sua produção discursiva desconstrutora de racismos e sexismos. Medeia é convocada como empoderamento. Como meio. Como desvio.

Clíssio Santos Santana dirá, historiador que é, que **A sina do negro amor em tempos de escravidão: Bento e Luiza, amor e liberdade** se trata de um estudo histórico. *Cadernos Araxá* concordam. Mas ressalvam: não somente. A forma narrativa com que Clíssio deixa vazar fontes documentais para contar de Bento e Luiza não dista, em nenhum grau, de uma certa tendência da produção narrativa contemporânea: a porosidade entre a ficção e o documento. Mas não é apenas a realização estética que merece atenção aqui. Também o conteúdo é desviante: narrar um caso de amor entre escravizados é

ferir o imaginário nacional sobre corpos negros, em geral pouco afeito a percebê-los sob uma lógica da produção afetiva.

A produção musical é convocada a comparecer nos *Cadernos Araxá* primeiro com Sérgio Rodrigo que, de fato, imprime melodias e harmonias nestas páginas com a partitura de uma peça sua, **Acquarello – tintas diluídas em água**.

A música é também um dispositivo mobilizador do texto de Marielson Carvalho, **Soy loco por ti, Ayiti – crioulidades musicais e encruzilhadas culturais no Atlântico Negro**. Neste sentido, ele aciona as produções musicais de BÉLO, artista haitiano, e Angélique Kidjo, cantora beninense, para refletir acerca do nomadismo e da imprevisibilidade das produções culturais africanas. Indo além, utiliza-se ainda dos trabalhos visuais de William Adjeté Wilson, francês. A própria busca pela fertilização dos pontos de contato, encontros amorosos em que o um se desdobra vários, constituem uma força da perspectiva traçada por Marielson, afinal, produtora de aberturas.

Aberturas, porosidades entre linguagens: suspensão de fronteiras. O múltiplo interessa. O simultâneo, idem. *Cadernos Araxá* publica quatro fotografias em preto e branco de Tom Correia, sob o título **Breve cartografia do silêncio**. Cenas do cotidiano da cidade portuguesa. Um

letreiro posicionado acima e um pouco à esquerda da mulher (cega?) que ocupa o centro do primeiro registro diz: “viva”. Talvez seja apenas o acaso. Mas, não desconfiemos das forças poderosas do acaso em dizer o que precisa ser dito. Há, por acaso, desvio maior do que viver?

Pequena memória para um tempo [ainda] sem memória. Ou, esquecer nunca, perdoar jamais é um texto inespecífico de Antonio Carlos Sobrinho. Depoimento. Conto. Crítica literária. Manifesto. Denúncia. Reflexão sobre o tempo presente. Reflexão contra o tempo presente. Estratégias pequenas de sobrevivência à ditadura militar brasileira são aqui o foco de discussão, que se organiza – até onde foi possível fazê-lo – pelos relatos de experiência de sua avó, Luiza Monteiro Teixeira, uma vaga-lume. Trata-se de um texto atravessado pela dor, quase impossível de ser escrito mas necessário de sê-lo para lembrar, a quem já esqueceu, que a ditadura rasga, com sua mão de morte e silêncio, a mortxs, vivxs e xs ainda por nascer.

Talitha Andrade encerra esta publicação com **Guerrilha**, texto aqui veiculado a próprio punho como um gesto guerrilheiro de ferir o silêncio do papel em branco pelo atrito de uma caneta – o movimento da mão, rasgando o vazio de palavra letra a letra, comunica algo que a

virtualidade de caracteres impressos em uma tela digital não consegue alcançar. O mapeamento produzido por Talitha não se coloca como uma prática de pesquisa apenas, mas como proposição de reexistências. Se x contemporâneo tem o seu rosto afetado pelas trevas do presente, se a ele é solicitada a neutralização de todas as grandes luzes, se junto a ele dançam voam pequenos vaga-lumes, cabe a ele o ato de guerrilhar. Ainda. E sempre.

Tropia

Taise Dourado

TUDO EM MIM

D

E

S

V I A.

“Maca, o quê?”

Joanne Nascimento

*Tudo no mundo começou com um sim.*¹¹

1.

Sim.

Esse é o meu *sim* para o mundo. É um texto através do qual digo sim. O sim tantas vezes sufocado pelo não, perseguido por incontáveis estratégias de limitação. O sim que foi trazido por Clarice Lispector, em 1977, pouco antes de sua morte, em *A hora da estrela*. Que não é dito em nome da escritora, é bem verdade. Há um escritor criado para registrar o sim. Rodrigo S. M. Ele se torna o responsável por contar a história que encerraria a trajetória literária de uma das principais escritoras brasileiras do século XX, que opta por deixar seu nome registrado entre parênteses, precedido por um “na verdade”, na dedicatória que faz em sua última novela. É através do silêncio que Clarice Lispector despede-se de seu público. É através da

¹¹ Aqui, quem fala, é Clarice Lispector e o narrador-autor-personagem, Rodrigo S.M., criado pela escritora para falar para/com ela em *A hora da estrela* (1977), novela que alimenta as palavras aqui escritas. Ao longo desse texto, Clarice e Rodrigo falarão comigo, atravessarão o meu discurso, serão o meu discurso. Os trechos retirados da narrativa aparecerão entre aspas e, na maior parte das citações, sem indicação imediata de referências.

ausência que ela se faz, por uma última vez, presente. E na ausência-presença de Clarice Lispector é Rodrigo S. M. quem fala.

A este narrador entrego o meu sim.

2.

Um escritor que precisa escrever. A personagem, uma moça, pede para sair, pede para viver. Mas ela, assim como escrever, dá trabalho. Às vezes era necessário parar um pouco, deixar que a pobre moça atuasse em seu corpo, descer alguns degraus na existência, para chegar à altura dela e a partir disso, escrevê-la. Outras vezes, era preciso simplesmente escrever. Sem a perspectiva de parar, pois, dizia o próprio Rodrigo S.M: “se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias”. Escrever é, portanto, vida para ele, pelo menos na maior parte do tempo. Seria também para Clarice Lispector, que, nesse livro, chama-se Rodrigo S.M?

Por que Rodrigo S.M?

Há, na criação desse autor, a marcação de um vazio, de, como dito anteriormente, uma ausência que se faz presença. Em “O autor como gesto”, refletindo acerca das considerações de Michel Foucault sobre o autor e a função-autor, Giorgio Agamben (2007, p. 51) postula que

“o autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto”. Ao dizer isso, Agamben sugere que faz parte da função do autor apresentar-se, diante da escritura, como um morto, deixando, portanto, um lugar vazio e nesse lugar vazio, registrar as marcas de sua ausência.

É isso o que Clarice Lispector faz em toda a sua obra, sempre que cria um narrador ou uma narradora que conduzirá suas histórias. Mas talvez isso seja mais perceptível em *A hora da estrela*, já que, além de criar um narrador, a escritora cria também um autor, Rodrigo S. M., cujas letras em abreviatura, para indicar o sobrenome, fazem lembrar de *substantivo masculino*, conforme é posto nos dicionários, a fim de marcar a classificação morfológica da palavra. E é esse narrador masculino, não muito comum no universo literário clariceano, que apresenta, em sua maioria, mulheres como narradoras, é esse Rodrigo, talvez enfaticamente *substantivo masculino* que é escolhido para narrar a vida de uma mulher, a última trazida por Lispector antes de sua morte.

Rodrigo S. M. talvez pudesse dizer coisas que Clarice Lispector não poderia. Falar sobre questões sociais, por exemplo. São muitas as que aparecem na novela, especialmente as que se relacionam com o povo pobre. Lispector, tão cobrada por não entrar diretamente

em questões sociais, talvez não pudesse. Como Rodrigo S. M., pôde. Pôde também falar *fácil*, falar *simples*. Dizer que não há segredo no texto, é somente uma narrativa “exterior e explícita”, não intimista e rebuscada, de difícil compreensão, como muito foi e ainda é dito sobre a escritora. Clarice Lispector talvez não pudesse falar de forma tão direta e através de uma personagem aparentemente tão desprovida de questões psicológicas como a que protagoniza *A hora da estrela*. Enquanto Rodrigo S. M., pôde.

E pôde, ainda, ironizar. “Aliás – descubro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 1998, p. 14). Pensamento possível de ser elaborado (não possível de ser aceito, ainda mais sem contestação) se é um homem que escreve. E, de fato, é um homem. Mas um homem que não existe, um homem que é, na verdade, Clarice Lispector. A história que apenas um homem poderia escrever, está sendo escrita por uma mulher. Sendo Rodrigo S. M., hipoteticamente Rodrigo Substantivo Masculino, Clarice Lispector pôde, em 1977, reafirmar o que já deveria estar no campo da obviedade: que mulher pode.

Um jogo com o texto.

3.

“Trabalho de carpintaria”.

4.

E como o carpinteiro, que extrai da madeira as mais diversas formas, esse autor, essa ausente-presente Clarice Lispector, traz também, nas páginas que contam a história dessa moça, que é uma nordestina, as mais diversas formas. Escritas com o corpo. Que tanto exigem do corpo de quem escreve, quanto exigem de nossos corpos, nós, os que abrimos as páginas desse livro e dizemos *sim* a esta história. Também iremos buscar em nós outras formas. Formas de mulher, de nordestina, de ser que existe, que apenas é, que não cabe mas ousa estar. Procuramos por formas que são múltiplas, já diz para nós o narrador-autor, quando sugere treze títulos e deixa o espaço para, dentre esses, escolhermos um ou uns.

A culpa é minha, diz o narrador, já que, de quem a culpa seria? Se ele/eu não olho para essa nordestina, que passa por mim sempre aos montes, ou esqueço de pensar que quem está atrás do balcão, registrando minhas compras, não é apenas uma máquina, é uma máquina operada por alguém? Tenho culpa no anonimato dessa pobreza, na invisibilidade dessa miséria. Ao mesmo

tempo em que ele/eu sabemos de nossa culpa, o que podemos fazer? *Eu não posso fazer nada* para mudar a vida lamentável da moça e nem o seu já anunciado fim trágico. Se nem quem escreve pode, eu, que só agora é que conheço essa moça, também não sou capaz. *Ela que se arranje.*

É possível, ainda, ver essa narrativa como uma *história lacrimogênica de cordel*, já que nela está a diáspora de nordestinos em busca do centro, ou, o *lamento de um blue*, já que é uma história atravessada por referências a músicas e, aparentemente, atravessada por ais. Pode ser também nomeada como *assovio no vento escuro*, por tratar-se de um pequeno uivo que não se sabe de onde vem e nem para onde vai. E já que pensamos em sons, há o grito. O som do grito. Mas trata-se de uma personagem que nem mesmo aprendeu a falar. Portanto, podemos dizer sobre esse livro, que *ela não sabe gritar.*

Mas há *o direito ao grito*. Esse livro é, por sinal, todo ele um grito. Rodrigo S. M. diz estar exercendo o seu “grito de horror à vida” quando escreve sobre essa moça, rememorando seu passado e, através dele, traçando um *registro dos fatos antecedentes*. Acompanhar tal trajetória pode, em alguns momentos, trazer *uma sensação de perda*, sugere-nos o narrador, mas é também uma maneira de exercitar o direito que cada um tem de gritar.

Esquecemos que temos esse direito? É provável que em alguns momentos, sim. Mas a capacidade ainda não foi tirada de nós. A moça pode ser o nosso grito ou, no mínimo, um convite para que o encontremos.

É sugestivo o fato de que, diante de um relato de um presente e um passado de miséria, um dos títulos sugeridos seja *quanto ao futuro*. Essa moça teria a chance de ter um futuro? Como são os futuros daqueles que ninguém vê? Eles são capazes de chegar até lá? Qual a responsabilidade que temos na existência ou não de um futuro para essas pessoas?

Há ainda a possibilidade de chamar essa narrativa de *saída discreta pela porta dos fundos*. Essa personagem, especialmente pelo seu não se encaixar, pode ser a ação de sair discretamente do autor, pode ser a nossa ação de sair. Mas não essa, apenas. A morte, tantas vezes mencionada por esse narrador-autor, pode ser também uma saída, assim como o viver *apesar de*, pode ser uma saída. Esse livro, marcado por silêncios, aberturas, perguntas, coloca em evidência a possibilidade de sair sem ser visto. Caminhos outros, através dos quais também é possível a produção de forças.

E a novela pode ser chamada de *a hora da estrela*. Porque a moça sonhava em ser uma estrela de cinema. Sonhava que, um dia, todos olhariam para ela, deixariam

suas vidas em suspenso por um pouco, simplesmente para vê-la, tal qual faziam, naquela época, com Marilyn Monroe. O seu momento de estrela chegaria, era certo. Talvez não como ela imaginava e desejava. Mas chegaria. Assim como o nosso, mais cedo ou mais tarde, chegará.

A culpa é minha ou *A hora da estrela* ou *Ela que se arranje* ou *O direito ao grito* ou *Quanto ao futuro* ou *Lamento de um blue* ou *Ela não sabe gritar* ou *Uma sensação de perda* ou *Assovio no vento escuro* ou *Eu não posso fazer nada* ou *Registro dos fatos antecedentes* ou *História lacrimogênica de cordel* ou *Saída discreta pela porta dos fundos*. Treze títulos para uma mesma existência.

5.

Rodrigo S.M. passou a existir para falar de uma mulher. Para ser narrador e também personagem dos fatos da vida de uma mulher que, ainda que seja insignificante, clama por existência. Ela pediu pelo seu espaço enquanto seu escritor andava em uma rua do Rio de Janeiro e deparou-se com o rosto de uma nordestina. Havia perdição em seu rosto. Ele, então, precisou falar sobre ela. Ela também era ele, que havia passado a infância no Nordeste. O sentimento provocado por aquele corpo, imerso em um

cenário que não era seu, despertou-lhe o desejo e a necessidade de escrever.

Necessidade que não se justifica pelo fato de a nordestina ser ilustre. Ela não era. Ela era exatamente o contrário: insignificante. Facilmente poderia ser perdida em meio à multidão. Na verdade, nem era preciso que se formasse uma multidão para que não fosse percebida, uma vez que, não importa em qual lugar estivesse, ela não era notada. Sorria para as pessoas na rua, sem jamais receber um sorriso de volta, pois nem mesmo era vista. Não era a única, é bom ressaltar. Havia outras como ela “que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam”. São insignificantes.

É possível, no entanto, que a declarada insignificância seja superfície escorregadia na trama do texto. Como pode uma criatura insignificante, facilmente substituível, com a qual é possível esbarrar aos montes, forçar vida e existência em um escritor? Como pode uma moça, que pouco ou nada importa, exigir que sua história seja escrita, impor a outrem a obrigação de traçar-lhe um destino? Essa existência insignificante *pôde. E fez.* Desafiou os caminhos da obviedade, já que, na condição de insignificante, não poderia aparecer. A moça apareceu. Primeiro, diante de seu autor, depois, através das palavras

que, apesar de sua irrelevância, fez com que fossem escritas.

A moça que ninguém vê foi vista.

6.

Como a moça há várias outras moças. Que passam na rua e sorriem para nós. E não sorrimos de volta. Porque não as vemos, nem sequer sabemos que estão ali. É melhor que elas não estejam, uma vez que colocarão diante de nós uma face do fracasso que somos enquanto organizados em sociedade.

Passamos por essas moças e não sorrimos de volta.

Onde está o erro?

Em quem está o erro?

7.

Nossa personagem, aquela que forçou sua própria existência, é aos poucos apresentada. Nasceria no sertão de Alagoas e pouco vivera com os pais, que morreram quando ela tinha apenas dois anos de idade. Sua única família no mundo era uma tia, que lhe levava até a igreja e, além disso, mostrava que a vida traria castigos. Era a tia a responsável por provocar-lhe o desagrado e a dor de receber cascudos constantes, como também, era a tia quem a privava de seu possível único prazer: goiabada

com queijo. A sobremesa não era entregue à moça. Todos os dias a tia impedia que a menina tivesse contato com essa, que era a sua única paixão. Da infância, portanto, conheceu apenas a dor, a privação, o não poder.

Após a morte da tia, saíra de Alagoas e fora para o Rio de Janeiro. Uma “cidade toda feita contra ela”, conforme afirma o narrador. E, de fato, ela não tinha jeito para estar ali. Pouco havia estudado, era pobre, nordestina e estava sozinha no mundo. Apesar de não ser aquele o seu lugar, ela lá estava. E foi arranjando a si própria da forma como podia. Apesar do pouco estudo e das poucas habilidades de utilização da língua, conseguiu um emprego de datilógrafa. Passou a ser alguma coisa. Falava com orgulho de sua profissão, que a colocava na posição de ter uma função no mundo.

Com o salário que recebia, podia pagar um quarto na Rua do Acre, que dividia com outras quatro mulheres, balconistas das Lojas Americanas. Mulheres que, como ela, eram também anônimas. As quatro chamavam-se Maria. Ela dividia quarto com quatro marias que acompanhavam, durante a noite, seus acessos de tosse. Mas o sono não lhes era interrompido por muito tempo. Elas “estavam cansadas demais pelo trabalho que nem por ser anônimo era menos árduo”. Pasmem: os trabalhos anônimos são também trabalhos.

Além de pagar o quarto no qual morava e dormia, a moça usava o dinheiro que recebia como datilógrafa para comprar cachorro-quente e coca-cola. Era um de seus luxos. E era também o seu hoje. O refrigerante era o hoje. Era a manifestação de que, aquela moça não estava mais em sua infância pobre, no sertão do Nordeste. Aquela moça estava no Rio de Janeiro, tomando a bebida que todos no mundo tomavam. Ela havia chegado no hoje.

Mas a vida não era como aparece nos comerciais de coca-cola. Apesar de ter esse luxo, a moça era um “personagem buliçoso”.

8.

“Café frio”, “capim vagabundo”, “um cabelo na sopa”, “subproduto”, “um feto jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal”, “resultado do cruzamento do o quê com o quê”. Assim a moça é descrita ao longo da novela. Sua vida é apontada como murcha, seu viver é ralo. Ela apenas vive à toa. Aparentemente, não consegue posicionar-se em relação a nada no mundo, não é capaz de questionar porque as coisas são da forma como são e nem mesmo consegue ser infeliz, porque não sabe que o é. Ela não consegue ver o seu próprio corpo nu diante do espelho porque tinha vergonha. “Vergonha por pudor ou por ser feia?”, pergunta o narrador. Não sou capaz de precisar

uma resposta, assim como Rodrigo também não fora. É certo, no entanto, que olhar seu corpo era, para a moça, motivo de vergonha.

Corpo que era o seu próprio fim. Ela era raquítica, magra demais, possuía ovários murchos. Não poderia dar cria. Parir certamente não seria para ela, que não conseguia nem mesmo fazer muita sombra no chão. O mundo não era um lugar para ela e ela não era um ser para estar no mundo. Acabaria por ali mesmo. Sua magreza, sua parca existência e sua vida defeituosa não deixariam marcas e nem seriam transmitidas para ninguém.

9.

No Brasil se fala brasileiro?

A moça achava que sim.

Posso culpá-la, ridicularizá-la?

Não. Eu não posso.

No Brasil não se fala brasileiro, mas, também eu, já pensei que sim.

10.

A moça era um acaso. Sobrevivera, inclusive, por um acaso. Por promessa que a mãe fizera para que ela vingasse. Não passava de um acaso, daquilo o que não se deseja, não se planeja. Podemos, por um instante,

vangloriar-nos por estarmos diante de uma vida que não passa de um acontecimento não planejado. Mas o narrador já adverte: “quem de nós não somos um acaso?” Quem de nós não experimentou, pelo menos por um pouco, a sensação de ser um acaso?

11.

A moça tinha apenas 19 anos.

12.

E como prosseguir falando desta moça sem saber o seu nome? É que a forma como a moça é chamada, só é revelada quando já acompanhamos metade da narrativa. É em um diálogo com Olímpico, que será namorado da moça, que descobrimos o seu nome:

- E, se me permite, qual é mesmo a sua graça?

- Macabéa.

- Maca, o quê?

- Béa, foi ela obrigada a completar.

- Me desculpe mas até parece doença, doença de pele.

Macabéa. Nome que, pode causar estranhamento e que, além de lembrar de doença de pele, pode trazer à lembrança o povo macabeu, por exemplo. Ou não trazer

lembrança alguma. Seu nome pode tornar-se conhecido e não produzir nada, assim como o próprio existir de Macabéa pode ser pensado: como nada. Ela nem mesmo é *quem*. É apenas *o quê*.

Maca, o quê?

13.

Béa. Macabéa.

Das relações da personagem descritas no livro, destacam-se a com Glória e Olímpico. Glória, a colega de trabalho, era uma loira oxigenada para quem Macabéa constantemente pedia aspirina, alegando que lhe doía alguma coisa (ou ela toda) por dentro. Olímpico era um nordestino como ela. Era operário, sonhava em ser deputado e melhorar de vida. Tinha um dente de ouro. Saíra do Nordeste após matar um homem. Era mais um que gostava de marcar a insignificância de Macabéa. Costumava sugerir que ela não tinha jeito para estar no mundo, ou não sabia das coisas. Em verdade, Olímpico também não sabia. Quando Macabéa fazia perguntas sobre coisas que escutava na Rádio Relógio, a rádio que não tocava nenhuma música, mas dava a hora certa e informações que ela talvez precisasse saber um dia, a reação de Olímpico era dizer que ela perguntava demais, que falava coisas indecentes, inapropriadas para uma

moça virgem. Macabéa pedia desculpas. Parecia não ver que seu namorado também não sabia das coisas do mundo.

Entre conversas sobre parafusos e pregos e sobre características do voo das moscas, entre passeios no zoológico, quando nenhum dos dois sabia passear, tempos parados no banco de uma praça, sem saber o que dizer, momentos que terminavam em chuva, encontro em um açougue e café pago para a moça em um botequim – apenas o café, porque se acrescentar leite fizesse subir o valor, ela que pagasse a diferença – Macabéa e Olímpico viveram uma relação. Dois pequenos corpos em uma cidade que estava pronta para devorar gente como eles e usar suas frágeis forças como motor de engrenagens. Olímpico também estava em descompasso. Mas ele era a ligação que Macabéa tinha com o mundo. E, juntos, eles eram dois alguéns: a datilógrafa e o metalúrgico.

14.

O que dizer, então, sobre a existência de Macabéa? Triste, alienada, incapaz de escapar da infelicidade, das marcas de dor, incapaz de produzir prazer. Talvez seja isso o que uma leitura rápida, atenta apenas à superfície, possa apontar. Mas Macabéa, a quem carinhosamente e não por estranhamento, chamarei de Maca a partir de agora, merece mais do que uma leitura que se apegue apenas à

superfície. Maca não deve ficar aprisionada a leituras simplistas, que a coloquem como aquela que da vida conheceu apenas a dor e o pranto. Esses rótulos não devem reduzi-la, aprisioná-la, por uma razão que norteia a leitura a partir de agora proposta: Maca não foi apenas dor, não saber e não caber no mundo. Ela foi/é uma potência de vida.

15.

Mas o que fazer para pensar em Maca como em uma potência de vida? Qual caminho seguir? Não é o caminho das coisas grandes, já que ela própria não o era. Não são os grandes acontecimentos, as grandes expressões, os fatos macros que nos levarão ao encontro com a força dessa jovem de 19 anos. Já que Maca era pequena, insignificante, é pelo pequeno que iremos caminhar. Talvez a própria narrativa já inicie dando pistas de que esse é um caminho possível, quando fala sobre a vida como sendo a união de coisas pequenas, as moléculas. O caminho é o do pequeno. É o micro o que nos conduzirá.

É ainda Giorgio Agamben (2007) que, no mesmo “O autor como gesto”, retoma as considerações de Michel Foucault em *A vida dos homens infames*. De acordo com Agamben, Foucault analisa os registros de internamento em Bicêtre e Charenton, hospitais psiquiátricos franceses.

Dos registros analisados, dois são considerados para o estudo específico – Jean-Antoine Touzard e Mathurin Milan, pessoas sobre as quais pouco se fala e o que é dito ocupa o espaço da infâmia. Essas vidas, brevemente apresentadas, são desqualificadas e logo relegadas ao esquecimento, por serem erradas demais, infames demais.

Mas a representação negativa que é feita a respeito desses corpos permite também o apontamento de que existem essas formas de vida. Segundo Agamben (2007, p. 51-52) “o encontro com o poder, no mesmo momento em que as deixa marcadas de infâmia, arranca da noite e do silêncio existências humanas que, ao contrário, não teriam deixado nenhum sinal de si”. É o que parece acontecer com Maca. Ela é, também, uma vida sobre a qual são lançadas infâmias, ora pelo seu narrador-autor que, algumas vezes a descreve ocupando espaços de inferioridade, ora por Glória, ora pelo namorado. A vida de Maca é posta como infame. Mas é por meio desse relato de infâmia que sabemos da existência dessa mulher. Que, talvez, não fosse conhecida senão pela sua pequenez e pelo o que lhe falta. Nesse sentido, é importante considerar que, cada relato, por mais bem estruturado que seja na tentativa de atestar a existência irrelevante de alguém, deixa pequenas brechas, através das quais é possível produzir aberturas.

À produção de aberturas é o que convoca Deleuze quando estabelece sua noção de linhas de fuga. De acordo com o filósofo, “fugir (...) é produzir algo real, criar vida, encontrar uma arma” (DELEUZE, 1998, p. 40). De que precisamos fugir? Daquilo o que nos impede de. Daquilo o que nos limita. Segundo Deleuze, existem potências que querem nos reter. Tais potências são fixas e, inegavelmente, fortes demais. Não é possível desvencilharmo-nos totalmente dessas forças, mas é possível traí-las. Em contraste com a rigidez do que é fixo, a mutabilidade do que não tem território, que está no múltiplo espaço da fronteira, o nômade, o clandestino. O que são o nômade e o clandestino senão fugitivos?

Fugir é, sob esse ponto de vista, e contrário ao que informa o senso comum, demonstrar força. É ter coragem. “Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo do que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, fazer um sistema vazar, como se fura um cano”, afirma Deleuze (1998, p. 30). Furar o cano é furar o sistema. Não é destruí-lo, mas é desestabilizá-lo. Provocar uma abertura que, na condição de inesperada, abale o que está posto, o que já é fixo.

Maca é uma fugitiva. Uma nômade, clandestina. Não apenas porque saiu do Nordeste e chegou até o Rio de Janeiro, quando, diz o narrador, “ela *deveria* ter ficado

no sertão de Alagoas com vestido de chita” (grifo meu). Mas, e principalmente, porque faz o que não lhe é permitido fazer. Uma pessoa, quase analfabeta, não poderia trabalhar como datilógrafa; uma mulher feia e que nada sabia falar, não poderia jamais existir na vida de alguém; aquela para qual a vida não tivera a delicadeza de estender a mão, não poderia viver. Mas Maca era datilógrafa. Tinha Glória e Olímpico e estava viva. Estava viva e tinha delicadeza. Mesmo que ninguém nunca houvesse oferecido-lhe delicadeza na vida, ela era capaz de, às vezes, ser delicada. De alguma forma, ela conseguia fugir dos *nãos* que lhe eram impostos e conseguia resistir. Não era o Rio de Janeiro que era um lugar todo voltado contra ela. O mundo era, a vida era. Maca não deveria estar, não deveria existir. No entanto, ao assumir sua condição de fugitiva, ela traçava para si outras formas de estar no mundo, não sujeitas a esta ou àquela potência, mas inseridas, de fato, no campo da desterritorialização.

16.

Felicidade é uma palavra doida, diz o narrador-autor, logo nas primeiras páginas de seu livro. Muitos de nós buscamos uma felicidade que nem sempre encontramos. Algumas vezes é difícil pensar que Maca teve chance de ser feliz. Na verdade, chance, ela não teve, não lhe foi

dada nenhuma. Mas ela produziu a sua. Quando Olímpico diz que ela tem uma cara de triste, ela responde *consternada*: “mas é só na cara que sou triste porque por dentro eu sou até alegre. É tão bom viver, não é?”.

Quão grande fora a traição de Maca. Ser feliz quando se pode, apenas, ser triste.

17.

O que pede então essa outra leitura proposta para Macabéa? Pede que concentremos um pouco o nosso olhar naquilo o que não estamos mais acostumados a ver. E é para isso que Didi-Huberman chama a nossa atenção no apaixonante *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011). Para desenvolver o seu pensamento, Didi-Huberman retoma a metáfora proposta por Pasolini, quando, em carta enviada a um amigo, em 1941, evoca a figura dos vaga-lumes como a de seres resistentes, que triunfam diante de uma vasta escuridão. Anos depois, em 1975, o mesmo Pasolini volta a falar dos vaga-lumes, mas agora para lamentar o seu desaparecimento. De acordo com Pasolini, os horrores provocados nas décadas anteriores pelo fascismo italiano reverberavam agora por entre os corpos, capturando e homogeneizando desejos. Essa forma de manifestação totalitarista fazia com que os vaga-lumes, os

pulsantes e resistentes vaga-lumes, estivessem desaparecendo.

Para Didi-Huberman, no entanto, os vaga-lumes não estão desaparecendo por completo. O que acontece é que nós esquecemos de procurar por eles. Estamos com a visão ofuscada. A modernidade inundou as cidades com suas luzes e projetores. Para qualquer lugar que olharmos, encontraremos o brilho dos painéis, o vibrante das grandes iluminações. Como pode, então, os vaga-lumes serem vistos, se suas luzes são mínimas, comparadas às grandes luzes? Não podem. A conclusão de um rápido pensamento é de que, simplesmente não podem. Apesar disso, eles, os vaga-lumes, resistem. Sobrevivem. Enquanto lhes é dito *não*, eles dizem *sim* às suas próprias existências. Desafiam o que lhes é exterior e maior e sobrevivem.

De acordo com Didi-Huberman, nós também podemos ser vaga-lumes. Também somos caçados por mecanismos que, em posição de maioria em relação a nós, dizem-nos o que fazer, como fazer e, mais do que isso, dizem-nos o que não fazer e o que não ser. Assumir uma forma de vida clandestina, para lembrar Deleuze (1998), anteriormente citado, é tornar-se uma(um) vaga-lume. Para Didi-Huberman (2011, p.23), existem “momentos de exceção em que os seres humanos se

tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais”.

Ser o que não se deve ser, ter o que não se pode ter, ocupar lugares dentro dos quais é apenas desejada a nossa ausência, são formas de tornarmo-nos vaga-lumes. É o que Maca faz. Em alguns instantes, a moça faz sua pequena luz brilhar.

Ela, por exemplo, acordava mais cedo aos domingos, apenas para ter mais tempo de ficar sem fazer nada. O destino do pouco dinheiro que recebia não era o de pagar contas, somente. Ela também ia ao cinema, comprava uma rosa uma vez por mês. No trabalho, reservava um tempo para ficar sozinha no banheiro e alcançar um estado de graça. Ela também pintava as unhas de vermelho escarlate. E isso era-lhe um luxo.

A jovem que pouco ou nada era, teve também outro luxo:

Pois não é que quis descansar as costas por um dia? Sabia que se falasse isso ao chefe ele não acreditaria que lhe doíam as costelas. Então, valeu-se de uma mentira que convence mais que a verdade: disse ao chefe que no dia seguinte não poderia trabalhar porque arrancar um dente era muito perigoso. E a mentira pegou. Às vezes só a mentira salva. Então, no dia

seguinte, quando as quatro Marias cansadas foram trabalhar, ela teve pela primeira vez na vida uma coisa a mais preciosa: a solidão. Tinha um quarto só para ela.

Mal acreditava que usufruía o espaço. E nenhuma palavra era ouvida. Então dançou num ato de absoluta coragem, pois a tia não a entenderia. Dançava e rodopiava porque ao estar sozinha se tornava: l-i-v-r-e! Usufruía de tudo, da arduamente conseguida solidão, do rádio de pilha tocando o mais alto possível, da vastidão do quarto sem as Marias. Arrumou, como pedido de favor, um pouco de café solúvel com a dona dos quartos, e, ainda como favor, pediu-lhe água fervendo, tomou tudo se lambendo e diante do espelho para nada perder de si mesma. Encontrar-se consigo própria era um bem que ela até então não conhecia. Acho que nunca foi tão contente na vida, pensou. Não devia nada a ninguém e ninguém lhe devia nada. Até deu-se ao luxo de ter tédio – um tédio até muito distinto. (LISPECTOR, 1998, p. 41-

42)

Dançou, rodopiou, tomou café. Maca deu lugar ao prazer. E não apenas dessa vez. Ela foi deixada por Olímpico, que preferiu namorar Glória e, após o abandono, a jovem teve uma ideia:

Já que ninguém lhe dava festa, muito menos noivado, daria uma festa para si mesma. A festa

consistiu em comprar sem necessidade um batom novo, não cor-de-rosa como o que usava, mas vermelho vivo. No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que os seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marilyn Monroe
(LISPECTOR, 1998, p.62)

Maca é, portanto, alguém que enquanto não deveria nem mesmo existir, tem sonhos, prazeres e produz suas pequenas alegrias. É uma vaga-lume.

18.

É após o fim do relacionamento que Glória sugere que Maca vá visitar uma cartomante, a fim de saber sobre seu futuro. É a própria Glória quem empresta o dinheiro para pagar a consulta. Madama Carlota é o nome da cartomante. Maca vai. Desfrutando ainda de um outro luxo – pela primeira vez na vida, pegara um táxi. Quando chega até o destino, é recebida com mais carinho do que já havia tido em toda a vida.

A madama comenta a vida de Maca como sendo tão triste... e ela própria jamais pensara que sofrera tanto. Mas, ao jogar as cartas, o futuro mostra-se outro. Madama Carlota diz que Maca seria feliz. Teria muito dinheiro, trazido por um estrangeiro chamado Hans, de olhos azuis

ou verdes ou castanhos ou pretos. Ele proporia à Maca casamento e ela então seria feliz.

Maca sentia-se outra. A madama havia acertado em tudo, pensava ela. Sua vida havia mudado apenas com as palavras que ouvira. Não há nisso nenhum espanto, já que, conforme lembra-nos o próprio narrador, “desde Moisés se sabe que a palavra é divina”. Maca era, então, “uma pessoa grávida de futuro”. “Assim como havia sentença de morte, a cartomante lhe decretara sentença de vida”.

19.

Então ao dar o passo de descida da calçada para atravessar a rua, o Destino (explosão) sussurrou veloz e guloso: é agora, é já, chegou a minha vez!

E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a – e neste mesmo instante em algum único lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho.

Macabéa ao cair ainda teve tempo de ver, antes que o carro fugisse, que já começavam a ser cumpridas as predições de madama Carlota, pois o carro era de alto luxo. Sua queda não era nada, pensou ela, apenas um empurrão. Batera com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta.

E da cabeça um fio de sangue inesperadamente

vermelho e rico. O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito.

(...)

Ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana. Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci (LISPECTOR, 1998, p. 79-80)

20.

Maca não havia nascido. Maca, agora, não mais está. Morreu antes que conseguisse chegar ao número 20. Morreu olhando para o capim que se estendia pelo chão, na sarjeta. Por outras vezes, Maca e o capim foram aproximados. Mas, a hora da morte foi o momento em que mais estiveram juntos. Com os olhos fixos no capim, Maca fez de si também um capim. “Capim na grande cidade do Rio de Janeiro. À toa”. Maca também era capim. Um viver ralo, desprezado, invisível, mas, forte. Resistente. O capim não precisa ser cuidado para estar. Ele encontra o seu jeito de permanecer. E o que acontece quando arrancamos o capim? Ele encontra o seu jeito de aparecer novamente. O capim resiste. Maca era capim.

Ela, que não foi vista em vida, foi vista na hora da morte, na hora em que uma estrela a atingiu. As pessoas nada fizeram por ela. E caso alguma coisa tivessem feito, já não mais adiantaria. Maca já não está. Maca já foi.

Mas eu ainda estou. E Maca está em mim. A história dessa nordestina que nada valia, muito vale para mim. Ela começa com um sim, ela termina com um sim. Maca, que da vida recebeu somente o não, foi capaz de dizer sim e traçar uma das maiores traições possíveis ao que lhe havia sido destinado: sobreviver. Sua história abre uma corajosa possibilidade: a de dizer sim.

É possível dizer sim, lembra-nos a todo instante Maca. É possível sermos clandestinos, nômades, é possível furar o cano como Deleuze (1998) convida-nos a fazer. É possível assumirmos a condição de vaga-lumes (DIDI-HUBERMAN, 2011). E isso pode estar na coragem de dizer sim para coisas pequenas. O pequeno é majestoso, ensina-nos Maca. É a partir do pequeno que podemos ser capazes de produzir desvios, brechas, aberturas. E são essas aberturas que comportam outras formas de vida. É preciso não esquecer que as outras formas de estar no mundo existem. Para além de tudo o que causa asfixia, o que paralisa, o que nos mata simbolicamente todos os dias, existem outras formas de ser e de estar. Maca prova-nos isso. Ela, que não tinha forma alguma, encaixe algum,

prova-nos que existe vida mesmo onde não parece haver. E que, para produzirmos vida, não precisamos de muito, não precisamos ser grandes. Podemos ficar com o pequeno.

Há garantia de boas coisas quando se segue uma linha de fuga? Há garantia de boas coisas quando se inicia um processo de produção de vida? Nenhuma, nunca há. Mas é preciso tentar, é preciso ir. Porque, se as outras formas de vida existem, vale a pena tentar encontrar/construir a nossa. Maca foi. E, por algum motivo, morreu. E mesmo Rodrigo S.M, o seu narrador-autor, parece atônito com a já anunciada morte de Maca: “meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?”.

Ele também.

Eu também.

Maca já não está.

E eu, enquanto estou, aproveito e digo: sim.

Sertão da Bahia, Inverno, 2018.

Referências:

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. IN: _____. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 49-57.

DELEUZE, Gilles. Da superioridade da literatura anglo-americana. IN: DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta. 1998, p. 30-62.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos vagalumes. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

Mirar *en el* Paraíso

Luciany Aparecida

Mi Mamá,

Dona Urias Vert, era *mucho* é mijona.

Para ela, para *esa mujer* de ureia,

yo largo toda *la mia* escassa obra.

Mamá,

o que yo *quiero mismo* é te meter *en el* enredo.

La muchachita del rosa

Petronília Paraíso

Era prazer mesmo o que eu sentia quando tocava minha vagina com aquele livro de Petronília Paraíso, “*La muchachita del rosa*”. Ai, era tão duro que eu até pensava que eu fosse um homem, e que aquele volume acrescentado ao meu lascão, fosse um pênis. Pênis crescendo? Essa carnizinha que toco maior é um pênis crescendo? Ai, eu era Nhinhinha, menina pequena, mas como eu adivinhava meus próprios desejos.

- Para essa história Nhinhinha. Sai dessa cama. Sai, sai, sai, isso lá é hora de menina tá por cama! Te assunta.

Eu corria da cama.

Abandonava Paraíso.

Afrouxava a mira do sonho.

Será que era erro querer aquela mulher? Comer ela assim todinha, chupar cada pedacinho dela, lambendo os dedos como quem devora ossos de galinha? Ai, chupar os dedos melados, era limpeza o que eu queria fazer, era sim. O que eu tanto queria era limpar, com Petronília, aquele meleiro jejuado.

Nós duas na cama, deixa, mãe, deixa Nhinhinha, deixa eu folhear aquele livro, capa, página, buraco, página, capa, mãe, dizem que esse buraco é o meio da obra, dizem dele vir o grosso da narrativa, o sublime e o vazio do verso, mãe, deixa eu meter “*La muchachita del rosa*” de Petronília Paraíso na senhora? Chega aqui, oxe, corre não, mãe, *mamá yo soy tu hijita*, diz isso assim não, mãe, não me diz isso assim.

Ali, eu murchava.

Aí, eu morria.

- Nhinhinha, mijar é o melhor paraíso que tu pode alcançar, ensopa logo essa isca de pedaço de terra que é só isso mesmo teu mundo.

Ah, *mucho mas yo* chorava.

Lá em casa, o mundo todo mijava nos mato. Mesmo que chegando ao lugar do mijo, ninguém visse mais ninguém. Só o rastro. A mijada. Eu gostava era de ver, e de cheirar rastro de urina. Rastro de mijada de mulher fazia sulco, crescia espuma. Ficava aquele corte molhado, afundado na terra, abertura com beiradas decoradinhas de espuma branca. Parecia uma renda. Era imagem de demais beleza. Para alcançar as espumas ainda decorando a terra, tinha que correr, assim que a mijona saísse. Ou ser mulher, e ser a dona daquela produção de mijo, que rasgava a terra. Que molhava a terra. Que deixava aquela marca de alívio. E aquele cheiro de vontade, que encontra gozo cicatrizando o presente.

Eu corria com desejo pra o mato. Xixi, xiii. Cadê? Cadê minha água? Cadê mijo saindo de dentro de mim? Era nada. Eu era Nhinhinha. Eu não tinha mijão? Xiii, cadê urina? Vêm, vêm, vêm. Beira água, meu abrigo. Devasta, minha sede. Traz dilúvio. Mas, era nada. Eu mirava pra um lado, pra outro, não via jeito de apressar derrame. Aquele mundaréu de terra. Terreirão vazio, vazio. Eu não via. Mas ouvia. Tinha que ouvir. Tinha que saber ouvir. Qualquer estalo era susto. Quem mija no mato, sabe ouvir. Quem mija no mato tem que saber ouvir.

Eu sabia que queria mijar. Sentia aquela vontade toda de água. Mas cadê aquele derrame que eu ouvia correr das outras, que eu via surgir de entre as pernas em cócoras e correr mundo a dentro? A enxurrada saía abrindo o chão. A minha não.

Oh, tristeza.

Eu só olhando.

Eu achando tão bonito ser mulher ali.

Queria viver ali, na beira daquele terreiro de mijo.

As Nhinhinhas vão deixando ficar. Eu vivia por permissão.

Eu podia adivinhar e realizar desejos, mas se o prazer fosse oferecido aos montes, cabia, em respeito à letra sagrada, que me parassem.

Por que Nhinhinha desaparece no dia depois que faz chover?

Se qualquer Tia soubesse daquela adivinhação de menina pequena que quer prever seu próprio sumiço do mundo, certo que *rallaría*.

É certo brigar com Nhinhinha que deixa orientação de desejos para as horas próximas a seu futuro não-saber?

Quem morre vai pra tudo que a gente não sabe. Oh, que descanso deve ser, ter nenhuma previsão de palavra. Lá, nesse não-sei, tudo, quem sabe, pode-ser.

Xiii, xiii, eu fazia assim, com minha boca, pra os sonhos de minha vagina.

- Tua vagina não pode mirar Paraíso, *me hablaba mamá.*

Eu estou com os ouvidos abertos,

xiii, xiii, abre fenda na terra prazer, corre. Eu seguro o som de qualquer trombeta de gente que acerque tua liberdade,

ai, era prazer demais, nada era adianto de alívio, parecia um grande inchaço que palpitava,

um lado, outro,

eh terreiro imenso,

eh paradeiro de vida,

como? com o que eu poderia mijar?

eu não podia me embalar na cama com “*La muchachita del rosa*”,

tinha que me acocorar àqueles cantos de ureia,

aquele inchaço me chamava, atinei que, se o tocasse,
alguma frescura me aliviaria,

ali, abrindo o universo para qualquer vida, que
parecia coroar minha fenda,

naquela devassidão, de sol e chão,

não valia correr uma mão e puxar uma criatura de
dentro de mim,

tinha que ofender-me,

pois assim, caso alguém corresse vista em mim,
antes da defesa de meus ouvidos, visse, não eu gerando
vida, mas eu, cutucando a fome,

assim, dirigi aquele pedaço de graveto até o infinito,

ah,

ah,

ah,

que

prazer,

meus ouvidos saíram do ar,

nadavam,

inundados, ouviam somente o mar,

ai o graveto afundava e saía daquele meleiro de
menina,

muchachita,

ah,

ah,

- Ah! Nhinhinha! O que é isso!?

Eu soltava aquela talisca de pedaço qualquer de
galha seca, e

e,

e gaguejava, e

e,

e saía do mijo,

era tangida pra dentro de casa:

cama, não pode

terreiro, não pode

- “*La muchachita del rosa*”, não é nada tua! Olha
bem pra tu, vocês não se assemelham.

Eu juro que *no podía mirar-me* em espelho algum, eu juro, eu nunca queria concordar com *mamá*. Não! *Mentirosa!* Ela era um animal que *mentía*. *Yo podría sí* assemelhar-me a “*La muchachita del rosa*” de Petronília Paraíso.

Que choro.

Que luto.

Que grito de *muchachita*.

- Nhinhinha, escrever então é o quê?

- É se embolar na cama com uma mulher. É ser amada por tua própria mãe.

- Nhinhinha, minha própria mãe me ama.

- Então. Voa livre. Pisa em poça de lama, ajuntamento de orgasmo de chuva na terra, pisa em sementes e folhas secas que encontrar pelo chão, sem pensar, pisa, pisa pelo som, silêncio, é teu pé que toca, silêncio, inverte, teu pé agora é o mundo, silêncio. Ali, tu já é criadora, tu é inventora, tu é tudo que existe. Se tua mãe te ama, e isso é seguro, vive calma, atravessa o passadiço que alcança o rio, e, deixa... deixa...

Nós duas na cama. Eu e meu sonho.

Eu e minha quase morte. Eu e esse abandono.

- Te ajusta, Nhinhinha, criança é feliz. Conta aqui somente teu enredo de orgasmo puro.

- Cadê a pornô grafia, sua puta?

(i- pornô: palavra feminina de uso para gozação entre-delas; comumente usada por homens para agraciar seu órgão cavernoso com espectros astrais - mini-animais hiperativos, revestidos com pisca-pisca-colorido de natal.

ii- grafia: fuder com a própria vida como método anticoncepcional para o suicídio; escrever é gozar com a vida)

Era errado estar na cama, daquele jeito, com “*La muchachita del rosa*”? Eu não queria mais saber, de nada mais, eu queria era nadar. Minha cama era aquele aguaceiro. Petronília molhada, eu mergulhada, uma dobradura, outra, tudo passava, eu via o mar.

- É isso, é mar?

- É, é minha palavra, é mar.

- Ah, ah Nhinhinha, eu, sempre, quis, chegar, ao,
mar,

- deixa,

- ham,

- ham,

- ham, ah, e, nem chove hoje,

- não, Paraíso, hoje, faz muito sol.

- Ham, Nhinhinha, deixa minha pele queimar.

- Não! Acorda! Olha ali no sofá! Está vendo? Sabe quem é que te olha?

XXX

Deixa de percurso

Essa *Deixa de percurso* não é mais o conto *Mirar* em el *Paraíso*. É uma leitura de procedimento de escrita literária. É uma brevíssima apresentação de documentos de percurso que serviram para a construção do enredo do conto apresentado.

Quatro documentos foram base de produção para essa narrativa: o conto *A menina de lá* de Guimarães Rosa, do livro *Primeiras Estórias*; meu registro de nascimento; expressões/palavras da língua espanhola; e memórias de infância sobre a percepção visual e olfativa criadas pela experiência de ver mulheres urinando agachadas em chão de terra.

Assim, “mirar” é ver, é atirar na linguagem. É fazer mira de encontro com o prazer – e prazer é elaborar signos e significados. Nessa mira, escrever é debruçar-se sobre a própria escrita e nada(r) mais. O mundo é um imenso enredo de laborar e reelaborar *sis* – plural de si mesmo como *eu*; e si mesmo da própria linguagem. Mergulhar no paraíso. Atirar no prazer.

Paraíso, numa perspectiva cristã é lugar de paz e harmonia. Espaço acessado pelos filtrados. Urina é eliminação. Despeja-se fora para a engrenagem seguir

processo. Filtra (a *si*) para evitar ao paraíso convulsão. Aqui fora, a terra, é canto de des(p)ejo. O aqui é linguagem.

Paraíso com p maiúsculo é o sobrenome de meu pai no meu registro de nascimento/ Urias Vert é o nome de uma das testemunhas que assinam meu registro de nascimento/ Petronília Paraíso é nome de minha Avó paterna registrado em meu documento de nascimento.

“La muchachita del rosa” é Nhinhinha de Guimarães Rosa – nome da personagem principal do conto *A menina de lá*. A personagem no conto tem o “poder” de realizar desejos. Aqui, o desejo sendo a linguagem, a realização é a vida.

E assim literatura e vida se aninham. Se aninhinham. Literatura é o escritor oferecendo narrativas para a vida seguir. Ou, como Antônio Cândido disse, “a questão ficcional nos integra”.

Dois poemas

Sarah Rebecca Kersley

LONGITUDE

Perdidos, citamos
nomes possíveis
das cores das
velas manchadas
de gotas secas e
do uso-enfeite do tambor
do sextante. Não pensamos
no posfácio. No mesmo dia,
outros não tiveram
nossa sorte ou fé ou
ganchos. Com uma sentença
invertida, chegamos até onde
a madeira está verde, com um ruído
que poderia ter vindo antes,
e de onde prosseguimos, solitários.

FUNDAMENTOS DA TRANSCRIÇÃO

Em noites de café e cavalos,
Em dias de sabiás entre telhas e forro,

Em listas entre freguesia, maçã, e zero,
a lua se divide em um quarto.

E o transcriado pisa, pianinho
com um pedaço de gelo fosco na mão.

Poemas

Louise Queiroz

I.

Navalhas se dobram para dentro
da carne, e
embora rasgue, não sangra.

O interior de uma mulher doída
é inteiramente silencioso
vasto, engenhoso

lugar onde as cicatrizes perversas
dançam bordadas de pedras
desenhando entre seus dedos
o medo e a solidão

II.

há nos olhos de uma mulher doída
dois rios endurecidos
petrificando os versos
entre os dedos da mão.

UM GRITO NO ESCURO

Esse silêncio em mim
que todo se emancipa de sua voz
- e rubro caudaloso
rompe o amarelo de seus verões -
acoita o verso que nunca disse
e voraz me engole inteira.

Esse grito calado que rasga minhas entranhas
- e prene de infinitos
alimenta-se de miséria -
cospe sobre os seus caminhos
o vermelho extraído das pétalas
de minha primavera.

AVE FÊMEA

O eco noturno gorjeia febril
rompe o assunto guardado
no côncavo dos olhos:
anseia.

A espera se contrai
avermelhando os lábios
afrouxa o tempo de suas asas
voraz, líquida, efêmera
tranço desejos sobre seus passos
um dia
te encharco inteira.

PORMENOR

Me curvo, encolho,
torço

para caber inteira no silêncio:
todo minucioso.

RUÍDO

Meus versos hoje
são apenas ruídos.

Um grito silenciado
arranha a palma da palavra.

Não há ritmo.

A literatura de autoria feminina e os anos 30 no Brasil

Constância Lima Duarte

A História Literária (...) é feita de exclusões e se define tanto pelo que recusa e ignora quanto pelo que aceita e consagra. Não há história sem crítica e sem espírito seletivo; estudar o passado, principalmente o passado literário, é compreendê-lo em sua natureza profunda, é descobrir-lhe um sentido e uma significação; ao mesmo tempo, a história literária, como crítica, só encontra justificação enquanto existir conscientemente sob o signo de qualidade.

(Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, 1969)

É muito mais difícil destruir o impalpável do que o real. (1929)

(Virginia Woolf, *Um teto todo seu*, 1985)

Na grande festa da Semana de Arte Moderna que aconteceu em São Paulo, em fevereiro de 1922, as escritoras não compareceram. Os nomes femininos presentes foram bem poucos: Anita Malfatti (1889-1964) e Guiomar Novais (1894-1979): a primeira, uma pintora de vanguarda; a segunda, musicista de prestígio internacional. Não que não tivéssemos escritoras naquele tempo. Havia – tanto poetisas, dramaturgas, como ficcionistas – mas por um motivo ou outro, não receberam convite. O sucesso literário tem dessas coisas: é preciso acertar o *timing*, estar no lugar certo na hora certa; e,

principalmente, olhar na mesma direção. Se relacionamos as escritoras mais produtivas daquela década, verificamos como elas estavam distantes do projeto modernista, tal como ele foi elaborado, e o quanto estavam envolvidas em outro projeto – não necessariamente estético – mas principalmente ideológico, visando a emancipação da mulher. É certo que muitas ainda cultivavam – com toda convicção – a estética finissecular. Mas insisto: parte significativa das escritoras que produziram nas décadas de 20 e 30 – precisamente as que se posicionavam na vanguarda do pensamento contemporâneo – voltavam suas produções intelectuais e artísticas para questões que lhes pareciam mais urgentes – como contribuir para corrigir o atraso social e intelectual em que se encontrava a mulher brasileira.

Tal opção já ocorria desde o século XIX. Uma leitura dos textos de nossas primeiras escritoras revela, entre outros aspectos, a consciência da subalternidade e do estado de indigência cultural em que as mulheres viviam. Revela também o compromisso de muitas em denunciar tal situação em seus romances, poemas e peças teatrais, questionando e propondo novos valores da sociedade moderna, capitalista e burguesa, em um país ainda fechado pelo patriarcalismo rural e urbano. Foi tal procedimento que viabilizou uma literatura engajada que

atravessa a produção feminina brasileira, herdeira direta da tradição de denúncia do Brasil arcaico, preconceituoso e injusto que vinha sendo denunciado desde Euclides da Cunha. Assim, antes de condenar as escritoras por anacronismo, ou falta de sintonia com a estética de seu tempo ou com os temas universais, urge lembrar que a maioria das mulheres vivia em um mundo à parte, tão diferenciada tinha sido sua educação, e tão estreito e desvalorizado seu horizonte doméstico.

E, como não fizeram parte do evento modernista paulista, seus nomes foram sendo esquecidos e hoje soam estranhos e distantes para nós. Lembro rapidamente alguns: Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), por exemplo, autora de mais de quarenta volumes, dentre romances, contos, teatro e literatura infantil; cronista do jornal *O País*, por mais de trinta anos, a única mulher a participar das reuniões de criação da Academia Brasileira de Letras, da qual acabou sendo excluída por ser do sexo feminino. Francisca Júlia (1871-1920), cujos poemas (*Mármore*, 1895) receberam elogios dos contemporâneos e eram declamados com sucesso nos saraus. Quando Mário de Andrade elegeu seus ‘mestres do passado’, lá estava ela, recebendo homenagens pela ‘musa impassível’.

Teve também Maria Sabina (1898-1991), que lançou *Na penumbra do sonho* às vésperas da Semana de Arte Moderna, em 1921. Mas sua poesia ficava longe das ousadias formais da vanguarda, e se alinhava na defesa dos direitos da mulher. E Gilka Machado (1893-1980), defensora do sufrágio e autora de versos eróticos que causaram escândalo na sociedade conservadora de seu tempo. Ela já publicava desde 1915 (*Cristais partidos*, de 1915; *A revelação dos perfumes*, de 1916; *Estados de alma*, de 1917), mas foi na década de 20 que surgiram os títulos mais polêmicos: *Mulher nua* (1922), *O grande amor* (1928), *Meu glorioso pecado* (1928).

Teus olhos me olham
longamente,
profundamente,
imperiosamente...
De dentro deles teu amor me espia.
(Gilka Machado, “Fecundação”)

Gilka foi veementemente combatida pelos escritores modernistas, especialmente Mário de Andrade (1893–1945), que a considerava por demais escandalosa. Seus poemas desafiavam os preceitos e a conduta moral da época, e deixavam em pânico os falsos moralistas de então. Em 1979, a escritora foi agraciada com o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras.

Por fim, lembro Ercília Nogueira Cobra (1891-?). Dona de um estilo agressivo, corajoso e irônico, publicou

apenas dois livros, mas que foram suficientes para torná-la bem conhecida: um ensaio – *Virgindade anti-higiênica*, de 1924; e uma ficção, *Virgindade inútil, novela de uma revoltada*, de 1926. Em ambos, ela defendeu o amor livre, denunciou a hipocrisia religiosa que vitimavam as mulheres. O sucesso dos livros pode ser calculado pelas diversas reedições e por terem sido alvo da ação da polícia, que chegou a invadir livrarias para recolhê-los. Quanto aos críticos, estes foram cautelosos: uma parte simplesmente a ignorou; a outra condenou com veemência a ousadia da escritora.

Quando chegam os anos 30 – autêntico divisor de águas na literatura brasileira – se algumas destas autoras não mais existiam, outras se apresentam libertas dos antigos espartilhos e exercitando a liberdade possível de pensamento e ação. Período de intensa instabilidade social e política, a década de 30 não só deixa marcas profundas no cotidiano, como estampa as transformações ocorridas dentro e fora das mentes femininas. Dentre as novidades, lembro o avanço significativo das mulheres no espaço público, a filiação aos partidos e às organizações sociais, e as eleições para a Assembleia Constituinte, de maio de 1933, quando finalmente o voto passou a ser secreto e as mulheres brasileiras puderam votar.

Consoante com a proposta de investigar os problemas brasileiros, o romance, mesmo sem querer, vai contribuir para ampliar as possibilidades temáticas e fazer surgir novos protagonismos. Além dos proletários, do retirante, do imigrante e outros marginalizados, a mulher surge como figura principal em inúmeros livros, notadamente os assinados pelas escritoras. Assim, as conquistas civis chegam junto com a maioria literária. E, de 1930 a 1945, vão estreiar alguns dos nomes femininos mais significativos da literatura brasileira. Para algumas, a década de 30 vai se configurar como o momento por excelência de reflexão sobre a realidade nacional e os problemas sociais e filosóficos do tempo. Outras vão preferir a configuração de um romance mais introspectivo, com personagens meticulosamente delineadas em sua psicologia, ou fazer poemas que aguçavam as intimidades do ser.

Destaco três poetisas nesta década: Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa e ainda Gilka Machado, que permanece em cena ao longo da década de 30. Em 1933, por exemplo, foi eleita “a maior poetisa do Brasil”, por concurso da revista *O Malho*, entre os leitores. Os títulos que publicou – *Carne e alma*, em 1931; e *Sublimação*, em 1938 – contribuíram para mantê-la em destaque na imprensa, e viva na implicância dos críticos.

Tuas mãos acordam ruídos
na minha carne, nota a nota, frase a frase.
Colada a ti, dentro em teu sangue quase,
sinto a expressão desses indefinidos
silêncios da alma tua,
a poesia que tens nos lábios presa,
teu inédito poema de tristeza,
vibrar, cantar, na minha pele nua.

(Gilka Machado, *Meu glorioso pecado*)

No caso de Cecília Meireles (1901-1964) e Henriqueta Lisboa (1901-1985) não há notícias de escândalos ou rejeição, até porque chegam de mansinho, via Simbolismo, sem representar qualquer ameaça. Talvez por isso elas tenham sido tão aclamadas e eleitas as ‘poetisas da década’. Também aí temos a elaboração de uma poesia densamente feminina, que não significa apenas poesia feita por alguém que é mulher; mas obra de mulher, realizada de uma perspectiva de mulher. Predominam, nos poemas de Cecília e Henriqueta, imagens de apelo sensorial, de fundo filosófico. Entre outros, abordam temas como a transitoriedade da vida, do tempo, o amor, a natureza, a criação literária, enfim.

Nascidas no mesmo ano, em 1901, em parte tiveram uma trajetória semelhante. Cecília Meireles, aos 18 anos, publicou o primeiro livro – *Espectro* (1919), fortemente identificado ao Simbolismo. Após o estabelecimento ‘oficial’ do Modernismo, participou da fundação da

revista *Festa* (1927 a 1935), cuja proposta era garantir uma vertente espiritualista na renovação literária do país. Dedicou-se também à carreira docente, publicou livros infantis, e fundou, em 1934, a primeira Biblioteca Infantil do Rio de Janeiro. Foi ainda professora de Literatura Brasileira em Lisboa e em Coimbra, até ser nomeada, em 1936, para a recém-fundada Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em 1939, Cecília voltou ao cenário literário com o livro *Viagem*, marco de maturidade em sua obra, e por receber o Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras daquele ano. A trajetória de sucesso estava garantida. Na década seguinte, seguem-se novos livros e novos prêmios: *Vaga música* (1942), *Mar absoluto e outros poemas* (1945), *Retrato natural* (1949), *Romanceiro da Inconfidência* (1953), *Metal rosicler* (1960), *Poemas escritos na Índia* (1962), *Solombra* (1963) e *Ou isto ou aquilo* (1964).

Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios,
nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas;
eu não tinha este coração
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:
– Em que espelho ficou perdida
a minha face?

(C. Meireles, “Retrato”)

Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa desenvolveram uma afetuosa amizade por mais de trinta e dois anos – de 1931 a 1963 –, que está devidamente registrada na correspondência que trocaram, e que o Acervo de Escritores Mineiros da UFMG conserva em parte. Nessas cartas, elas falam de livros, viagens, poemas, e também da vida literária de seus pares. Como Cecília, Henriqueta (Lambari, 1901-1985) também foi considerada um grande nome da poesia nacional. A sua estreia se deu em 1925, com o livro *Fogo fátuo*. Depois vieram *Enternecimento* (1929) e *Velário* (1936), mais identificados com a estética simbolista, tal o apelo ao misticismo, à musicalidade e ao vocabulário litúrgico. Só a partir de *Prisioneira da noite*, de 1941, o Modernismo se faz presente em sua poesia: intensifica-se o domínio da palavra e o verso enfim ganha liberdade. E surgem novos livros: *A face lívida* (1945), *Flor da morte* (1949), *Madrinha lua* (1952), libertos dos padrões acadêmicos e abertos às indagações existenciais do mundo moderno. Cito um poema de sua autoria, intitulado “Modelagem / Mulher”:

Assim foi modelado o objeto:
para subserviência.
Tem olhos de ver e apenas

entrevê. Não vai longe
seu pensamento cortado
ao meio pela ferrugem
das tesouras. É um mito
sem asas, condicionado
às fainas da lareira
(...)
Ergue a cabeça por instantes
e logo esmorece por força
de séculos pendentes.
Ao remover entulhos
leva espinhos na carne.
Será talvez escasso um milênio

para que de justiça
tenha vida integral.
Pois o modelo deve ser
indefectível segundo
as leis da própria modelagem.
(H. Lisboa, *Pousada do
ser*)

Em 1936, Henriqueta recebeu ainda uma interessante condecoração da revista *O Malho*, que havia realizado um plebiscito entre os leitores com a seguinte bandeira: “Levemos a mulher à Academia de Letras”. E Henriqueta foi uma das cinco intelectuais laureadas no plebiscito. Infelizmente, sabemos todos, a campanha promovida pelo periódico não deu frutos, pois apenas quarenta anos depois, em 1977, Rachel de Queiroz quebrava o tabu e era eleita para os quadros da ABL. No caso da Academia Mineira de Letras, isso ocorreu um pouco antes, em 1963, e Henriqueta foi a primeira a ser aí admitida.

Vejam as ficcionistas do período. Como são muitas, selecionei Rachel de Queiroz (1910-2003), Patrícia Galvão (1910-1962), Maria Lacerda de Moura (1887-1945), Carolina Nabuco (1890-1981), Lúcia Miguel Pereira (1901-1959), Eneida de Moraes (1903-1971), Adalzira Bittencourt (1904-1976), e Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982).

Começo por aquelas que fizeram de sua escrita uma arma de denúncia e defesa de sonhos e projetos para um novo tempo. E começo pela cearense Rachel de Queiroz (1910-2003), a mais conhecida escritora dos anos 30. Como outras, também ela se colocou na vanguarda ao adentrar o mundo da literatura, do jornalismo e da política, espaços entranhadamente masculinos, e assim intervir diretamente na ação política. Descendente de José de Alencar por parte de uma avó, Rachel lançou o primeiro livro – *O quinze* – em 1930, aos 20 anos, com forte acento regional. O furor que sua ficção provocou entre os leitores chamou a atenção da crítica, que viu ali uma legítima extensão da prosa inaugurada com *A bagaceira*.

Dentre as novidades – como cortes abruptos e narrativa enxuta – estava ainda o ponto de vista que dava seu testemunho histórico. A autora renova sim o ciclo da seca, mas renova principalmente a representação da mulher ao criar personagens que deixam de ser objeto,

para se tornarem sujeitos da narrativa. Rachel de Queiroz registra em seu romance – e não apenas neste – o drama dos flagelados e as mais agudas questões sociais de seu tempo. Registra, ainda, o momento em que a presença da mulher no espaço público despontava como realidade, principalmente no sertão nordestino. Suas personagens não temem o enfrentamento e rompem com os estereótipos de delicadeza, submissão e sentimentalismo, então impostos à mulher. Quando a jovem professorinha – Conceição – rejeita o casamento tradicional, e faz a opção por ficar solteira, ela está, sem sombra de dúvida, apontando para outros destinos de mulher. O exercício do magistério vai dar um novo discurso às mulheres, que se põem a denunciar injustiças, desestruturar verdades, e dão passos decisivos para “tornar-se mulher”, enquanto identidades conscientes e sujeitos da história.

É, pois, compreensível o espanto de Graciliano Ramos quando duvidou que o romance tivesse sido escrito por ela. São suas palavras:

O Quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: Não há ninguém com esse nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado.

Depois, conheci *João Miguel* e conheci Rachel de Queiroz, mas ficou-me durante muito tempo a idéia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O quinze* não me parecia natural. (RAMOS, 1980, p.137)

Não era para menos. Na narrativa de *O quinze*, ao lado de homens fragilizados pela exploração antiquíssima e a catástrofe da seca, a personagem feminina exhibe traços de emancipação e prefere “pensar por si”. Aliás, além de *O quinze*, outros livros da década de 30 trazem a figura da professora que rompe estereótipos, tão significativo foi o papel da Escola Normal no engajamento político das mulheres. O exercício do magistério vai dar um novo discurso às mulheres, que se põem a denunciar injustiças e dão passos decisivos para “tornar-se mulher”, enquanto identidades conscientes e sujeitos da história.

No segundo romance de Rachel, *João Miguel* (1932), são as mulheres do povo que rejeitam a reificação, se entregam à libido e reagem ferindo a face os homens que as abandonam com filhos pequenos. Mário de Andrade, na crítica que faz ao romance *As três Marias*, de 1939, se surpreende com a novidade da ótica feminina, e considera uma “falta de imaginação” o número de mulheres que morrem de parto, e uma espécie de

“vingança” a construção de personagens masculinas tão frágeis. Cito:

Livro triste, denunciando uma vida social bastante imperfeita e seres incapazes de se realizar com firmeza psicológica, embora viva nestas páginas a generosidade sempre pronta da mulher. Se trata mesmo duma obra muito feminina, em que se confessa toda a delicadeza irritável, todo o drama de solidariedade, toda a fraqueza satisfeita de si, de uma alma de mulher. (ANDRADE, 1972, p.116)

Apesar de perceber que a constituição diferente das personagens se deve a uma nova perspectiva, o crítico confessa que não a compreende. Realmente, em *As três Marias*, o homem representado não é forte nem íntegro, como costumava aparecer na literatura, mas fraco e incompetente. E não se tratava simplesmente de uma “vingança”, mas de uma perspectiva que vinha calcada em diferente experiência de vida e nova visão de mundo. Os personagens começavam a deixar de corresponder ao horizonte de expectativas do *eterno masculino*, que os homens construíram para si mesmos.

Patrícia Galvão (1910-1962) também foi deste tempo. Pagu, como se tornou conhecida, era uma mulher avançada para os padrões de sua época: fumava na rua, usava cabelos curtos, maquiagem exagerada e blusa transparente. Quando a Semana de Arte Moderna

aconteceu ela tinha apenas 12 anos, e nem deve ter tomado conhecimento. Mas aos quinze, em 1925, já colaborava em jornais de São Paulo, assinando Patsy; e em pouco tempo era amiga de Oswald e Tarsila do Amaral e musa do movimento antropofágico. Em 1930, para escândalo da sociedade paulista conservadora, Oswald separa-se de Tarsila e se casa com Pagu que havia engravidado. Filiados ao Partido Comunista, tem início um período de intensa militância, sem festas, exposições de arte ou reuniões sociais. Em março de 1931 fundam o jornal *O Homem do Povo*, onde Pagu escreve artigos, ilustra, faz charges e vinhetas, além de assinar a seção “A Mulher do Povo”, com críticas ferozes às feministas da elite e à classe dominante.

Em 1933, Patrícia Galvão publicou o romance *Parque industrial*, com edição financiada por Oswald, e sob o pseudônimo de Mara Lobo por exigência do Partido Comunista. Considerado o primeiro romance proletário brasileiro, *Parque industrial* é uma narrativa urbana que denuncia as condições miseráveis de vida dos excluídos e a desigualdade social, com foco nas trabalhadoras das fábricas paulistas. Cito pequeno diálogo de duas operárias, em cena passada no banheiro feminino:

Nas latrinas sujas as meninas passam o minuto de alegria roubado ao trabalho escravo.

- O chefe disse que agora só pode vir de duas em duas!
 - Credo! Você viu quanta porcaria que está escrito!
 - É porque aqui antes era latrina dos homens!
 - Mas tem um versinho d’aqui!
 - Que coisa feia! Deviam apagar...
 - O que quer dizer essa palavra, “fascismo”?
 - Trouxa! É aquela coisa do Mussolini.
 - Não, senhora! O Pedro disse que aqui no Brasil também tem fascismo.
 - É a coisa do Mussolini, sim.
 - Na saída a gente pergunta. Chi! Já está acabando o tempo e eu ainda não mijei!.
- (GALVÃO, 2006, p.20)

O resultado da intensa militância é previsível: Pagu foi presa inúmeras vezes – vinte e três ao todo – com direito à tortura e meses na solitária. Nos últimos anos de vida, já afastada da política e morando em Santos, ela se dedicou principalmente em apoiar grupos amadores de teatro. Em 1945, lançou um novo romance – *A famosa revista*, escrito em parceria com Geraldo Ferraz, e em 1950 tentou uma vaga de deputada estadual nas eleições, mas não obteve mais êxito.

Maria Lacerda de Moura (1887-1945), mineira de Barbacena, também foi escritora, jornalista e conferencista das mais polêmicas. Sua obra está toda voltada para a causa da mulher e a dos operários. Ainda na década anterior havia publicado *A mulher é uma degenerada?* (1924) e *Religião do amor e da beleza*

(1926). Na década de 30 seus livros misturam ensaio e ficção, e ora pregam o anarquismo, o amor livre e a desobediência civil, ora denunciam o conluio entre igreja e fascismo. *Amai e... não vos multipliqueis* (1932), *Serviço militar obrigatório para mulher? – Recuso-me! Denuncio!* (1933), *Clero e fascismo – horda de embrutecedores*, e *Fascismo – filho dileto da igreja e do capital* (1934) são alguns destes títulos.

Outra agitadora cultural foi Adalzira Bittencourt (1904-1976), que estudou na Europa e voltou com dois diplomas superiores. Seu nome tornou-se conhecido como escritora, promotora de eventos e feminista. Dentre os livros que escreveu destaque uma autêntica ficção científica. Vejam o título: *Sua Excia, a Presidente da República no ano de 2500*. Concebido em 1929 – há exatamente oitenta e cinco anos –, o romance capta o imaginário social das décadas de 20 e 30, e constrói um tempo sem analfabetos, sem prostituição, sem mendigos; um tempo em que impera a justiça social, inclusive entre os sexos. E o Brasil é governado por uma mulher jovem, formada em medicina e direito, de nome Mariângela de Albuquerque. Em sua sociedade utópica, a ciência está tão avançada que não há doenças, e a mulher está livre do pesado ônus da maternidade, que Simone de Beauvoir vai considerar seu grande *handcap*.

Adalzira coloca-se na linha de frente das ideias feministas de seu tempo ao atribuir à educação da mulher o requisito básico para a construção de uma sociedade ideal. No romance, as meninas sentam-se ao lado dos meninos nos bancos escolares e recebem a mesma formação. Mas também ultrapassa as ideias de seu tempo, ao defender o aborto em caso de estupro e má-formação de fetos, o casamento temporário, e considerar normal ter filhos fora do casamento. No caso desta escritora, ela se aproxima da estética modernista ao defender a independência do país frente ao passado colonial e às influências externas, e ao projetar – ainda que utopicamente – uma nova identidade nacional. O trecho que se segue é exemplar em sua ficção:

O maior entrave ao progresso feminino era a sua indumentária. A roupa da mulher desde 1830 até 1910 era terrível: um cabelo longo todo trabalhado em fofos e coques e pitoques pesados de grampos de ferro, travessas de tartaruga guarnecidas de pedrinhas falsas, passadores, grampões e fivelas. Era uma torre ou um castelo pesado e de difícil equilíbrio. Custava horas para o seu preparo!

A mulher pensou bem no caso. Tomou de uma tesoura, cortou-o; jogou fora os grampinhos, os grampões, bem como as travessas, os enchimentos, as perucas, as fitas, os passadores, as fivelas e disse consigo mesma: destes pesos estou livre! E respirando aliviada pensou com desprezo em Schopenhauer, e tratou de abolir o resto.

[...] Aboliu o espartilho, as sete saias engomadas, as camisas de manguinhas, os corpinhos com botões, os vestidos de colchetes, os chapéus com grampos, os enchimentos de peito, de cadeiras, etc., e deixou a indumentária assim: as meias, duas argolas de ligas, o sapatinho que mal o pé o toca e já se encontra calçado; umas calcinhas de elástico no cós, uma combinação e um vestido de enfiar pela cabeça, um feltrozinho ligeiro ou uma boina e só. Nem um botão ou colchete. Assim pôde ter tempo para trabalhar, pelos seus direitos e pela grandeza do Brasil. (BITTENCOURT, 1996, p.199)

Adalzira Bittencourt ainda foi incansável divulgadora da causa da mulher, e preocupada com a construção da memória feminina brasileira. Em 1946, organizou, no Palace Hotel do Rio de Janeiro, a Primeira Exposição do Livro Feminino. No ano seguinte, ela repetiu o evento em São Paulo, na Biblioteca Mário de Andrade, reunindo mais de mil livros, de quinhentas e sessenta escritoras. Os jornais registraram o sucesso de público, a presença de mais de cem escritoras, e as inúmeras palestras sobre História, Música, divórcio, o papel da imprensa, e a literatura de autoria feminina, entre outras.

Outra escritora que merece ser lembrada é a paraense Eneida de Moraes (1903-1971). Militante comunista, também ela rompeu os padrões desejados para

o papel feminino e circulou com desenvoltura em redutos masculinos, como a redação de jornais e a célula partidária. Em 1926 decidiu excluir os sobrenomes do pai (Costa) e o do marido (Moraes), e passou a assinar apenas com o primeiro nome: Eneida. Foi colaboradora da Revista *Antropofagia*, e seu livro de estreia, de 1929, intitulado *Terra verde*, trazia 26 poemas exaltando o homem nativo e o contexto amazônico. O Prêmio Muiraquitã, que recebeu pelo livro, foi entregue em meio a uma festa organizada por intelectuais paraenses e amazonenses.

Quando chegou ao Rio de Janeiro, deixando marido e filho em Belém, outra militância a esperava: participou ativamente da Aliança Nacional Libertadora, frente ampla de esquerda contra o fascismo e da União Feminina do Brasil, sendo presa inúmeras vezes acusada de subversão. Publicou ainda *Aruanda*, de 1957, e *Banho de cheiro*, de 1962. O relato de uma de suas prisões, a de 1935, quando ficou confinada na Cella 4, da Casa de Correção do Rio de Janeiro, ao lado Nise da Silveira, Maria Werneck e Beatriz Bandeira, encontra-se em *Aruanda*, de onde retirei o trecho que se segue:

Durante o inverno a sala era tão úmida, tão fria que enregelava mãos e obrigava os pés a manter um constante sapateado; no verão a sala era quente, tão quente que parecia

querer matar-nos sufocadas a qualquer momento. [...]

Éramos vinte e cinco mulheres presas políticas numa sala da Casa de Detenção, Pavilhão dos Primários, 1935, 1936, 1937, 1938. Quem já esqueceu o sombrio fascismo do Estado Novo com seus crimes, perseguições, assassinatos, desaparecimentos, torturas? [...]

Vinte e cinco mulheres, vinte e cinco camas, vinte e cinco milhões de problemas. Havia louras, negras, mulatas, morenas; de cabelos escuros e claros; de roupas caras e trajes modestos. Datilógrafas, médicas, domésticas, advogadas, mulheres intelectuais e operárias. Algumas ficavam sempre, outras passavam dias ou meses, partiam, algumas vezes voltavam, outras nunca mais vinham. (MORAES, 1989, p. 130-131)

Além destas, outras escritoras também se destacaram na década de 30, sem ter vínculos explícitos com a política ou o movimento feminista. Por exemplo, Lúcia Miguel Pereira (1901-1959), crítica literária, biógrafa, romancista e tradutora das mais representativas da literatura brasileira da primeira metade do século XX. Dentre inúmeros periódicos, publicou na revista *Elo*, que ajudou a fundar quando estudava no Colégio Notre Dame de Sion, do Rio de Janeiro, e também no *Boletim de Ariel*, periódico dirigido por Agrippino Grieco e Gastão Cruis, que circulou entre outubro de 1931 e janeiro de 1939. Seus romances – *Maria Luísa* (1933), *Em surdina* (1933), *Amanhecer* (1938) e *Cabra-cega* (1954) – retratam a

complexidade da psicologia humana, e a batalha da mulher na conquista da própria liberdade. Nos três romances publicados na década de 30, as narrativas percorrem a trajetória das protagonistas desde a adolescência até se tornarem adultas, conscientes e questionadoras do papel social que lhes era imposto enquanto mulheres. Apesar dos méritos de sua ficção, Lúcia Miguel Pereira tornou-se conhecida principalmente enquanto crítica literária e biógrafa. O estudo pioneiro que realizou sobre Machado de Assis, em 1936, ganhou o importante Prêmio da Sociedade Felipe d'Oliveira, tornou-se clássico e continua uma referência na fortuna crítica do romancista.

Outro nome: Dinah Silveira de Queiroz. Ao longo de uma carreira literária de 44 anos, Dinah Silveira de Queiroz (SP, 1911-1982, RJ) praticou com habilidade inúmeros gêneros, tais como o romance, o conto, a biografia, a ficção científica, o teatro, e ainda a crônica jornalística e a radiofônica. Seu grande sucesso ocorreu em setembro de 1939, bem no início da II Guerra Mundial, com o romance *Floradas na serra*, cujo êxito de vendagem e de crítica a tornou imediatamente reconhecida como escritora. O romance – cuja temática era a esperança e o desencanto, a vida e a morte – foi ainda contemplado com o Prêmio Antônio de Alcântara

Machado, da Academia Paulista de Letras, em 1940, e logo transposto para o teatro, o cinema, e mais tarde para a televisão. Depois publicou *A sereia verde* (1941) e *Margarida la Rocque* (1949). Em 1954 recebeu o Prêmio Machado de Assis, da ABL, e lançou *A muralha*, que também seria mais tarde adaptada para minissérie de televisão. Dinah Silveira de Queiroz foi a segunda escritora a integrar a Academia Brasileira de Letras, em 1980.

Para terminar, lembro rapidamente Carolina Nabuco (1890-1981), autora do romance *A sucessora* (de 1934), cujo sucesso editorial teve início com as notícias de que teria sido plagiado pela escritora inglesa (Daphne du Maurier) autora de *Rebecca*. Mas o fato é que a história do fantasma da esposa falecida que assusta à segunda, realmente agradou. O romance inglês inspirou o filme homônimo de Alfred Hitchcock; e na década de 70, *A sucessora* foi adaptada pela Rede Globo, também com enorme sucesso.

Com a maioria da literatura de autoria feminina brasileira, cada nome que surge, a partir daí, torna-se mais e mais significativo. Lembro rapidamente alguns. Na década de 40, Lúcia Machado de Almeida (1910-2005) nos brindou com clássicos da literatura infanto-juvenil, como *Estórias do fundo do mar* (1943) e *O caso da*

borboleta Atíria (1951), entre inúmeros outros. Alina Paim (1919), também escritora e comunista, estreia em 1944 com o romance *A estrada da liberdade*, logo seguido de outros que denunciam o abuso de poder dos mais fortes, e a exploração do homem como força-trabalho. Por sua identificação com o pensamento de esquerda e as causas feministas, Alina Paim foi duramente perseguida durante o regime militar. E termino citando Clarice Lispector (1925-1977), que também estreou em 1944 com o romance *Perto do coração selvagem*, densamente carregado de conflitos de consciência, e Lygia Fagundes Telles (1923), que inaugurou a carreira de sucesso que todos conhecemos, com *Porão e sobrado* (1939), *Praia viva* (1944) e *O cacto vermelho* (1949).

Outras podiam ainda ser lembradas: como as baianas Elvira Foeppel (1923-1994), romancista e contista; e Seleneh Medeiros (1914-?), formada em Arte Dramática e Música, poeta, declamadora, conferencista e concertista das mais aplaudidas em palcos da América e da Europa; e a carioca Adalgisa Nery (1905-1980), poeta e romancista, amiga de Frida Kahlo, deputada três vezes pelo PSB até ser cassada em 1969.

Conclusão: a pretexto de falar das mulheres brasileiras que publicaram na década de 30 terminei fazendo o resgate de uma faceta específica da nossa

história literária. Se se considera a importância histórica desta década na vida das mulheres, torna-se compreensível tanto a dimensão introspectiva como o engajamento presentes na ficção que produziram. Se não fizeram uma “revolução literária”, com certeza praticaram a “literatura revolucionária”, citando João Luiz Lafetá. E também por isso a escrita feminina foi – desde que surgiu – questionada, criticada, privada das qualidades atribuídas à escrita dos homens, confundida por sua vez, desde sempre, com a literatura *tout court*. Somente com a consolidação dos direitos civis e políticos, e a efetiva intervenção da mulher no espaço público, suas vozes passam a ser ouvidas e sua competência literária, enfim, respeitada.

Referências:

ALMEIDA, Edwirgens A. Ribeiro Lopes de. *O legado ficcional de Lúcia Miguel Pereira. Escritos da tradição*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2011.

BITTENCOURT, Adalzira. *Sua Excia. A Presidente da República no ano 2500*. In *Visões do passado, previsões do futuro. Duas modernistas esquecidas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Editora UFG, 1996.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

CAMPOS, Augusto de. *Pagu vida-obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GALVÃO, Patrícia (Pagu). *O Homem do Povo*, n. 8, p.2, 13 abr. 1931.

GALVÃO, Patrícia (Mara Lobo). *Parque industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

GOTLIB, Nádia Battella. “A literatura feita por mulheres no Brasil”. In *Refazendo nós*. Org. Izabel Brandão & Zahidé L. Muzart. Florianópolis: Editora Mulheres, EDUNISC, 2003.

LAFETÁ, João Luiz. “Estética e ideologia: o modernismo em 1930”. *Argumento*. Revista Mensal de Cultura. Ano 1, número 2, novembro de 1973.

MORAES, Eneida de. *Aruanda – Banho de cheiro*. Belém: SECULT; FCPTUN, 1989.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. *Floradas na serra*. 26 ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. São Paulo: Record, 1980.

Site: www.esritorasbaianas.ufba.br Acessado em 30 / 09 / 2014.

Escrevivência como potência dos discursos menores:

notas sobre a insuficiência da crítica biográfica para escritas de mulheres negras

Lívia Natália

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

Conceição Evaristo

Sobre os discursos menores: as primeiras palavras

Um dos primeiros gestos nos quais investe o pensamento que opera pela diferença é o desrecalcamento de sentidos comumente invisíveis. Assim, dá-se espaço aos devires que atravessam as palavras que, no cotidiano, são cerceadas, minoradas em seu sentido e controladas em sua circulação, conforme nos ensinou Foucault na já clássica aula na Collège de France, em 1970, intitulada *A ordem do discurso* (1971). É neste sentido que serão aqui utilizadas as expressões *escrevivência*, *subalternidade* e *discurso menor*. Nesta tarefa começarei de trás para adiante, obedecendo à lógica das diferenças.

Em seu livro *Pode o subalterno falar?* (2010), Gayatri Spivac nos lança esta paradigmática indagação, que nos exorta a, primeiramente, compreender o que está sendo chamado de subalterno. Ao analisar o modo como Michel Foucault e Gilles Deleuze se referem ao proletariado em meados do Século XX, afirmando que, pela especificidade das suas pautas, apenas eles poderiam falar por si, autogerenciando a sua representação, segundo Spivac, os intelectuais estabelecem um limiar de afastamento estratégico que gera uma não responsabilização com a demanda desta alteridade, ou seja, não é preciso falar sobre eles uma vez que eles são capazes de se representar. Comparando a postura dos intelectuais citados com a idéia de que há um esforço de se manter “o sujeito do Ocidente ou Ocidente como sujeito” (SPIVAC, p. 20), ela finda por nos demonstrar que, quando contemplados pelo olhar do Ocidente, todo aquele que escapa à sua ótica finda por ser um sujeito-efeito dos discursos sobre eles engendrados. Foucault e Delleuze, talvez querendo escapar disto, franqueiam a palavra aos proletários e, com isto, incorrem em outro risco, a omissão. Ao desprezar o peso do capital e da sua ideologia na possibilidade de expressão do proletariado e ao descrevê-los como massa amorfa e potente, desprezam as regras que norteiam a produção da mais valia e de

outros elementos que sustentam o capitalismo. A ideologia, parte fundamental da estruturação das relações capitalistas, não é apenas um fenômeno textual, discursivo, mas carrega uma prática de submissão e imposição que sustenta a lógica capitalista do trabalho, negar-se a adentrar nesta lógica trouxe, segundo Spivac, um limite ao pensamento destes intelectuais.

Sendo assim, o subalterno é aquele que é alvo da violência epistêmica, que constitui desde o proletário ao sujeito colonial como outro que, ora está por sua própria conta, ora deve estar sob tutela. Este último caso é aquele que ocorrerá com as viúvas Santi, na Índia colonizada pelos britânicos. Subvertendo à lógica da tradição local, e a fim de salvar as mulheres do seu próprio *modus faciendi*, os soldados britânicos deviam cumprir a lei que estabelecia que as viúvas não deveriam se oferecer em sacrifício no momento dos rituais fúnebres de seus maridos, preservando, sob a ótica ocidental, as suas vidas. Salvando-as de sua própria cultura sem indagar a estas mulheres se o salvamento era necessário, o que faziam os soldados por ação é o mesmo que fizeram Foucault e Deleuze por omissão: subalterizaram o outro (colocando-o como o outro do Ocidente). Ou seja, o subalterno não é aquele que não tem voz, mas é aquele que é continuamente falado pelo desejo do outro.

Uma forma bastante profícua de subalternização está também no modo e nas escolhas discursivas nas quais investimos quando elegemos pares teóricos ou conceitos para diálogo. Interessa-nos, na discussão aqui empreendida, fazer uma revisão nos percursos teóricos que embasam a noção de *escrevivência* (2007), forjada pela professora e escritora Conceição Evaristo.

A primeira coisa a ser entendida é que este breve estudo se embasa numa travessia analítica maior, que estuda escrita de mulheres negras considerando que estes textos não apenas exigem a construção de percursos teóricos específicos para a sua análise como, muitas vezes instauram, em seu próprio corpo, uma conceituação teórica que pode servir de chave analítica. Ou seja, pela construção de uma dicção específica, ou, como afirmavam Deleuze e Guattari (2014), pelo alcance de seu próprio ponto de “subdesenvolvimento”, muitas autoras negras brasileiras exigem do estudioso de literatura uma instauração de outros paradigmas de análise, e estes, muitas vezes, emanarão do texto destas mulheres, como é o caso da noção de *escrevivência*.

Utilizada no mais das vezes de maneira instrumental, neste texto, a *escrevivência* comparecerá como conceito teórico que demarca como se constituem

as formas de expressão da escrita negra contemporânea. Partindo do pressuposto de que, quando escrevem, os autores negros estão não sublimando a vida pela escrita, mas expressando (2014) – no sentido deleuziano do termo – aquilo que a literatura hegemônica recalca na sua representação. Nesta cena, opõem-se as duas noções: expressar e representar, compreendendo a primeira como uma não subordinação à lógica eurocêntrica e hegemônica de mimese, à qual a segunda está submetida. Operando para além da relação entre vida e ficção, a expressão alcança elementos, cenas e formas de dizer que a representação guarda na limiar ficção/realidade. Expressar é inventar, dentro da língua dominante, uma literatura menor, utilizando-se, para tanto, daquilo que aqui escolhemos chamar de dicção poética. Ou seja, há um *modus operandi* específico no discurso expressivo que, pela sua intimidade com a biografia de quem escreve, ultrapassa a noção de ficção, mas não se reduz nem à ideia de autobiografia (LEJEUNE, 2008), nem à de autoficção (KLINGER, 2007).

Ao investir em explicar o que seria uma Literatura Menor, Deleuze e Guattari nos explicam que esta não nasce de uma língua menor, mas do que uma população minoritária pode fazer dentro de uma língua maior. Compreendemos este gesto pela noção de *força plástica*

(NIETZSCHE, 1992), ou seja, que tipo de acionamentos faz um sujeito em um lugar minoritário, adentrando na estrutura da língua do dominador, ao expressar as demandas que atravessam o seu ser e estar no mundo, questões que, normalmente, são ou minoradas ou faladas pelo olhar estereotípico do hegemônico (?), ou seja, pela Literatura Menor reencena-se a pergunta: “pode um subalterno falar?”. Pode. No entanto, a sua fala não poderá fazer coro às formas de representação do lugar hegemônico, ela se dará por outros atravessamentos.

Autobiografia, autoficção e escrita de si: os limites do modelo etnocêntrico

Os discursos que comumente se dedicam a estudar a autobiografia e outras formas de arquivamento de si (LEJEUNE, 2008; ARFUCH, 2007; SOUZA, 2007) investem na análise de discursos de memória que têm algumas especificidades no seu contexto e natureza de enunciação. Há um interesse pelos modos de registro da vida cotidiana desde os estudos dos diários, que, segundo Lejeune, eram ainda muito anteriores à autobiografia, sendo, portanto, uma categoria separada desta, por conta de suas características específicas, a exemplo do não planejamento de escrita, a imediatez do relato e o não distanciamento interpretativo. Diferente disto, a

autobiografia, ainda de acordo com Lejeune, tem características muito diferentes, ela investe na narração da vida, trazendo, no seu bojo, o intento de dar a sensação de abarcar a totalidade dos fatos em uma narração ampla, analítica e distanciada, ofertando uma falsa impressão de que a vida estaria ali escrita e desprezando o que de ficcional um texto como este carrega.

Alguns estudos investem em aproximar a autobiografia da *escrita de si*, conforme pensada por Michel Foucault, o que é um mal intento, uma vez que esta nada tem a ver com aquela. Os rituais de escrita de diário são antigos, segundo Foucault (1983), recuperam o século II d.C., quando as pessoas registravam não o seu cotidiano, mas frases, descrições de cena e lições aprendidas no decorrer do dia como forma de, num momento posterior, retirar dali um aprendizado, um ensinamento sobre como se comportar perante as eventualidades da vida. Estas pessoas eram copistas, não havia nelas o hábito da interpretação ou análise do seu dia ou do seu cotidiano no decorrer da escrita. Ou seja, apesar da constante vulgarização do termo “escrita de si”, as primeiras vezes em que este gesto foi feito nada ou quase nada se escrevia rigorosamente sobre si, mas, muito mais para si ou para o outro, sempre com uma função de aprendizagem, aconselhamento ou autoanálise.

Reforçando esta ideia, voltamos a Lejeune, que afirma que os primeiros diários eram coletivos e públicos, tal qual livros de notas, de contabilidade, etc. Somente no século 18 eles passam a funcionar a serviço da pessoa. Ou seja, a escrita dos diários coaduna-se com um contexto iluminista de culto à pessoa, assim como o auge da autobiografia corresponde à virada da modernidade para a pós-modernidade. Neste bojo, surgem estudos relativos ao que se convencionou chamar de crítica biográfica (SOUZA, 2007; ARFUCH, 2010), estudos que, seguindo a lógica pós-estruturalista, problematizam o lugar da realidade, pluralizando as potencialidades do acontecimento (FOUCAULT, 2012 e FOUCAULT, 1997).

A crítica biográfica renova os estudos de biografia ao acionar a interessante noção de textualidade, na qual a leitura, seja de um depoimento, entrevista ou texto de ficção, sempre irá compor o caldo de potências representativas que, longe de conformar a unidade de uma pessoa, compõe as várias possibilidades de ser do sujeito, em todas as suas contradições. Mais contemporaneamente, emerge a noção de autoficção que, dando um passo a mais no que concerne à crítica biográfica, destitui a diferenciação entre os textos e subverte os lugares de biografia, autobiografia e ficção, denunciando a dimensão profundamente ficcional que

sustenta todos estes discursos e a impossibilidade de delimitar, no amplo espectro de interpretações de si, o que poder-se-ia chamar de verdade.

Há, apesar de todas as rupturas, um *continuum* que atravessa estes discursos. O sujeito enunciador, ainda que não racialmente marcado, será sempre um sujeito hegemônico, será aquele que, portanto, investirá na narrativa exemplar e diferencial e esta só tem o valor simbólico que recebe porque assim se comporta: há ali a exiguidade e a originalidade de um lugar de fala único, ou, nas palavras de Deleuze e Guattari: aquela é a literatura dos grandes mestres. É desta forma que os pensadores se referem quando querem dizer de uma literatura hegemônica produzida dentro de uma língua de hegemonia. Este talvez seja um dos mais fortes traços distintivos entre a Literatura hegemônica e a Literatura Menor, esta última não pretende ser o discurso articulado de um sujeito, mas aquilo que se chamou de um agenciamento coletivo de enunciação.

Desta forma, a excepcionalidade que se tornou fetichiosa nas narrativas bio e autobiográficas, sendo, justamente, aquilo que garantia a validade do relato e a importância do registro, se transforma em algo a ser

escamoteado nos discursos menores, uma vez que tais discursos têm uma função de representatividade coletiva.

A narrativa menor, uma questão de agência

Tomarei aqui, como exemplar para a discussão aqui iniciada, a noção de *escrevivência* conforme apresentada por Conceição Evaristo. Um dos gestos mais importantes ainda antes de adentrar a discussão é compreender que aqui acionamos Evaristo, em sua noção de *escrevivência*, levando em conta aquilo que assinalamos no início desta reflexão, a saber, acreditamos que a escrita de sujeitos não hegemônicos tende à construção de uma dicção poética tal que se instaura a demanda de desenvolvimento de instrumentais de análise específicos e, muitas vezes, estes instrumentais emergem do próprio texto em estudo, pela sua capacidade de agência.

A primeira vez que a noção de *escrevivência* toma corpo é num depoimento intitulado “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita” (2007). Evaristo narra que a primeira vez que teve contato com um sinal gráfico foi quando num gesto antigo “quase ancestral”, a sua mãe se agachava e, com um graveto fazendo as vezes de um lápis e a terra barrenta de papel, de cócoras, acompanhada pelo olhar cúmplice das filhas, desenhava o sol, fazendo uma simpatia que deveria

trazê-lo em lugar da chuva que inviabilizaria o trabalho da lavadeira. A escrita relatada carrega gestos da hoje famosa multimodalidade:

Era um ritual de uma escrita composta de inúmeros gestos, em que todo o corpo dela se movimentava, não só os dedos. E nossos corpos também, que se deslocava no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. (EVARISTO, p.16)

Ao riscar no chão o sol, inscrevia-se, a um tempo, a beleza do gesto e o desespero de quem dependia daquele ganho para alimentar as filhas. Ao riscar o sol no chão, afirma Evaristo, a mãe não representava o sol, chamava por ele, presentificando, no desenho, aquilo que ali era nomeado. Neste sentido, a negação da representação tem sua força uma vez que se instaura a noção de *expressão* (DELEUZE, 2014), já discutida aqui como sendo um gesto de cisão entre a ficção e a realidade, incidentes da ideia de representação. A expressão é, segundo Deleuze e Guattari, elemento da literatura menor que, sem as afetações de linguagem comuns na literatura representativa, opta por acionar elementos de linguagem

que deslizam da camada do simbólico para inscrever-se num plurilinguismo que nasce da refrega com a língua, através das incisões e rasuras impostas a ela: “Foi daí, talvez, que eu descobri a função, a urgência, a dor, a necessidade e a esperança da escrita. É preciso comprometer a vida com a escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida?”. Localizando a discussão na dimensão do compromisso, Evaristo revela o limite do universo representacional que se orgulha por lustrar as potencialidades da vida quando, pela expressão das escritas menores, a vida aparece reequalizada, repensada, inclusive, nas suas diferenças, sublinhando como, dentro dos poderes maiores, os menores se inscrevem:

E quando eu, menina, testemunhava as toalhinhas antes embebidas em sangue, e depois, já no ato da entrega, livres de qualquer odor ou nódoa, mais a minha incompreensão diante das mulheres brancas e ricas crescia. As mulheres da minha família, não sei como, no minúsculo espaço em que vivíamos, segredavam seus humores íntimos. Eu não conhecia o sangramento de nenhuma delas...durante muito tempo pensei que as mulheres ricas urinassem sangue de vez em quando. (EVARISTO, p.18)

Assim, a relação da escritora com escrita nasce de um compósito de experiências cotidianas que vinham desde a lista com as peças enviadas pelas patroas para lavar, passando às listas de acontecimentos menores feitas por uma das tias, até quando ganha seus primeiros trocados, numa sala de aula improvisada para os filhos dos vizinhos. Evaristo localiza a gênese da sua escrita no “acúmulo” de tudo o que ouviu e viu desde a infância. Há toda uma cena na qual comparecem vizinhas, familiares, outras crianças, gestos de sobrevivência e de resistência todas assentadas na oralidade, para quem falar e ouvir era “a única defesa e o único remédio” que possuíam. Ao afirmar ter construído uma consciência que “compromete a minha escrita como um lugar de autoafirmação das minhas particularidades, de minhas especificidades como sujeito-mulher-negra” (p.20), Evaristo adentra largamente na ideia de agenciamento coletivo de enunciação uma vez que, como nos ensina Patrícia Collins (2016), o lugar da mulher negra é atravessado por múltiplas pertencas, todas minoritárias. O entrecruzamento dos lugares de gênero, raça e classe resulta no nascimento de especificidades de demandas que fazem parte deste exclusivo universo, o das mulheres negras pobres, neste caso, com destaque para aquelas que nasceram na diáspora negra. Ao colocar-se a partir deste contexto, a saber, do privilegiado e estreito

contexto da enunciação escrita, Evaristo fala, conforme conseguimos depreender neste texto, com a sua fala e com a fala de todas as outras mulheres negras sistematicamente subalternizadas pelo desejo do outro.

Operando para fora do estereótipo e gerenciando a expressão das suas demandas a partir da indagação sobre o que levaria determinadas mulheres nascidas e criadas em contextos não letrados, semi-alfabetizados, quando muito, afirma, “romperem com a passividade da leitura e buscarem o movimento da escrita?”, Evaristo fala por si, conta a sua própria história que, no entanto, se dilata. Adentrando ao agenciamento coletivo, ao colocar-se no lugar de enunciação, ela articula a sua voz com as vozes de um sem número de mulheres que são, sistematicamente, caladas, minoradas ou estereotipadas. E, neste caso, adentramos no terreno da Literatura Menor que, diferente da outra literatura, que pode dispensar de casos representativos, pois nenhum deles é único, exemplar, nenhum deles é capaz de, sozinho, dar conta de qualquer situação, a Literatura Menor faz com que cada caso de enunciação seja individual, e, imediatamente, coletivo e, por conseguinte, político: “O caso individual torna-se, então, tanto mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, quanto toda uma história se agite nele” (Deleuze, p. 36). Tudo toma um valor coletivo

uma vez que pelas limitadas condições de vida e de acesso a bens simbólicos, não há estímulo suficiente para que os talentos abundem nos contextos contra-hegemônicos, o que torna mais fácil formar um escritor branco medíocre do que formar um escritor negro, pelas próprias condições de acesso aos bens culturais e econômicos numa comunidade minoritária, não há (pelos índices de acesso à educação formal e também pela pressão da mortalidade precoce) condições para a formação de grandes celeiros de talentos. Desta forma, a Literatura Menor não se trata de uma literatura de mestres, marcantes e únicos, mas de enunciações coletivas, o que ela faz e diz é, por si, coletivo:

... a máquina literária toma, assim, um lugar de uma máquina revolucionária porvir, de modo que, por razões ideológicas, mas porque só ela é determinada a fazer as condições de uma enunciação coletiva que faltam por toda outra parte neste meio: a literatura é tarefa do povo.

A consequência imediata disso é que não há, nas falas advindas de minorias, a possibilidade de se ouvir exclusivamente a voz de um sujeito, havendo, apenas, contextos de *agenciamentos coletivos de enunciação* – e a literatura exprime estes agenciamentos, que findam por ser um gesto que não está na índole da literatura hegemônica, mas que caracteriza a Literatura Menor. Para

o bem e para o mal, a autoria no contexto minoritário está à reboque da coletividade. Isto, certamente, depõe contra a possibilidade de emparelhar-se com as noções estéticas que regem a literatura hegemônica, mas cria, neste ponto de inflexão, aquilo que chamamos de dicção própria, que se dá não apenas pelo assunto em cena, mas pelo modo como ele se organiza esteticamente. Quem escreve uma literatura menor deve encontrar a sua própria dicção “... achar seu ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto”.

É neste sentido que Conceição Evaristo aventa, como resposta para a sua pergunta sobre o que levaria estas mulheres à escrita, que estas mulheres tenham compreendido que escrever oferece uma forma peculiar de apreensão de mundo, ultrapassando os limites da percepção da vida. É aqui que comparece a discussão sobre a qual este texto dedicou-se: contrariamente ao que se pode afirmar, a escrevivência não se contém nos limites etnocêntricos da autobiografia, da biografia, da escrita de si nem da autoficção. A dimensão política e coletiva alcançada por este tipo de enunciação inscreve, a um só tempo, o sujeito enunciator no mundo, como fazem os tipos de narrativas acima listadas, mas os suplanta na medida em que, ao nascerem de mulheres negras que “historicamente transitam por espaços culturais

diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação” (EVARISTO, p. 21), e isto se dá pelo movimento de desterritorialização provocado na língua maior pela Literatura Menor, conforme afirmaram Deleuze e Guattari. Esta rasura, esta incisão no tecido da língua hegemônica pode ser construída tanto ao ferir a norma culta, marcando a sua dicção pelo elastecimento e até desrespeito à norma culta, como bem fez Carolina de Jesus (SOUZA, 2015) quanto pela escolha da matéria narrada.

Neste sentido, a escrevivência cresce como *modus faciendi* dxs escritorxs de Literatura Negra, que, ao portar consigo uma bandeira desfraldada na sua escrita, em lugar de minorar-se esteticamente, crescem pela construção de sua dicção coletiva, pelo encontro do seu ponto de inflexão a partir do qual o mundo passa a ser lido. Uma das questões que sempre comparecem quando, em Teoria da Literatura, estudam-se escritorxs negros é a existência de uma pretensa desproporção estética entre o que elxs constroem e a Literatura canônica. O modo de leitura das Literaturas Menores sempre desprivilegia o que estas têm de inventiva e, abrigando-as no lugar do queixume e da limitação temática, negam a esta literatura a possibilidade do exercício estético do sublime.

O que não se compreende é que a estética do sublime está na ordem da representação, e o que se faz nas Literaturas Menores, com destaque aqui para a Literatura Negra, está na ordem da expressão que media o surgimento do agenciamento coletivo de enunciação. Pela ausência da submissão irrefletida à ficção, alinham a produção de escritorxs negrxs à autobiografia e reduzem a ampla noção de escrevivência a ela. Ora, isto é, para pouco dizer, um equívoco grave de análise. O conceito de autobiografia e todos os demais a ela relacionados é ainda muito limitado para compreender a força plástica (Nietzsche, 1992) com as quais estas Literaturas estão comprometidas: abrir mão do espaço narcísico da literatura para dar corpo amplo, coletivo à sua fala, eis o gesto destes textos. Evaristo, assim como centenas de outrxs escritorxs de Literatura Negra, rechaça a possibilidade de fazer a sua literatura se prestar a “ninar os da casa-grande” e, comprometendo a vida com a escrita, empenha a sua escrita com o compromisso de incomodar a branquitude no seu sono sempre injusto.

Referências:

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. O que é uma Literatura Menor. In: ____. *Kafka por uma Literatura Menor*. São Paulo: Autêntica, 2014.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio(Org.). *Representações performáticas Brasileiras: Teorias, Práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia e a história das ideias*. In: A Arqueologia do Saber. 8ª edição, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx*. São Paulo: Princípio Editora, 1997

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007

LEJEUNE, Phillipe. *O pacto autobiográfico*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras. 1992.

SOUZA, Eneida Maria de. *Notas sobre a crítica biográfica* In: _____. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 105-113.

SOUZA, Livia M. N. De, *A poética da fome e a escrita da precariedade: Carolina Maria de Jesus escritora*. No prelo, 2015.

SPIVAC, Gayatri. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Por um conceito de literatura afro-brasileira¹²

Eduardo de Assis Duarte

No alvorecer do século XXI, a literatura afro-brasileira passa por um momento rico em realizações e descobertas, que propiciam a ampliação de seu *corpus*, na prosa e na poesia, paralelamente ao debate em prol de sua consolidação acadêmica enquanto campo específico de produção literária – distinto, porém em permanente diálogo com a literatura brasileira *tout court*. Enquanto muitos ainda indagam se a literatura afro-brasileira realmente existe, a cada dia a pesquisa nos aponta para o vigor dessa escrita: ela tanto é contemporânea, quanto se estende a Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), em pleno século XVIII; tanto é realizada nos grandes centros, com dezenas de poetas e ficcionistas, quanto se espalha pelas literaturas regionais. Nesse caso, revela-nos, por exemplo, um escritor do porte do maranhense José do Nascimento Moraes (1882-1958), autor, entre outros, do romance *Vencidos e degenerados* (1915), cuja ação tem

¹² In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, vol. 4, História, Teoria, Polêmica, p. 375-403.

início em 13 de maio de 1888, e se estende pelas décadas seguintes a fim de narrar a permanência da mentalidade derivada da escravidão. Enfim, 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.

Desde a década de 1980, a produção de escritores que assumem seu pertencimento enquanto sujeitos vinculados a uma etnicidade afrodescendente, cresce em volume e começa a ocupar espaço na cena cultural, ao mesmo tempo em que as demandas do movimento negro se ampliam e adquirem visibilidade institucional. Desde então, cresce da mesma forma, mas não na mesma intensidade, a reflexão acadêmica voltada para esses escritos, que, ao longo do século XX, foram objeto quase que exclusivo de pesquisadores estrangeiros como Bastide, Sayers, Rabassa e Brookshaw, entre outros.

Para tanto, contribuiu enormemente o trabalho seminal de poetas e prosadores de organizações como o Quilombhoje, de São Paulo, a que se somaram grupos de escritores de Salvador, Rio de Janeiro, Porto Alegre e outras capitais. E, a partir de intensa busca pela ampliação de seu horizonte recepcional, a literatura afro-brasileira adquire legitimidade crescente, tanto nos cursos de graduação e pós-graduação e nas listas dos vestibulares de

universidades públicas e privadas, quanto no meio editorial. A série *Cadernos Negros* ultrapassou três décadas de publicação ininterrupta e um romance voltado para o resgate da história não-oficial dos escravizados e suas formas de resistência, como *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves (1970), foi publicado por uma editora de grande porte e, em seguida, consagrado vencedor do Prêmio Casa de las Américas.

Não há dúvida de que, por um lado, a ampliação da chamada classe média negra, com um número crescente de profissionais com formação superior buscando lugar no mercado de trabalho e no universo do consumo; e, por outro, a instituição de mecanismos como a lei 10.639/2003 ou as ações afirmativas, vêm contribuindo para a construção de um ambiente favorável a uma presença mais significativa das artes marcadas pelo pertencimento étnico afrodescendente. Tais constatações escapam, para muitos, aos propósitos de uma crítica propriamente literária e também, admito, aos objetivos deste trabalho. Menciono-as apenas como pano de fundo e para lembrar que, ampliados o público e a demanda, ampliam-se igualmente as responsabilidades dos agentes que atuam nos espaços voltados para a pesquisa e produção do conhecimento, em especial nas instituições de ensino superior.

O momento é, pois, propício à construção de operadores teóricos com eficácia suficiente para ampliar a reflexão crítica e dotá-la de instrumentos mais precisos de atuação. Nesse sentido, cabe avaliar o “estado da arte” de dois desses instrumentos, a saber, os conceitos de *literatura negra* e de *literatura afro-brasileira*.

A literatura negra em questão

A publicação dos *Cadernos* contribui em muito para a configuração discursiva de um conceito de *literatura negra*. A série vem mantendo, desde 1978, uma produção marcada predominantemente pelo protesto contra o racismo, tanto na prosa quanto na poesia, na linha da tradição militante vinculada ao movimento negro, como demonstra Florentina da Silva Souza (2005). E, ao lado dessa perspectiva, sobressai o tema do negro, enquanto individualidade e coletividade, inserção social e memória cultural. E, também, a busca de um público afrodescendente, a partir da formalização de uma linguagem que denuncia o estereótipo como agente discursivo da discriminação. A propósito, Ironides Rodrigues, um dos mais destacados intelectuais da geração anterior ao Quilombhoje, declara em depoimento a Luiza Lobo: “A literatura negra é aquela desenvolvida por autor negro ou mulato que escreva sobre sua raça

dentro do significado do que é ser negro, da cor negra, de forma assumida, discutindo os problemas que a concernem: religião, sociedade, racismo. Ele tem que se assumir como negro” (Apud Lobo, 2007, p. 266).

Ao longo de sua existência, os *Cadernos Negros* pouco se distanciaram desta postura incisiva – que se transformou em sua marca registrada –, e que termina por afastá-los de uma linha menos empenhada em termos de militância, como, por exemplo, a dos poetas Edimilson de Almeida Pereira (1963) e Ronald Augusto (1961), de prosadores como Muniz Sodré (1942), Nei Lopes (1942), Joel Rufino dos Santos (1941) ou, no campo da escrita infantojuvenil, Júlio Emílio Braz (1959), Rogério Andrade Barbosa (1947), o próprio Joel Rufino dos Santos, além de Heloisa Pires de Lima (1955), para citarmos alguns contemporâneos¹³.

Por outro lado, se retrocedermos nossas observações à primeira metade do século XX, não poderemos descartar a tradição do *negrismo* modernista¹⁴, de que são exemplos

¹³ Em seu volume teórico *Literatura negro-brasileira* (2010), o escritor e crítico Cuti (Luiz Silva), um dos fundadores do Quilombhoje, desqualifica os conceitos de “afrodescendente” e “afro-brasileiro”, que, em sua visão, comportam também a presença de autores brancos, e propõe o conceito de “Literatura negro-brasileira” bastante próximo da citada definição de Ironides Rodrigues.

¹⁴ Em seu *Vanguardas latino-americanas*, Jorge Schwartz (1995) contrasta criticamente os conceitos de *Negrismo* e de *Negritude* e discorre sobre suas manifestações, tanto na literatura brasileira quanto nas literaturas hispano-americanas, ressaltando as distinções que caracterizam os movimentos entre si e nos diversos países. Já para Oswald de Camargo, o *negrismo*, enquanto discurso do branco, se equipara ao indianismo dos românticos, em que o nativo surge reduzido a objeto da fantasia do colonizador.

Jorge de Lima (1893-1953), Raul Bopp (1898-194), Menotti Del Pichia (1892-1988), Cassiano Ricardo (1895-1974) ou os escritores do grupo mineiro “Leite Criôlo”, entre outros. E, nesse caso, não teremos como compará-los à escrita de Cuti (1951), Miriam Alves (1952) ou Conceição Evaristo (1946): o que existiria de semelhante, sob qualquer ângulo de abordagem, entre Ponciá Vicêncio e a Nega Fulô? O ponto de vista que conduz a perspectiva dos *Poemas negros*, de Jorge de Lima é bem outro, externo e folclórico, na linha do que Oswald de Andrade (1890-1954) cognominou de “macumba para turistas”. E, por mais que *Urucungo*, de Raul Bopp, se aproprie de ritmos e entonações oriundas de uma oralidade afro-brasileira, não há como negar que a *literatura negra* desses autores é outra.

Literatura negra

Na linha do legado modernista, Benedita Gouveia Damasceno (1988) também confere ao conceito um sentido distinto e, até mesmo, oposto ao praticado pelo Quilombhoje: um sentido marcado pelo reducionismo temático, sem levar em conta o pertencimento étnico e a perspectiva autoral. Para Damasceno, o “menos importante” é a “cor do autor” (1988, p. 13), o que a faz incluir Jorge de Lima, Ascenso Ferreira (1895-1965) e

Raul Bopp entre os poetas estudados. Em geral, esta tem sido uma tendência em nossa crítica e a supremacia do critério temático demonstra mais uma vez a força da herança modernista na cultura brasileira. Embora reconheça as divergências e dificuldades para o estabelecimento de uma “estética negra”, já que “não existe uma ‘estética branca’” (1988, p. 13), ao final conclui Benedita Damasceno que “há sensíveis diferenças entre a poesia negra escrita por afro-brasileiros e a escrita por brancos” (1988, p. 125).

Cioso das limitações do critério temático, Domício Proença Filho (1988) busca uma solução conciliatória entre as duas vertentes e propõe um duplo sentido para o termo:

À luz dessas observações, será **negra**, em sentido restrito, uma literatura feita por negros ou descendentes assumidos de negros, e, como tal, reveladora de visões de mundo, de ideologias e de modos de realização que, por força de condições atávicas, sociais e históricas, se caracteriza por uma certa especificidade, ligada a um intuito claro de singularização cultural.

Lato sensu, será a arte literária feita por quem quer que seja, desde que reveladora de dimensões peculiares aos negros ou aos descendentes de negros. (1988, p. 78, grifos do autor).

O crítico retoma sua reflexão em escrito posterior, acrescentando que, no primeiro caso, tem-se “o negro como sujeito, numa atitude compromissada” e, no segundo, “a condição negra como objeto, numa visão

distanciada.” Deste modo, o conceito comportaria tanto a “literatura do negro” quanto a “literatura sobre o negro” (Proença Filho, 1997, p. 159). Tal dicotomia compromete a operacionalidade do conceito, uma vez que o faz abrigar tanto o texto empenhado em resgatar a dignidade social e cultural dos afrodescendentes quanto o seu oposto – a produção descompromissada, para ficarmos nos termos de Proença –, voltada muitas vezes para o exotismo e a reprodução de estereótipos atrelados à semântica do preconceito.

Os trabalhos de Zilá Bernd compartilham com o posicionamento conciliador de Proença Filho. Seu livro *Introdução à literatura negra* (1988) analisa tanto o discurso “do negro” quanto “sobre o negro” e aborda as poesias de Castro Alves (1847-1871) e Jorge de Lima, a fim de ressaltar suas diferenças em relação a Luiz Gama (1830-1882) e Lino Guedes (1896-1951). Com isto, emprega o critério temático ao mesmo tempo em que o relativiza. Centrado na poesia, o estudo estabelece as “leis fundamentais” da literatura negra, a saber: a “reversão dos valores”, com o estabelecimento de uma “nova ordem simbólica” oposta aos sentidos hegemônicos; a “construção da epopeia negra”; e, sobretudo, a “emergência de um eu enunciator”:

A montagem da poesia negra faz-se a partir da (re)conquista da posição de sujeito da enunciação, fato que viabiliza a re-escritura da História do ponto de vista do negro. Edificando-se como espaço privilegiado da manifestação da subjetividade, o poema negro reflete o trânsito da alienação à conscientização.

Assim, a proposta do *eu lírico* não se limita à reivindicação de um mero reconhecimento, mas amplifica-se, correspondendo a um ato de reapropriação de um espaço existencial que lhe seja próprio. (Bernd, 1988, p. 77, grifos da autora)

Bernd não se atém à cor da pele do escritor, mas à enunciação do pertencimento. Em seguida, detalha com propriedade o alargamento da voz individual rumo à identificação com a comunidade, momento em o “*eu-que-se-quer-negro*” se encontra com o “*nós coletivo*” (1988, p. 77). Sem discordar da pertinência do reconhecimento dessa voz, cumpre ressaltar sua circunscrição ao texto poético, o que relativiza em muito sua aplicabilidade quanto ao discurso ficcional, dada a complexidade que envolve a instância do narrador e dadas as múltiplas possibilidades de disfarce do autor empírico. Já para Luiza Lobo, “esta definição parece implicar que qualquer pessoa poderia se identificar existencialmente com a condição de afrodescendente – o que de modo algum é verdadeiro no atual estágio sociocultural em que nos encontramos, pelo menos no Brasil” (2007, p. 328). Lobo defende que o conceito não deve incluir a produção de autores brancos,

e, juntamente com Brookshaw (1983), entende ser tal literatura apenas aquela “escrita por negros”.

Como se pode constatar, a questão é controversa e como tal tem se mantido nas reflexões e debates levados a cabo nas últimas décadas. Mas tem-se, ainda, um outro agravante, formulado pelo segmento de sentido que diz respeito ao texto *negro* como sinônimo de narrativa detetivesca de mistério e suspense, na linha do *roman noir* da indústria editorial. No Brasil, tal vertente faz sucesso com Rubem Fonseca (1925) e outros, chegando-se mesmo ao estabelecimento de nuances diferenciadoras entre os conceitos de *romance negro* e *romance policial*. Vejamos a propósito a definição dada por Peter Winner, o personagem escritor do *Romance negro*, de Rubem Fonseca: “Acabamos de dizer que o romance negro se caracteriza pela existência de um crime, com uma vítima que se sabe logo quem é; e um criminoso, desconhecido; e um detetive, que afinal descobre a identidade desse criminoso. Assim, não existe o crime perfeito, não é verdade?” (Fonseca, 1992, p. 151, aspas do autor)

No conto, em que o protagonista é um famoso escritor de histórias policiais, a pontificar num evento reunindo outros autores do gênero, Fonseca entrelaça ação e metalinguagem para esboçar a genealogia do *roman noir* desde o século XVIII, passando por Edgar Alan Poe e

outros fundadores: “roman noir, novela negra, kriminal roman, romance policial, romance de mistério ou que nome possua, teve suas regras simples estabelecidas por Poe ao publicar *Os crimes*, nessa mesma revista que temos à nossa frente” (Fonseca, 1992, p. 161). Ao que complementa o escritor fictício de Fonseca: “um crítico afirmava que meus livros, com seu conteúdo de violência, corrupção, conflitos sociais, miséria, crime e loucura, podiam ser considerados verdadeiros textos do romance negro (...)” (Ibidem, p. 164).

Assim, já por esse pequeno sumário da questão, pode-se deduzir que, da militância e celebração identitária ao negrismo descomprometido e tendente ao exótico, passando por escritos distantes tanto de uma postura como de outra, *literatura negra* são muitas, o que, no mínimo, enfraquece e limita a eficácia do conceito enquanto operador teórico e crítico. E isto sem entrar na cadeia semântica do adjetivo que, desde as páginas da Bíblia, carrega em praticamente todas as línguas faladas no ocidente as marcas de negatividade, inferioridade, pecado, morte e todo tipo de sortilégio, como já apontado por Brookshaw (1983), entre outros.

Literatura Afro-brasileira

Já o termo *afro-brasileiro*, por sua própria configuração semântica, remete ao tenso processo de mescla cultural em curso no Brasil desde a chegada dos primeiros africanos. Processo de hibridação étnica e linguística, religiosa e cultural. De acordo com um pensamento conservador, poder-se-ia dizer que afro-brasileiros são também todos os que provêm ou pertencem a famílias mais antigas, cuja genealogia remonta ao período anterior aos grandes fluxos migratórios ocorridos desde o século XIX. E como este, outros reparos poderiam ser arrolados, dado o caráter não-essencialista do termo. Para Luís Silva, (Cutti, 2010), ele funciona como elemento atenuador que diluiria o sentido político de afirmação identitária contido na palavra *negro*. É certo que, por abraçarem toda a gama de variações fenotípicas inerentes à mestiçagem, termos como afro-brasileiro ou afrodescendente trazem em si o risco de assumirem sentido homólogo ao do signo “pardo”, tão presente nas estatísticas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), quanto execrado pelos fundamentalistas do orgulho racial traduzido no slogan “100% negro”.

Deixando de lado polêmicas de fundo sociológico, político ou antropológico, também é certo que não há,

sobretudo no Brasil, uma literatura 100% negra, tomada aqui a palavra como sinônimo de africana. Nem a África é uma só, como nos demonstra Apiah (1997), nem o romance, o conto ou o poema são construções provindas unicamente do Atlântico Negro. Num universo cultural como o nosso – onde verdadeiras constelações discursivas, localizadas tanto regionalmente, quanto no que Nora denomina “lugares de memória”, se dispõem ao constante reprocessamento –, insistir num viés essencialista pode gerar mais polêmicas do que operadores teórico-críticos eficientes para o trabalho pedagógico de formar leitores.

A discussão envolve outras variantes. Luiza Lobo confere um perfil mais incisivo ao conceito:

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). (2007, p. 315)

A definição articula o sujeito de enunciação proposto por Bernd com a exigência de pertencimento e compromisso ideológico formulada por Ironides Rodrigues. E prossegue: “Para arrancar a literatura negra do reduto reducionista da literatura em geral que a trata como tema folclórico, exótico, ou como estereótipo, é

preciso que ela seja, necessariamente, uma literatura afro-brasileira” (Ibidem, p. 331).

É inegável que a afro-brasilidade, aplicada à produção literária enquanto requisito de autoria e marca de origem, configura-se como perturbador suplemento de sentido apostado ao conceito de literatura brasileira, sobretudo àquele que a coloca como “ramo” da portuguesa. Mas tão relevante quanto o “sujeito de enunciação próprio”, em que um eu lírico ou um narrador se autoproclama negro ou afrodescendente, é *o ponto de vista* adotado. Um bom exemplo pode estar na produção de autores do século XIX remanescentes de africanos, submetidos à hegemonia do embranquecimento como vacina contra a morte social. E, ainda, submetidos a um pensamento científico que praticamente os proibia de se declararem negros ou mulatos, a exemplo de Maria Firmina dos Reis (1825-1917). Autores impelidos a uma negrícia ou negrura abafadas e tendo na literatura uma forma de expressão do retorno do recalcado, como no caso de Machado de Assis (1839-1908). Em ambos, não há uma voz autoral que se assumia negra, como no texto do “Orfeu de Carapinha” Luiz Gama. Daí a dificuldade de enquadrar “Pai contra mãe” ou *Úrsula* como *literatura negra*, e não apenas devido à sobrecarga de sentidos políticos ou folclóricos agregados ao conceito. Todavia,

os escritos de ambos – e são inúmeros os exemplos – não podem ser classificados como dotados de um ponto de vista externo ou descomprometido. O texto machadiano fala por si, e assim como em *Firmina*, explicita um olhar não-branco e não-racista. Nem um nem outro devem, portanto, serem enquadrados como negrismo ou literatura sobre o negro. Deste modo, tão relevante ou mais que a explicitação da origem autoral é o *lugar de fala* a partir do qual o autor expressa sua visão de mundo.

Nesse contexto, vejo no conceito de *literatura afro-brasileira* uma formulação mais elástica (e mais produtiva), a abarcar tanto a assunção explícita de um sujeito étnico – que se faz presente numa série que vai de Luiz Gama a Cuti, passando pelo “negro ou mulato, como queiram”, de Lima Barreto (1881-1922) –, quanto o dissimulado lugar de enunciação que abriga Caldas Barbosa, Machado, *Firmina*, Cruz e Sousa (1861-1898), Patrocínio (1853-1905), Paula Brito (1809-1861), Gonçalves Crespo (1846-1886) e tantos mais. Por isto mesmo, inscreve-se como um operador capacitado a abarcar melhor, por sua amplitude necessariamente compósita, as várias tendências existentes na demarcação discursiva do campo identitário afrodescendente em sua expressão literária.

Acredito, pois, na maior pertinência do conceito de *literatura afro-brasileira*, presente em nossos estudos literários desde o livro pioneiro de Roger Bastide (1943), com os equívocos, é certo, que aquele momento não permitia a ele superar, em especial no tocante a Cruz e Sousa. E também presente nas reflexões de Moema Augel e, mais enfaticamente, de Luiza Lobo (1993, 2007). Adotado, enfim, por praticamente todos os que lidam com a questão nos dias de hoje, inclusive pelos próprios autores do Quilombhoje, seja nos subtítulos dos *Cadernos Negros*, seja no próprio volume teórico-crítico lançado pelo grupo, em 1985, com o título de *Reflexões sobre a literatura afro-brasileira*.

A propósito, torna-se relevante atentar para as reflexões do poeta e crítico Edimilson de Almeida Pereira, que aponta o risco dos critérios étnico e temático funcionarem como “censura prévia” aos autores. Sua preocupação se aproxima daquela manifestada por Proença Filho quanto ao “risco terminológico” (1988, p. 77) implícito à expressão, que poderia confinar ainda mais essa escritura ao gueto, afastando-a, conseqüentemente, das instâncias de canonização. De sua parte, Pereira defende a adoção de um “critério pluralista”, a partir de uma “orientação dialética”, que “possa demonstrar a literatura afro-brasileira como uma das faces da literatura

brasileira – esta mesma sendo percebida como uma unidade constituída de diversidades” (Pereira, 1995, p. 1035-6). O crítico inverte a conhecida postulação de Afrânio Coutinho e considera a literatura brasileira como constituinte de uma “tradição fraturada” típica de países que passaram pelo processo de colonização. É, portanto, no âmbito dessa expressão historicamente múltipla e desprovida de unidade que se abre espaço para a configuração do discurso literário afrodescendente em seus diversos matizes.

Em resumo, que elementos distinguiriam essa literatura? Para além das discussões conceituais, alguns identificadores podem ser destacados: uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional; mas, sobretudo, um *ponto de vista* ou *lugar de enunciação* política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo. Alertando para o fato de que se trata de um conceito em construção, passamos a examinar mais detidamente cada um desses elementos.

A Temática

Riram dos nossos valores
Apagaram os nossos sonhos
Pisaram a nossa dignidade
Sufocaram a nossa voz
Nos transformaram em uma ilha
Cercada de mentiras por todos os lados

Carlos de Assumpção

O tema é um dos fatores que ajuda a configurar o pertencimento de um texto à literatura afro-brasileira. Para Octavio Ianni, trata-se de abordar não só o sujeito afrodescendente, no plano do indivíduo, mas como “universo humano, social, cultural e artístico de que se nutre essa literatura” (1988, p. 209). Assim, pode contemplar o resgate da história do povo negro na diáspora brasileira, passando pela denúncia da escravidão e de suas consequências, ou ir à glorificação de heróis como Zumbi dos Palmares. A denúncia do regime servil já está no citado *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, em *Motta coqueiro*, de José do Patrocínio, na obra de Cruz e Sousa e em alguns romances, contos e crônicas de Machado de Assis, bem como em outros autores dos séculos XIX e XX. Por sua vez, os feitos gloriosos dos quilombolas estão presentes tanto no *Canto dos Palmares* (1961), de Solano Trindade (1908-1974), quanto no *Dionísio esfacelado* (1984), de Domício Proença Filho

(1936). E ainda em diversos outros textos empenhados em reconstituir a memória de lutas dos que não se submeteram ao cativo, como a obra de Oliveira Silveira (1941-2009) e a biografia romanceada do líder palmarino, de Joel Rufino dos Santos. Tais escritos polemizam com o discurso colonial que, conforme salienta Fanon (1983), trabalha pelo apagamento de toda história, cultura e civilização existentes para aquém ou além dos limites da sociedade branca dominante.

A temática afro-brasileira abarca ainda as tradições culturais ou religiosas transplantadas para o novo mundo, destacando a riqueza dos mitos, lendas e de todo um imaginário circunscrito quase sempre à oralidade. Autores como Mestre Didi (1917-2013), com seus *Contos crioulos da Bahia*, ou Mãe Beata de Yemonjá (1931-2017), com as narrativas presentes em *Caroço de dendê* e *Histórias que minha avó contava*, figuram nessa linha de recuperação de uma multifacetada memória ancestral. Além disso, elementos rituais e religiosos são presença constante em inúmeros autores. Exus e Pombas-Giras povoam *Cidade de Deus*, de Paulo Lins (1958), enquanto os Orikis transportados pelo Atlântico Negro fazem-se presentes na poesia de Edimilson de Almeida Pereira e tantos mais. Já a peça *Sortilégio*, de Abdias Nascimento (1914-2011), traz para o palco não apenas o terreiro e o peji como

cenário, mas o culto afro-brasileiro e a memória ancestral como fundamentos do processo de identificação do personagem negro, um dos pontos fulcrais da trama. E, para além da temática propriamente religiosa, observa-se a recorrência de textos em que se celebram vínculos com a ancestralidade africana, como em “Elo”, de Oliveira Silveira: “Aqui meu umbigo túmido / receptor de seiva / neste lado do mar, / nesta longe placenta. / E África lá está / na outra extremidade do cordão” (1981, p. 3).

Outra vertente dessa diversidade temática situa-se na história contemporânea e busca trazer ao leitor os dramas vividos na modernidade brasileira, com suas ilhas de prosperidade cercadas de miséria e exclusão. De Lima Barreto e Nascimento Moraes a Carolina Maria de Jesus; de Lino Guedes, Adão Ventura (1939-2004) e Oswaldo de Camargo (1936) a Eduardo de Oliveira (1926-2012), passando pelos poetas e ficcionistas reunidos na série *Cadernos Negros*, muitos são os que debruçam sobre o estigma do 14 de maio de 1888 – o longo *day after* da abolição, que se prolonga pelas décadas seguintes e chega ao século XXI. Como decorrência desse processo, surgem nos textos o subúrbio, a favela, a crítica ao preconceito e ao embranquecimento, a marginalidade, a prisão. E figuras como Di Lixão, Ana Davenga, Natalina, Duzu-Querença, personagens dos contos de Conceição Evaristo,

como a empregada Maria, linchada pelos passageiros de um ônibus urbano após escapar de assalto em que estes são vítimas, simplesmente por ser ex-companheira de um dos bandidos.

No entanto, a abordagem das condições passadas e presentes de existência dos afrodescendentes no Brasil não pode ser considerada obrigatória, nem se transformar numa camisa de força para o autor, o que redundaria em visível empobrecimento. Por outro lado, nada impede que a matéria ou o assunto negro estejam presentes na escrita dos brancos. Desde as primeiras manifestações das vanguardas estéticas do século XX, uma forte tendência negrista parte das apropriações cubistas do imaginário africano e se estende a outras artes e outros países, em especial no modernismo brasileiro. Dessa postura decorrem textos hoje considerados clássicos. Deste modo, a adoção da temática afro não deve ser considerada isoladamente e, sim, em sua interação com outros fatores como autoria e o ponto de vista.

A Autoria

Há o tema do negro e há a vida do negro...
Mas uma coisa é o negro-tema, outra o negro vida.

Alberto Guerreiro Ramos

Conforme já visto, a instância da autoria é das mais controversas, pois implica a consideração de fatores

biográficos ou fenotípicos, com todas as dificuldades daí decorrentes e, ainda, a defesa feita por alguns estudiosos de uma literatura afro-brasileira de autoria branca. No primeiro caso, há que atentar para a abertura implícita no sentido da expressão *afro-brasileiro*, a fim de abarcar as identidades compósitas oriundas do processo miscigenador. No segundo, corre-se o risco de reduzir essa produção ao negrismo, entendido como utilização, por quem quer que seja, de assuntos atinentes aos negros. Superando-se o reducionismo temático e vendo-se a questão de outra perspectiva, pode-se, por exemplo, reler Castro Alves e concluir que, apesar do epíteto de “poeta dos escravos”, sua obra não se enquadra na literatura afro-brasileira.

No extremo oposto ao negrismo, existem autores que, apesar de afrodescendentes, não reivindicam para si tal condição, nem a incluem em seu projeto literário, a exemplo de Marilene Felinto (1957) e tantos outros.¹⁵ Isto nos indica a necessidade de evitar também a redução sociológica, que, no limite, levaria a interpretar o texto a partir de fatores externos a ele, como a cor da pele ou a condição social do escritor. No caso presente, é preciso compreender a autoria não como um dado “exterior”, mas como uma *constante discursiva* integrada à materialidade

¹⁵ Ver a propósito nosso *Literatura, política, identidades*, p. 120.

da construção literária. Por esta via se descobrem ângulos novos tanto na poesia de Cruz e Souza quanto na obra de Machado de Assis, em especial, nas crônicas publicadas sob pseudônimo.

No caso do poeta catarinense, um acesso, por ligeiro que seja, a dados de sua biografia, indicará a existência de outras possibilidades de interpretação distintas daquela obsessão pela branquitude que muitos enxergam como dominante em seu projeto poético. A confissão angustiada presente no “Emparedado” explicita não ser Cruz e Sousa um “negro de alma branca”, apesar da formação europeizante que recebeu e do refinado conhecimento que possuía da poesia e da cultura ocidentais. O emparedamento a que está submetido pelo fato histórico da escravidão, reforçado pelos estigmas com que são rebaixados os de pele escura mesmo após o término formal do regime, repercute em seus escritos construindo novas possibilidades de leitura. Como no caso de Machado e tantos outros, há que se levar também em conta a produção jornalística do poeta, inclusive no que tem de confessional, para conhecer seu profundo desprezo pela elite que fazia do trabalho escravizado fonte de lucro e poder. A partir de então, ter-se-á uma dimensão mais ampla do conjunto da obra.

A instância da autoria como fundamento para a existência da literatura afro-brasileira decorre da relevância dada à interação entre *escritura* e *experiência*, que inúmeros autores fazem questão de destacar, seja enquanto compromisso identitário e comunitário, seja no tocante à sua própria formação de artistas da palavra. No primeiro caso, saltam aos olhos os impulsos coletivistas que levam diferentes autores a quererem ser a voz e a consciência da comunidade.¹⁶ Nesse contexto, recupera-se a tradição africana dos *griots*. Guardiães do saber ancestral circunscrito à oralidade, bem como dos usos e costumes das nações que deram origem à população afrodescendente no Brasil, os *griots* são referência para intelectuais militantes como Abdias Nascimento, Solano Trindade, Carlos de Assumpção (1927), Cuti e tantos mais.

Por outro lado, a inscrição da experiência marcada por obstáculos de toda ordem tem sido uma constante na produção afrodescendente de diversos países. Traços autobiográficos marcam as páginas de inúmeros autores do passado e do presente, a entrelaçar a ficção e a poesia

¹⁶ A propósito, recorremos às palavras do poeta martinicano Aimé Cézaire, que poderiam ser assinadas por quaisquer dos escritores e intelectuais brasileiros afrodescendentes: “Sim, nós constituímos uma comunidade, mas uma comunidade de um tipo particular, reconhecível pelo que ela é, pelo que ela foi; que, apesar de tudo, se constituiu em uma comunidade: primeiramente, uma comunidade de opressão sofrida, uma comunidade de exclusão imposta, uma comunidade de discriminação profunda. Bem entendido, e em sua honra, ela é uma comunidade de resistência contínua, de luta tenaz pela liberdade e de indubitável esperança” (2010, p. 104).

com o testemunho, numa linha que vem de Cruz e Sousa e Lima Barreto a Carolina Maria de Jesus (1914-1977) e Geni Guimarães (1947), entre outros. No momento, quem mais explicita o veio documental de sua obra é Conceição Evaristo, que reivindica para seus textos o estatuto de *escrevivência*: “na origem da minha escrita, ouço os gritos, os chamados das vizinhas debruçadas sobre as janelas, ou nos vãos das portas, contando em voz alta umas para as outras as suas mazelas, assim como suas alegrias.” (Evaristo, 2007, p. 19). A exiguidade de espaço dos barracos da favela e a proximidade ente uns e outros estreita os caminhos dos becos e também das vidas que ali se cruzam, fixando tais experiências na memória da futura escritora:

Creio que a gênese da minha escrita está no acúmulo de tudo o que ouvi desde a infância. (...) Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos. O meu corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor dependendo do enredo das histórias. De olhos cerrados, eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro. No corpo da noite. (Ibidem, p. 19)

E conclui:

A nossa *escrevivência* não pode ser lida como histórias para “ninar os da casa grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos. (Ibidem, p. 21, grifo da autora)

Deste modo, a autoria há que estar conjugada intimamente ao ponto de vista. Literatura é discursividade e a cor da

pele será importante enquanto *tradução textual* de uma história própria ou coletiva.

O Ponto de Vista

À África

Às vezes te sinto como avó,
outras vezes te sinto como mãe.

Quando te sinto como neto
me sinto como sou.

Quando te sinto como filho
não estou me sentindo bem eu,
estou me sentindo aquele
que arrancaram de dentro de ti.

Oliveira Silveira

O ponto de vista adotado indica a visão de mundo autoral e o universo axiológico vigente no texto, ou seja, o conjunto de valores que fundamentam as opções até mesmo vocabulares presentes na representação. Diante disso, a ascendência africana ou a utilização do tema são insuficientes. É necessária ainda a assunção de uma perspectiva identificada à história, à cultura, logo a toda problemática inerente à vida e às condições de existência desse importante segmento da população. Em suas *Trovas burlescas* publicadas em 1859, Luiz Gama, autoproclamado “Orfeu de Carapinha”, explicita a afrodescendência de seus textos ao apelar à “musa da Guiné” e à “musa de azeviche” para, em seguida, promover uma impiedosa carnavalização das elites. Já em

seu romance *Úrsula*, também de 1859, Maria Firmina dos Reis adota a mesma perspectiva ao colocar o escravo Túlio como referência moral do texto, chegando a afirmar, pela voz do narrador, que Tancredo, um dos brancos mais destacados na trama, possuía “sentimentos tão nobres e generosos como os que animavam a alma do jovem negro” (Reis, 2017, p. 34). Mais adiante, faz seu texto falar pela voz de Mãe Suzana, velha cativa que detalha a vida livre na África, a captura pelos “bárbaros” traficantes europeus e o “cemitério” cotidiano do porão do navio negreiro. Numa época em que muitos sequer concediam aos negros a condição de seres humanos, o romance e a perspectiva afro-identificada da escritora soam como gestos revolucionários que a distinguem do restante da literatura brasileira da época.

Já o caso de Machado de Assis é emblemático. Menino pobre, nascido no Morro do Livramento, filho de um pintor de paredes e de uma lavadeira, jovem ainda ganha destaque no mundo das letras. Cronista, crítico literário, poeta e ficcionista, em nenhuma página de sua vasta obra se encontra qualquer referência a favor da escravidão ou da pretensa inferioridade de negros ou mestiços. Muito pelo contrário. E, mesmo descartando a retórica panfletária, a ironia, por vezes o sarcasmo, e a verve carnalizadora com que trata a classe senhorial dão

bem a medida de sua visão de mundo. O lugar de onde fala é o dos subalternos e este é um fator decisivo para incluir ao menos parte de sua obra no âmbito da afro-brasilidade. Apesar de fundador da Academia Brasileira de Letras e de ter sido canonizado como escritor branco, Machado escapa ao papel predominantemente destinado aos homens livres na ordem escravocrata: o de ventríloquo e defensor das ideias hegemônicas, provenientes das elites senhoriais. E, conforme demonstra Chalhoub (2003), ao contrário da leitura de Schwarz (1977), a crítica machadiana não visa apenas ao “aprimoramento” do paternalismo, mas à sua denúncia.

Como funcionário do governo imperial, Machado ostenta uma postura irrepreensível ao propiciar a libertação de inúmeros cativos. E como escritor, adota em seus textos um ponto de vista coerente com seu procedimento de cidadão (Chalhoub). A acusação de omissão, que muitos tentaram lhe impingir, cai por terra diante das centenas de matérias abolicionistas publicadas pela *Gazeta de Notícias*, órgão do qual era um dos sócios. E mais: em suas crônicas, sempre que aborda o cativeiro, acrescenta elementos judicativos, que ora lamentam a condição dos escravos, ora louvam a filantropia dos que os libertam, ora criticam os que apoiam ou se beneficiam do sistema, conforme podemos ler em Raimundo

Magalhães Júnior (1957). No terreno da poesia, encontramos obras como “Sabina” ou os versos satíricos publicados nos jornais, onde obtinham repercussão mais ampla. E seguem-se contos como “Virginius”, “Mariana”, “O Espelho”, “O caso da vara” ou o contundente “Pai contra mãe”, calcados numa postura nitidamente afro-brasileira. Já nos romances, o olhar que organiza as ações e comanda a pintura das figuras nunca é o olhar do branco explorador, menos ainda escravista.

Entrando no século XX, damos como exemplo inicial o poeta Lino Guedes. Em 1938, ele publica *Dictinha*, um volume inteiro dedicado a exaltar a mulher negra e, ao mesmo tempo, estabelecer um confronto praticamente inédito com a estereotipia vigente na sociedade em torno dessa camada feminina vitimada tanto pelo racismo quanto pelo sexismo. Vejamos uma estrofe:

Penso que talvez ignores,
Singela e meiga Dictinha,
Que desta localidade
És a mais bela pretinha:
Se não fosse profanar-te,
Chamar-te-ia... francesinha!
(Guedes, 1938)

A elevação da mulher negra faz-se presente ainda em outros poetas da primeira metade do século XX, como Solano Trindade ou Aloísio Resende. Eles publicam em pleno apogeu modernista e fazem um interessante

contraponto com a “Negra Fulô”, de Jorge de Lima. No caso de Guedes, destaca-se a opção do poeta de inverter o sentido do discurso moralista eurocentrado, utilizando-se para tanto das próprias armas deste, ou seja, do estereótipo sexual com que ingleses e alemães, sobretudo, estigmatizavam as francesas. Diante da “francesinha”, tomada pelo viés do sentido pejorativo, a “pretinha” surge valorizada e engrandecida. É o recurso da apropriação paródica, que utiliza a linguagem do preconceito contra o preconceito. Correm-se, no caso, os riscos já sabidos, pois se vai estar sempre na esfera da exclusão própria ao pensamento segregacionista. Mas a paródia do discurso colonial já é, em si, um avanço frente à assimilação pura e simples que marca o trabalho de outros, dotados de alma e estética brancas.

A assunção de um ponto de vista afro-brasileiro atinge seu ponto culminante com a série *Cadernos Negros*. A apresentação do número 1 soa como manifesto e ilustra a afirmativa:

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

A metáfora do renascimento remete à adoção de uma visão de mundo própria e distinta da do branco, à superação da cópia de modelos europeus e à assimilação cultural imposta como única via de expressão. Ao superar o discurso do colonizador em seus matizes passados e presentes, a perspectiva afro-identificada configura-se enquanto *discurso da diferença* e atua como elo importante dessa cadeia discursiva.

A Linguagem

Quando o escravo
surrupiou a escrita
disse o senhor:
– precisão, síntese, regras
e boas maneiras!
são seus deveres

Cuti

A literatura costuma ser definida, antes de tudo, como linguagem, construção discursiva marcada pela finalidade estética. Tal posição ancora-se no formalismo inerente ao preceito kantiano da “finalidade sem fim” da obra de arte. Todavia, outras finalidades para além da fruição estética, são também reconhecidas e expressam valores éticos, culturais e políticos. A linguagem é, em dúvida, um dos fatores instituintes da diferença cultural no texto literário. Assim, a afro-brasilidade tornar-se-á visível também a partir de um vocabulário pertencente às

práticas linguísticas oriundas de África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil. Ou de uma discursividade que ressalta ritmos, entonações e, mesmo, toda uma semântica própria, empenhada muitas vezes num trabalho de ressignificação que contraria sentidos hegemônicos na língua. Isto porque, bem o sabemos, não há linguagem inocente, nem signo sem ideologia. Termos como *negro*, *negra*, *crioulo* ou *mulata*, para ficarmos nos exemplos mais evidentes, circulam no Brasil carregados de sentidos pejorativos e tornam-se verdadeiros tabus linguísticos no âmbito da “cordialidade” que caracteriza o racismo à brasileira.

Alguns exemplos: quem não se lembra dos versos de Manuel Bandeira (1886-1968) “Irene preta, Irene boa, Irene sempre de bom humor”? Ou da mulata assanhada, que nunca é mulher diurna, só noturna; nunca é espírito, só carne; nunca é família ou trabalho, só prazer? E bem conhecemos o complemento masculino dessa fantasia: o mulato malandro, chegado à festa e aos vícios, fator de degeneração e de desequilíbrio social. Estes e tantos outros fantasmas emergem de nosso passado escravista para ainda hoje habitarem o imaginário social brasileiro, onde fazem companhia a figuras como a do “bom senhor” ou do “bom patrão”; do “escravo contente” ou do seu oposto, o marginal sanguinário e psicopata,

naturalmente voltado para o crime. Estas e tantas outras deturpações inscrevem-se em nossas letras, tanto quanto no filme, na TV ou nos programas popularescos que se espalham pelas ondas do rádio. São estereótipos sociais largamente difundidos e assumidos inclusive entre suas vítimas, signos que funcionam como poderosos elementos de manutenção da desigualdade.

Nesse contexto, o discurso afro-identificado busca a “ruptura com os contratos de fala e escrita ditados pelo mundo branco” objetivando a configuração de “uma nova ordem simbólica”, que expresse a “reversão de valores”, conforme analisa Zilá Bernd (1988, p. 22, 85, 89). E o tom carinhoso impresso à linguagem de Henrique Cunha Júnior (1952) no momento em que trata de um dos principais ícones do preconceito racial, dá bem a medida do esforço de reterritorialização cultural empreendido pela literatura afro-brasileira. Ouçamos o poeta:

Cabelos enroladinhos enroladinhos
Cabelos de caracóis pequeninos
Cabelos que a natureza se deu ao luxo
de trabalhá-los e não simplesmente deixá-los
esticados ao acaso
Cabelo pixaim
Cabelo de negro.

(*Cadernos Negros 1*, 1978)

O signo cabelo enquanto marca de inferioridade – cabelo duro, cabelo ruim, “qual é o pente que te penteia?”, repete-nos a música ouvida há tantas décadas – é

recuperado pelo viés da positividade expressa na linguagem: o diminutivo “enroladinhos” em conjunção fônica (e semântica) com “pequeninos” remete ao “luxo” dos “caracóis” trabalhados pela natureza, ao contrário do cabelo liso, inscrito como fruto do “acaso”... Nessa linha há inúmeros exemplos, como “Outra Nega Fulô”, de Oliveira Silveira (1998, p. 109-110) ou “Minha cor não é de luto” (2004, p. 106), de Márcio Barbosa (1959), em que se evidencia a reversão paródica do discurso hegemônico.

E no tocante às particularidades de ritmo e de entonação, são inúmeros os casos em que o texto expressa sonoridades outras, marcadas pelo rico imaginário afro-brasileiro. Entre tantos, podemos lembrar os sons guerreiros do poeta Béisiva – “Irmão, bate os atabaques / Bate, bate, bate forte / Bate que a arte é nossa” (1978) – em que o desdobramento anagramático do instrumento musical africano faz com que a poesia assuma o sentido de ritual coletivo e libertador. Outros exemplos poderiam ser arrolados, a partir mesmo da forte presença de vocábulos de idiomas africanos incorporados ao português do Brasil, como em “Tristes Maracatus”, de Solano Trindade: “Baticuns maracatucando / na minh’alma de moleque / Buneca negra de minha meninice / de ‘negro preto’ de São José / Nas águas de calunga / a Kambinda me inspirando amor / o primeiro cafuné no

mato verde / Da campina do Bodé” (Trindade, 1981, p. 74).

Assim, a assunção de uma linguagem descomprometida com os “contratos de fala” dominantes ganha sentido político, conforme conclui Conceição Evaristo:

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

O Público

Escrevo porque há que se despertar a consciência adormecida e preguiçosa do nosso povo, porque há que se cutucar com punhais/palavras os marginalizados que são meus personagens e que provavelmente – não por falta de empenho de minha parte – nem venham a ler meus textos.

Paulo Colina

A formação de um horizonte recepional afrodescendente como fator de intencionalidade próprio a essa literatura distingue-a do projeto que norteia a literatura brasileira em geral. A constituição desse público específico, marcado pela diferença cultural e pelo anseio de afirmação identitária, compõe a faceta algo utópica do projeto literário afro-brasileiro, sobretudo a partir de

Solano Trindade, Oliveira Silveira e dos autores contemporâneos. Este impulso à ação e ao gesto político leva à criação de outros espaços mediadores entre texto e receptor: os saraus literários na periferia, os lançamentos festivos, a encenação teatral, as rodas de poesia e *rap*, as manifestações políticas alusivas ao 13 de maio ou ao 20 de novembro¹⁷, entre outros. No caso, o sujeito que escreve o faz não apenas com vistas a atingir um determinado segmento da população, mas o faz também a partir de uma compreensão do papel do escritor como porta-voz da comunidade. Isto explica a reversão de valores e o combate aos estereótipos, procedimentos que enfatizam o papel social da literatura na construção da autoestima. Acrescente-se o fato de que títulos como *Axé*, *Cadernos Negros* ou *Quilombo de palavras* explicitam de imediato um público-alvo a cujas expectativas o escritor espera atender.

A tarefa a que se propõem é ambiciosa e nada desprezível. Trata-se de intervir num processo complexo e num campo adverso, dada a dificuldade de se implantar o *gosto* e o *hábito* de leitura, sobretudo entre crianças e jovens, em sua maioria pobres, num cenário marcado pelo

¹⁷ Em 13 de maio de 1888 foi aprovada a “Lei Áurea”, que oficializou a abolição da escravidão no Brasil. Outrora celebrada, a data é hoje fortemente criticada pelo Movimento Negro. Já o 20 de novembro é comemorado como o “dia nacional da consciência negra”, pois alude à data de 20 de novembro de 1695, que marca a morte de Zumbi dos Palmares, líder do mais duradouro quilombo – aglomeração independente de escravos foragidos, que resistiu durante quase todo o século XVII.

amplo predomínio dos meios eletrônicos e digitais de comunicação. Para ilustrar, recorro a uma reflexão de Ezequiel Teodoro da Silva, datada dos anos 1980, a respeito do que então se denominava “crise de leitura”. Segundo o autor, essa crise é alimentada pela “lei-dura” – um conjunto de restrições que impede a fruição da leitura e que a coloca numa situação de crise. Para ele, o primeiro parágrafo da “lei-dura” estabelece que somente a elite dirigente deve ler; o povo deve ser mantido longe dos livros. Porque livros bem selecionados e lidos, estimulam a crítica, a contestação e a transformação – elementos estes que, segundo o teórico, colocam em risco a estrutura social vigente (Silva, 1997).

Num contexto tão adverso, duas tarefas se impõem: primeiro, a de levar ao público a literatura afro-brasileira, fazendo com que o leitor, tome contato não apenas com a diversidade dessa produção, mas também com novos modelos identitários; e, segundo, o desafio de dialogar com o horizonte de expectativas do leitor, combatendo o preconceito e inibindo a discriminação sem cair no simplismo muitas vezes maniqueísta do panfleto.

A busca do público leva à postura do grupo Quilombhoje, de São Paulo, de ir “onde o povo negro está”, vendendo os livros em eventos e outros circuitos alternativos ao mercado editorial. E explica a

multiplicação de sites e portais na Internet, nos quais o receptor encontra formas menos dispendiosas de fruir o prazer da leitura. Resta, então, trabalhar por uma crescente inclusão digital para que se concretize nessa estratégia a saída frente às dificuldades existentes tanto no âmbito da produção editorial, quanto na rarefação de um mercado consumidor de reduzido poder aquisitivo.

Em suma...

A partir, portanto, da interação dinâmica desses cinco grandes fatores – *temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público* – pode-se constatar a existência da literatura afro-brasileira em sua plenitude. Tais componentes atuam como constantes discursivas presentes em textos de épocas distintas. Logo, emergem ao patamar de critérios diferenciadores e de pressupostos teórico-críticos a embasar e operacionalizar a leitura dessa produção. Impõe-se destacar, todavia, que nenhum desses elementos propicia o pertencimento à literatura afro-brasileira, mas sim o resultado de sua inter-relação. Isoladamente, tanto o tema, como a linguagem e, mesmo, a autoria, o ponto de vista, e até o direcionamento recepional são insuficientes.

Literatura Afro-brasileira: processo, devir. Além de segmento ou linhagem, componente de amplo

encadeamento discursivo. Ao mesmo tempo “dentro e fora” da literatura brasileira, como já defendia, na década de 1980, Octavio Ianni. Uma produção que implica, evidentemente, redirecionamentos recepcionais e suplementos de sentido à história literária estabelecida. Uma produção que está *dentro* porque se utiliza da mesma língua e, praticamente, das mesmas formas e processos de expressão. Mas que está *fora* porque, entre outros fatores, não se enquadra no ideal romântico de instituir o advento do espírito nacional. Uma literatura empenhada, sim, mas num projeto suplementar (no sentido derridiano) ao da literatura brasileira canônica: o de edificar uma escritura que seja não apenas a expressão dos afrodescendentes enquanto agentes de cultura e de arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui do mundo das letras e da própria civilização. Daí seu caráter muitas vezes marginal, porque fundado na *diferença* que questiona e abala a trajetória progressiva e linear de nossa história literária.

Referências:

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ASSUMPÇÃO, Carlos de. *Protesto*. Franca: UNESP, 1988.

BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1943.

_____. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1990.

BARBOSA, Márcio. “Minha cor não é de luto”. *Cadernos Negros* 27. In RIBEIRO, E. e BARBOSA, M. Orgs. São Paulo: Quilombhoje, 2004.

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

_____. *Negritude e literatura na América Latina*. P. Alegre: Mercado Aberto, 1987.

BERND, Zilá. (Org.). *Poesia negra brasileira*. Porto Alegre: AGE/IEL, 1992.

BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

Camargo, Oswaldo de. *O negro escrito*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura-Imprensa Oficial, 1987.

Cadernos Negros, nº 1. São Paulo: Edição dos Autores, 1978.

Cadernos Negros, nº 2. São Paulo: Edição dos Autores, 1979.

CÉZAIRE, Aimé. *Discurso sobre a negritude*. Organização de Carlos Moore. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

CUTI (Luiz Silva). *Sanga*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2002.

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

DAMASCENO, Benedita Gouveia. *Poesia negra no modernismo brasileiro*. Campinas: Pontes Editores, 1988.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura, política, identidades*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2005.

DUARTE, Eduardo de Assis. Entre Orfeu e Exu, a afrodescendência toma a palavra. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.) *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, vol 1, Precursores.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Alexandre, Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Maria Adriana da Silva Caldas. Salvador: Livraria Fator, 1983.

FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GAMA, Luiz. *Primeiras trovas burlescas de Getulino*. 2 ed. Rio de Janeiro: Typographia Pinheiro & Cia., 1861.

GUEDES, Lino. *Dictinha*, separata de *O canto do cisne negro*. São Paulo: Cruzeiro do Sul, 1938. Coleção Hendi.

IANNI, Octavio. Literatura e consciência. *Estudos Afro-asiáticos* 15 (1988): 208-217.

JÚNIOR, R. Magalhães. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. 2 ed. revista. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

PROENÇA FILHO, Domício. “O negro na literatura brasileira”. *Boletim bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade* 49, números 1/4, jan. dez 1988, p. 77-109. 14 (1988).

_____. “A trajetória do negro na literatura brasileira”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 25, 1997, p. 159-177. (1997), (Org. Joel Rufino dos Santos).

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Panorama da literatura afro-brasileira. *Callaloo* 18,4, 1995, p. 1035-6. (1995).

PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos*. Belo Horizonte: Mazza Editora, 2010.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. 6. ed. Atualização do texto, contextualização histórica e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Belo Horizonte: PUC Minas, 2017.

RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

SAYERS, Raymond. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SCHWARTZ, Jorge. Negrismo e negritude. In: *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1995.

SILVA, Ezequiel Theodoro da. *Leitura e realidade brasileira*. 5 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

SILVEIRA, Oliveira. “Outra nega Fulô”. In: Quilombhoje (Org.) *Cadernos Negros: os melhores poemas*. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

_____. *Roteiro dos tantãs*. Porto Alegre: Edição do autor, 1981.

TRINDADE, Solano. *Cantares ao meu povo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

Felicidade

Evanilton Gonçalves

Minha vó se chamava Felicidade e bebia muito. Ela tinha uma língua enorme e a encostava na ponta do nariz para fazer a gente, seus netos, soltar gargalhadas. A gente abria a boca para o céu e segurava a alegria no estômago com as mãos. Era engraçado, achava. Naquela época, eu, meus irmãos e meus primos, todos pequeninos, mais ou menos do mesmo tamanho, tentávamos imitá-la, mas nossas línguas eram miúdas demais, não importa o quanto esticássemos, não conseguíamos tocar nossos narizes com a ponta delas. E ao invés de ficarmos frustrados, ríamos de nossos fracassos coletivos. Crescemos assim.

Minha mãe bebia com meu pai, em casa, de um jeito que eles chamavam “socialmente”. Minha vó era mãe de minha mãe. Quando minha mãe notava que em um dia já não éramos do tamanho do dia anterior, ela desembrulhava da memória uma história antiga e gasta, e nos dizia: — Meu primo “entrou na bebida” e sumiu pelo mundo, nunca mais ninguém teve notícias. Nunca mais. Não quero vocês bebendo. Nossa família tem “tendência à bebida” e a cair no mundo, ouviram bem?

A gente escutava aquela história inúmeras vezes e eu ficava assustado, com medo, pois via a imagem do primo de minha mãe caminhando rumo ao nada. Eu achava que a doença da bebida poderia nos pegar e nos derrubar. Do jeito que minha mãe falava, parecia mesmo que se tratava de uma doença hereditária, daquelas que grudam na gente por gerações infinitas.

Muitas vezes, no caminho para a escola, encontrava a minha vó caída no chão, bêbada e sorridente, em meio aos desconhecidos e conhecidos que subiam e desciam pelo bairro. Também muitas vezes, a encontrei deitada na rua praguejando contra o mundo, como se o céu, aquela rotação toda e a gravidade fossem coisas inoportunas. Minha vó, embora fosse católica fervorosa, odiava as mãos benevolentes que, volta e meia, tentavam resgatá-la do chão.

Não importa se a gente aprende bem ou mal as coisas da vida, é preciso passar adiante, parece.

Eu sempre gostei de minha vó, mas não sabia muito bem o que era gostar. Acho que isso acontecia pela variação de humor brusca que ela possuía, também acho que era pelo afago, quase sempre ébrio e misterioso. Era possível que em um único gesto ela acariciasse o meu rosto e beliscasse a minha orelha. Mas talvez eu não

cumprisse bem o meu papel de ser filho da filha de minha vó.

Antes mesmo de sentir aquele cheiro que a envolvia, sentia que seu estado se alterava pela coloração de seus olhos. Parecia mágica. Os olhos azulados-acinzentados davam lugar a um gris profundo, ela parecia hipnotizada. Como as cores afetam os sentidos, eu sentia que minha vó mudava de cor por dentro também, ficava diferente, mesmo sendo aquela mulher que carregava a história de relações amorosas fracassadas, com quatro filhos de pais diferentes e cercada por uma solidão que atravessa o tempo, histórias gastas pelas quais muitos não se interessam.

A família sempre esteve ao redor, mas minha vó, que aprendeu a se virar sozinha muito cedo, seguia com seu gesto único de acariciar e beliscar, o que fazia com que a presença dos filhos nem sempre fosse algo que lhe agradasse. Ela tinha uma percepção aguçada. Os muitos traços que revestiam o seu corpo, como múltiplas camadas de uma história que tem fim, se comunicavam com todos que passavam na frente da casa onde ela morava e onde ela ficava, não sentada naquele vai e vem enfadonho, de quem espera a morte chegar, mas fixa e atenta ao passar das horas e das pessoas, ora introspectiva, ora falastrona.

Minha mãe e minha tia pediam aos donos dos bares para não venderem para a minha vó. Não tinha jeito, minha vó tinha muita experiência de vida. Uma vez, como uma garota traquina, ela me convidou para irmos juntos comprar salgadinho, eu, por aquele gesto inesperado, fui, feliz. Passada a esquina, chegamos no que julguei ser uma casa velha e fedorenta. Lá vi estantes com garrafas empoeiradas, com líquidos transparentes e amarronzados, pareciam água suja. Objetos esquisitos descansavam no fundo das garrafas. Fiquei com medo. Duas coisas que sempre tive do mundo: raiva e medo. Doces e salgados com embalagens coloridas encontravam-se pendurados na parede desbotada e produziam um contraste no ambiente, repleto de velhos senhores inclinados num balcão marrom, cheio de copos transparentes com restinho de bebida. Muitas vezes. Não havia música. Minha vó chegou segurando minha mão, parecia mais ágil do que o de costume e olhava muito para trás. Pedi logo um salgadinho para mim e me deu um sorriso ligeiro. Lembro de agradecer e logo abaixar a cabeça para atacar o salgadinho. Hoje não gosto mais de salgadinhos. Os senhores pareciam ignorar a minha vó, eles seguiam balbuciando palavras indecifráveis entre si. Quando fui limpar minha mão suja de farelos amarelos em minha bermuda, desconfiei da risada dos velhos, e lembro de

franzir a sobrancelha e estufar os lábios. Com rosto zangado notei que minha vó tinha dois copos vazios em sua frente, também eram vazios os seus olhos. Seus traços desenhando uma figura estranha. Novamente fiquei com medo. Lá estava aquele par de olhos em gris profundo, atravessando aquele minúsculo ambiente sujo e vendo coisas que eu sou incapaz de imaginar.

Ela me disse “— vamos”. Chegou primeiro um cheiro estranho até mim. Pegou em minha mão e seu gesto não me era familiar. Ela esticou meu braço para fora e, juntos, saímos daquele ambiente onde tudo parecia meio torto. No meio do caminho ela parou rapidamente e, indecisa entre os gestos, me pediu segredo, disse que eu não contasse para minha mãe que ela havia me levado para comer salgadinho. Eu assenti um pouco confuso.

Embora já adulto, essa confusão não se desfez para mim. Acumulo traços que vão cobrindo e recobrando meu corpo, desenhando e redesenhado esse esboço que chamamos de vida. Contrariando os desejos de minha mãe, passei a beber muito jovem, mas, por motivos que não sei explicar, ainda não desapareci pelo mundo. Sinto que partes de mim vão ficando pelo caminho, que, muitas vezes, dou bom-dia com tristeza, mas sorrio. Nunca tive longos diálogos com minha vó, mas com ela muito

aprendi. Gosto de observar o passar das horas e das pessoas ao meu redor e o que não consigo ver, invento.

Um dia, sem beber nem nada, minha vó ficou torta para sempre. Foi um susto tremendo, toda a família tentou acudir, conversar, entender, intervir. Uma tristeza esquisita olhar para a frente da casa de minha tia e não ver minha vó. Fui visitá-la no hospital. Ambiente precário. Ela estava numa maca próxima ao corredor, emparedada por lençóis, rodeada de velhos enfermos. Para lá e para cá, pessoas nervosas, o cheiro do lugar afetando o estado mental delas. Minha vó havia perdido a mobilidade e a fala. Naquele estado era impossível tocar o nariz com a ponta da língua. Seus olhos me gritavam que aquilo tudo era um absurdo e eu me sentia um imbecil por não saber como ajudá-la.

Em um momento indefinido, a enfermeira me convocou para auxiliá-la. Fui surpreendido com uma tarefa que julguei impossível em minha vida: dar banho em minha vó. Pela primeira vez na vida vi minha vó nua, achei sinais e marcas em seu corpo que eu desconhecia, os pelos pubianos eram brancos e cinzas iguais aos cabelos ondulados em sua cabeça. Seus seios descansavam sob aréolas escuras. Sabia que seu coração estava machucado. Eu passava a bucha com sabão devagar pelo corpo torto

de minha vó, meu braço formigava e eu a limpava fingindo não fazer o que estava fazendo.

Minha vó não nasceu para sofrer calada, por isso morreu poucos dias depois de dar entrada naquele lugar sombrio que muitos, com esperança, chamam de hospital. Pela primeira vez vi muitos membros de minha família reunidos. Não conhecia todos, mas todos afagavam minha cabeça ou meu ombro com sorrisos que não desabrochavam. Pequenos círculos de conversas. Todos tentando resgatar cumplicidades. Não havia brilho em minha família. Minha mãe parecia coberta por um lençol de sofrimento, quem olhava para ela desabava em choro instantâneo. Ela tinha os olhos inchados e traços que pareciam paralisar sua face em um momento de horror perpétuo. Até hoje vejo muitos desses traços em seu rosto pálido, mesmo quando ela sorri e diz ter orgulho do filho que aprendeu o que ela ensinou. Minha mãe vê o copo sempre meio cheio. A vida, para mim, é um paradoxo.

Não sei, a confusão em mim não se desfez. Por isso, também, eu leio; e quem lê sempre corre o risco de ter encontros inesperados consigo mesmo. Paloma, que é sempre franca em seus textos, escreveu isso aqui em seu *Eu preferia ter perdido um olho*:

Minha avó parecia um rinoceronte bem como tantas pessoas cheias de couraça por aí que permitiram o nascimento de um chifre de

marfim entre as ventas, como se um chifre de marfim as pudesse proteger desses rodamosinhos em que tropeçamos depois que a vida nos traga para dentro dos próprios pulmões.

Eu leio e releio esse trecho e inunda-me uma constatação: minha vó se chamava Felicidade.

Medeia – Negra – solo – em processo

Experiências e reflexões

Márcia Limma



Foto: Adeloyá Magnoni

Medeia é um dos mitos e tragédias mais famosas da história. Evocar o poder de um mito como esse é reacender as energias da paixão e do caos, além da potência de um questionamento. Medeia nos convida hoje a retomar às forças ancestrais como uma espécie de cura e, ao mesmo tempo, direcionar o nosso olhar para a ética. A ética, em grego *ethos*, significa “caráter”: não para definir bem e mal, mas para examinar a lógica de nossas escolhas. Medeia é um desafio; um grito; uma descamar de peles e vozes de diversas mulheres de ontem de hoje que necessitam sair do ciclo de aniquilação do feminino.

Os mitos geralmente falam de verdades. São verdades e, portanto, abrem lugares passíveis de discussão por meio do contato intenso com a nossa própria natureza. Quem é Medeia? A heroína mais famosa e profunda da tragédia grega, senhora da sabedoria e da cura. Neta do sol, feiticeira que matou o irmão e, inclusive, os próprios filhos? Seria Medeia o feminino que atravessa as eras e reconstrói sua voz pelos tempos, legitimando a sua identidade por onde sua história é contada e recontada através dos poetas e contadores de histórias? Ou mais uma mulher perseguida pelos homens para servir de “bode expiatório” da sociedade e à execração do feminino libertário?

Durante a pesquisa, revelaram-se versões que nos levam a questionar os interesses de cada poeta ao retomar o mito. A versão mais difundida é a de Eurípedes, tragediógrafo grego que imortalizou Medeia como a infanticida que mata os filhos por causa da traição do marido Jasão. A tragédia de Eurípedes foi apresentada no concurso de tragédias em 431a.C, na cidade de Atenas. Seguem outras versões do mito:

Segundo Jorge Arias, pesquisador e crítico teatral uruguaio, há obras que trazem à tona outras versões que não a imortalizada por Eurípedes. Nas obras *La diosa blanca*, de Robert Graves (Losada, Argentina, 1950) houve duas Medeias: uma, a deusa, que matou seus filhos; outra que matou Talos e, através de intrigas, Pélias. Mas a obra *The Greeck Myths* (Penguin Books, 1955, London), sustenta que foram os coríntios que mataram os meninos, como vingança da morte de Glauce e Creonte pelas mãos de Medeia, e subornaram Eurípedes para dissimular seu crime aos olhos da posteridade. O livro de J.J Banchofen *Le droit maternel* (1861) sustenta que Medeia matou os filhos que Jasão teve com Glauce, e não os seus próprios filhos; Pausania conta que “em Corinto e perto dele (o Odeon) é o sepulcro dos filhos de Medeia, seus nomes são Mermero e Feres, e se disse que eles foram apedrejados pelos coríntios por causa dos presentes que levaram a Glauce (descripción de Grecia, livro II, pág. 152, tradução espanhola da ed. Planeta de Agostini, 1995)”

Como um bom enigma, Medeia levou-me a pesquisar obras que trouxessem novas versões ou

transcrições do mito, e que apontassem caminhos para a construção de uma Medeia Negra. No caminho, encontrei versões das seguintes Medeias: *Além do Rio*, de Agostinho Olavo; *Mata teu pai*, de Gracê Passô; *Medea en promenade*, de Clara de Góes; e *Medeia Vozes*, de Christa Wolf – todas elas transcrições que partem do mito ou diretamente do texto de Eurípedes. Todas elas atravessam o processo criativo e trazem imagens da construção da *Medeia Negra*.

Mas o primeiro texto que traz a personagem como uma mulher negra encontrado foi o drama de Hans Henny Jann (Alemanha, 1925). O texto remonta à re-escritura grega de Medeia antes de Eurípedes e traz elementos mitológicos arcaicos do Antigo Egito e da Babilônia. Ela é mundana, corpórea, uma mulher comum e humana. Porém, encarnam nela energias cósmicas que a transformam na “grande mãe”, matriz do universo, e forças destrutivas de onde se designa o destino. Grandeza mítica que surge do subconsciente.

A Medeia de Jann é um exemplo de empoderamento da mulher negra, que passa a compreender o seu lugar dentro das normas do Estado e a desconstruir os signos inviabilizadores da sua voz política e sua vivência na sociedade.

O desejo desperta para mulheres, Medeias

O despertar para o enegrecimento da Medeia começou por Jann, e antes dele havia um processo intuitivo pessoal e de construção de uma personagem para o espetáculo teatral *O Castelo da Torre* (2015), do grupo *Vilavox* (BA). A peça teve direção de Meran Vargens, atriz, diretora, com pós-doutorado pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); e dramaturgia colaborativa costurada por Márcio Marciano, cooperador do *Vilavox* e atual diretor do *Grupo Alfenin* (PB), após passagem pela *Cia do Latão* (SP).

A personagem de *O Castelo da Torre* era uma mulher negra agrilhoadada nos porões do Castelo Garcia D'Ávila no período de colonização do Brasil. A personagem está presa – assim como eu em sua criação: tempo que se repete. Ela questiona o seu aprisionamento e expurga todo o ódio causado pela escravização. Ao final da peça, reaparece nas ruas do Pelourinho, dessa vez livre, com uma saia gigante que se arrastava pelas pedras-moleque, cantando um lamento africano que dizia: *O que fiz meu Deus? Tinha dois filhos. Perdi um, mas não vejo o segundo também...*

Acredito que o processo desencadeador da Medeia Negra começou na construção dessa personagem. Ela

passou a existir com um discurso escrito por mim no processo de oficinas de criação dramatúrgica para o texto de *O Castelo da Torre*, posteriormente reescrito por Márcio Marciano: a *Biografia*.

Certas noites, quando a lua se enquadra em minha janela e o silêncio da rua me põe melancólica, contento-me em decifrar-me como se estivesse diante de um enigma. Nessas horas de desencanto, procuro afastar-me de mim mesma. De minha condição, de minha história, da incomensurável linhagem de meus antepassados. Vejo, então, tudo aquilo que me nega, tudo aquilo que me contradiz, tudo que o que se acoberta sob a superfície de minha aparência. Já não me vejo mais como sou vista. Vejo, antes, o que me faz desaparecer. Subtraio os predicados do meu verbo, deponho o inventário da ilusórias conquistas, e o que resta? Minha verdadeira biografia: nasci negra, morro negra todos os dias (MARCIANO, 2015)



Foto: Margarida Neide

A *Biografia* desperta a necessidade de quebrar os grilhões.

Adentrei ao Complexo Penal Feminino de Salvador, no final de 2016, para realizar formação em contação de histórias. A experiência com aulas na rede pública de educação me fez acreditar que o ofício tanto poderia criar perspectivas quanto o reencontro com a identidade, talvez perdida. Para as mulheres em situação de encarceramento, minha intenção era utilizar a experiência como tática feminista de libertação: Medeias em diversas versões de um mesmo crime. A possibilidade de formar turmas na prisão parecia essencial: além de trocar experiências, poderia, a partir delas, enegrecer, também, Medeia.

A construção desse solo tem um caminho longo que passa pelo lugar da experiência que é tanto ancestral, de mulheres ativistas, em situação de encarceramento, de mulheres que fazem parte da minha formação como cidadã e artista. Ana Cristina Colla (2013), atriz e pesquisadora do *Lume Teatro* (Unicamp) reflete:

Experiência, Narração e Informação. Imagem e memória. O ator que se propõe a escrever sai da cena para integrar outros papéis, sendo um deles o de narrador de uma experiência particular e única, do qual é parte integrante.

Segundo Judith Butler, (2015, p.129), filósofa-americana em seu livro *Problemas de Gênero*, não há a possibilidade de libertação da mulher, a menos que se subverta a identidade da mulher. As pautas são diferentes para cada uma: eu só posso falar da minha biografia e da formação singular em ser mulher negra.

Medeia Negra é mais uma transcrição a partir de todas essas experiências. Ela reconstrói sua identidade a partir da vivência no presídio, com o mito. Sem ele, perdemos a possibilidade de nos ver e olhar para o subconsciente de forma equilibrada. Qual outro arquétipo poderia reconstruir vozes de mulheres que lutam por justiça, reconhecimento e por espaços de igualdade?

Mulheres que experienciam a plenitude de suas (nossas) escolhas, complexidades e ressignificações da própria maneira de estar e ver (n)o mundo. Que não compactuam com a estrutura de construção de identidades machistas e subalternas intencionalmente aniquiladoras do feminino. Ela é, portanto, um posicionamento (Exu) problematizando, se contradizendo e se afirmando em seu tempo: agora.

Provocações – tudo é teatro

Segundo Leda Maria Martins (1995, p 36), o negro está intimamente identificado com um valor depreciativo

nas mais diversas situações da fala brasileira, definindo uma posição social ou adjetivando um grupo social ou uma cultura. “Um dia negro”, “a ovelha negra da família”, por exemplo, são expressões que explicitam uma analogia entre o que é ser negro e o que é considerado ruim ou desagradável em lugares previamente determinados. Identificando um sujeito enunciado na própria margem do discurso, essa linguagem destaca-o como um “outro” não apenas diferente, mas indesejável, ou desejado em lugares estritamente determinados.

Ultimamente percebo que assumi uma posição muito mais ativa, permitindo-me me atravessar por essas experiências. Sinto a necessidade de me posicionar diante das nossas questões enquanto povo negro, especificamente o que diz respeito à situação da mulher e do meu papel como artista.

Estamos em uma luta para sair desses lugares de subalternidade e invisibilidade e fazer com que as outras pessoas ao nosso redor compreendam a necessidade de não repetir padrões. Para mim, o mais importante é compreender como nós, mulheres feministas negras, nos apropriamos da arte como ferramenta de transformação. Quem sou eu dentro do meu grupo teatral, *VilaVox*, e como existir fora dele, no mundo. Assim como a minha identidade foi construída, a artista também foi moldada

pelas circunstâncias de uma época e pensamentos de outras pessoas que lideravam o conhecimento e a cena teatral.

Hoje é constante a busca por também estar nesses espaços ativamente, com os mesmos direitos e lugares de fala. Afinal, esse teatro também se faz politicamente nos lugares dominados e gerenciados pelo Estado. Ele atua na luta dos movimentos sociais, movimentos femininos e negros, levando formação cultural para um público sem acesso à arte.

Segundo Mônica Santana (Atriz, em cartaz com o solo *Sobretudo Amor*, jornalista, e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA), o teatro feito por nós, mulheres negras, busca tensionar esses temas do ponto de vista estético – entendendo que esse viés contém forma, procedimentos técnicos que convergem com as operações do discurso. Em *Medeia Negra*, as canções, os gestos, o corpo, o suor, as partituras e ações revelam uma pesquisa voltada às referências e signos negros.

Há quem afirme que, para o teatro ser considerado “feminista negro”, ele deve ser feito por mulheres, ter uma dramaturgia autoral e que a equipe técnica também seja

composta por mulheres, de preferência, negras. Para Fabíola Nânsurê¹⁸ fazer teatro feminista negro é:

Finalmente falar das nossas questões, do nosso ponto de vista, falando de nós para nós e para as brancas e brancos. Falar que nós somos capazes, que temos potenciais, somos talentosas, que nós podemos. É dizer e gritar para o mundo e, além disso, falar para nós mesmas, pois ainda é muito difícil entender isso. Por mais que a gente brigue e lute, é muito difícil pôr em prática. Ao mesmo tempo em que fazemos, nos escutamos, afirmando que podemos. Na equipe tem que ter mulheres negras engajadas. Uma dramaturgia que não seja um “murro no estômago”, mas que fale de forma poética e coloque em cena a nossa beleza e principalmente a de quem fala com a gente também. Trazer as vozes de outras mulheres, mas para que haja mudança. Não necessariamente as pessoas ao nosso redor precisam ser negras para que o discurso se amplie, para que as mulheres e homens brancos possam refletir sobre esse lugar. Mas o discurso é da mulher negra. É dela o lugar de fala, o direito da fala é dessa mulher.

O teatro – político, feminista, negro – que estou descobrindo, parte da premissa de reunir o maior número de mulheres negras. Mas também não se separa de outras formas de fazer teatro. Isto significa dizer que, não necessariamente, o processo criativo deva ter uma dramaturgia, direção, produção feitas somente por mulheres negras. Esse teatro dialoga, como tática

¹⁸ Atriz e coreógrafa baiana do Grupo Nata, que está em cena com o solo “Rosas Negras”.

feminista, com outros profissionais, artistas, dramaturgos, diretores e outros ofícios, para que participem juntos da reflexão. Isso requer comprometimento e diálogo para que possamos perceber a importância do lugar da mulher negra como protagonista.

A montagem de *Medeia Negra* é também a reunião de várias ações e intercâmbios do *VilaVox* com outros grupos do Brasil. Um exemplo dessa troca é a parceria com a diretora e atuadora Tânia Farias, iniciada após duas oficinas ministradas por ela no Grupo *VilaVox*, onde sou fundadora. Ela esteve em cartaz, em 2014, com *Medeia Vozes*, do grupo *Ói Nós Aqui Traveiz* (RS), e no ano seguinte, no solo *Evocando os Mortos*.

Será tão importante as predefinições como artista negra/feminista/não panfletária? Essa desconstrução de estereótipos na cena dando lugar ao olhar e vozes femininas já não seria uma das chaves para a libertação da mulher? Sobre esses questionamentos, que sustento a partir da definição tradicional de teatro negro, vejamos qual o posicionamento de Fernanda Onisajé, diretora do *Grupo Nata*:

Um teatro feminista negro é um teatro que compreende a necessidade de colocar em ponto de evidência, consciência e maturação da arte a visão de mundo, as necessidades, as pautas, as questões que envolvem o universo relacionado à mulher tanto no sentido das

questões de proteção e luta contra a violência, mas principalmente questões relacionadas ao empoderamento a autonomia e exercício do pensamento da mulher negra. É quando você coloca na cena não só no sentido temático, mas também no sentido poético, autoras, dramaturgas, atrizes negras e seus pontos de vista, se consegue realizar um teatro feminista negro. É importante compreender que o teatro é um espaço midiático de empoderamento, reflexão e principalmente de modificação do manancial simbólico posto na sociedade, a gente fortalece as nossas imagens simbólicas, a gente fortalece um discurso simbólico também na cena, e então um teatro feminista negra é colocar como ponto de partida tudo que envolve na sua construção de trabalho de montagem e pesquisa essa pauta e esse ponto de vista. É teatro feminista negra ainda mais quando a mulher negra é colocada em estado de afirmatividade, enquanto continuarmos falando somente do sofrimento da mulher negra, a gente está colocando na cena o resultado da ação do macho. A gente precisa colocar mulheres negras em cena dando o troco e fazendo o ponto de virada, ou seja, vencendo as agruras do machismo, derrotando o machismo e o racismo. Mulheres negras afirmativas, afirmadas em cena e a afirmatividade tem a ver com o vencer. Nós temos que sair desse teatro feminista negra, em que as mulheres estão sempre loucas, sob o jugo do racismo e do machismo, ela tem que estar dona e senhora de suas ações e pensamentos, escrevendo e modificando a sua história e o contexto do qual ela está inserida.

Há muitas formas de fazer teatro negro. O teatro negro e feminista que venho descobrindo no fazer intuitivo, busca gerar uma reflexão sobre os discursos enquanto prática cotidiana – e descolonizar os

pensamentos e estereótipos da visão retrógrada de uma hegemonia concreta.

Acredito em um teatro feminista negro construído entre parceiros, como um espaço propício para a desconstrução de discursos e práticas institucionalizadas de forma conjunta, que se reverbera no público quando da apresentação do resultado final. Para tanto, a mulher negra criadora deve estar suficientemente fortalecida, ciente da luta e empoderada de seu discurso para que não haja boicote consciente e inconsciente de todas as partes.

A artista criadora negra não deve necessariamente fazer do discurso panfletário uma estratégia única. A partir do momento em que ela dá luz ao seu protagonismo e poder gerenciador, ela se coloca no centro e traz as discussões pertinentes por meio de escolhas poéticas e estéticas que contemplem o processo criativo a ser desenvolvido.

A estrutura épica da encenação de *Medeia Negra* possibilita o diálogo sobre o mito e seus entrelaçamentos com os feminismos – *corpus* da pesquisa de artistas que participam do processo criativo. Nesse teatro, se propõe que o espectador seja um observador crítico. Há um distanciamento entre público e personagem de modo a resguardar o espaço para a reflexão ante o julgamento

emocional ou a identificação provocada pela tragédia ou pelo drama. Rompe-se a ideia de que o espectador precisa viver as emoções da personagem em cena, mas evidencia a sua capacidade de se indignar com nossas injustiças cotidianas.

O desafio desse processo é narrar a experiência vivida nesse período criativo e pôr no corpo, vivenciando as imagens, se vendo e sendo visto no espectador o seu despertar. Seu abrir-se para a troca, experimentado ativamente junto à atriz o desenvolvimento do caminho exposto pelo mito – e com ele refletir o próprio eu.

Esta montagem é uma invenção complexa que reconstrói o mito sob a ótica da afirmação da mulher negra, potencializando seu discurso para desconstruir preconceitos como racismo e o sexismo por meio do empoderamento que a energia de Medeia nos traz. O corpo ancestral de Medeia, que o machismo tratou de banir e desconstruir, retorna com toda a força, em movimento, provocando a polifonia da voz feminina. Estão no palco, tanto a voz presente no mito clássico da Grécia Antiga, quanto a voz contemporânea de mulheres encarceradas. *Medeia*, em grego, significa “aquela que dá bons conselhos”. A *Medeia Negra* dirá para nós, mulheres: “faça desse mundo o pretexto para o amor

próprio e resista a qualquer contradição erguida pelo patriarcado colonizador. Levante a cabeça, mulher!”.

Referências:

BENJAMIN, W. (2000). O Que é o Teatro Épico. Em *Oeuvres* (M. d. Rainer Rochlitz, Trad., Vol. III, pp. 316-328). Paris: Gallimard.

BUTLER, Judith. *Problemas do Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2015.

CAVALO LOUCO. Tribo de Atuadores Oi Nós Aqui Traveiz. Em *Revista de Teatro*. Ano 9. n-14. julho de 2014. ISSN 1982-7180.

COLLA, Ana Cristina. *Caminhante, não há caminhos. Só rastros*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

KASTRUP. (2001). *Aprendizagem, arte e Invenção*. Psicologia em estudo, ABRACE / Arte, Campo e Pesquisa. Experiência Avançada (2001)

MARTINS, LEDA. *A Cena em Sombras*. São paulo. ed.Perspectiva.

A sina do negro amor em tempos de escravidão: Bento e Luiza, amor e liberdade

Clíssio Santos Santana

A prática de se reprimir os sentimentos como estratégia de sobrevivência continuou a ser um aspecto da vida dos negros, mesmo depois da escravidão. Como o racismo e a supremacia dos brancos não foram eliminados com a abolição da escravatura, os negros tiveram que manter certas barreiras emocionais.

E, de uma maneira geral, muitos negros passaram a acreditar que a capacidade de se conter emoções era uma característica positiva.

**Vivendo de Amor. bell
hooks**

A história da escravidão moderna, especialmente nas Américas, é marcada por fortes cenas de violência, humilhação, dor, sofrimento e tudo mais que buscasse retirar dos sujeitos escravizados sua humanidade. Coadunando com essa visão paralisante do sujeito

escravizado – e o negro de forma em geral – a literatura e a mídia brasileira, grosso-modo, vem, há séculos, construindo enredos onde os negros estão em lugar de total subalternização, representando apenas aspectos folclóricos de suas vidas, sem o esforço calcado no racismo estruturante da sociedade brasileira de construir profundidade nos personagens e nas tramas que eles estão envolvidos, tornando-os seres bestiais, hipersexualizados, animalescos ou degradantes. Por outro lado, a historiografia sobre o tema vem revelando, há mais de quatro décadas, que além dos aspectos desumanos, os sujeitos escravizados, mesmo vivendo em condições desfavoráveis e degradantes, não deixaram de cultivar outros aspectos relacionados à vida humana, adaptando e aproveitando das conjecturas para traçar planos e estratégias para viver emoções e sentimentos, que talvez os mantivessem ativos para labutar e resistir ao dia-a-dia da escravidão.

Esse é o objetivo desse pequeno texto, fruto de fontes documentais (processo-crime) do ano de 1847, envolvendo um casal apaixonado, mas que tinha suas “vidas” pertencentes a outrem; tangenciar através dos recursos teórico-metodológicos da História, outras áreas, especialmente a literatura. Assim acredito que novos enredos poderão ser construídos, levando em

consideração aspectos bem mais complexos da vida dos milhões de sujeitos que foram escravizados.

Bento e Luiza eram escravizados fugidos, respectivamente, de Manoel Domingos e Bernardino da Silva Carneiro, e viviam possivelmente escondidos, nas matas da fazenda “Cabeça de Nêgo”, na freguesia de Santo Estevão do Jacuípe. A ânsia por liberdade e os laços afetivos entre eles foram fundamentais para o casal traçar novos rumos às suas vidas. O primeiro passo foi fugirem dos seus senhores e morarem juntos, cultivando suas roças e acumulando pecúlio para, posteriormente, comprarem suas alforrias e gozarem da vida de casados e de liberdade. Eram vários os sonhos e desejos que esse jovem casal de cativos almejava, então traçaram as estratégias, planejaram e foram colocando em prática aos poucos, tudo milimetricamente pensado e calculado. A margem de erro era grande, mas valeria a pena para viver os sonhos que tanto desejavam¹⁹. Ainda assim, o caminho era árduo. Vejamos o desenrolar dessa história de amor, sonho e liberdade!

Tudo estava ocorrendo da maneira planejada pelos enamorados. No ano de 1867, o casal decidiu fugir dos domínios dos seus respectivos senhores, e como dito anteriormente, foi morar em um lugar isolado, nas matas

¹⁹Arquivo Público do Estado da Bahia. Doravante: APB. Processo-crime (1867). 19/678/10. Fl. 2, 2-v

da Fazenda Cabeça de Nêgo. Lá construíram um pequeno rancho de morada e dedicavam seu tempo à criação de pequenos animais e ao cultivo de roças, tudo com o objetivo de acumular recursos para a compra definitiva da liberdade. Como era de costume nos tempos da escravidão brasileira, muitos dos escravizados, quando em fuga, buscavam apoio de outros senhores, os quais poderiam esconder – acoitar – o fugitivo, em troca de dias de trabalho ou outro tipo de pagamento. Tudo indica que foi esse o caso de Bento e Luiza.

Nos planos traçados pelo casal, quem primeiro sentiria o gosto da liberdade seria Luiza, mas algo deu errado. Firmino José de Souza e seu filho Rosendo José de Souza, foram as pessoas que prometeram “esconder” Bento e Luiza, e intermediar a compra de suas alforrias com os seus senhores. Para tal, receberam a quantia acumulada com tanto suor, trabalho e dificuldade. Porém a denúncia realizada pela promotoria de Cachoeira em 3 de dezembro 1867, mostra claramente que a situação teve desdobramentos perversos:

O escravo Bento, conseguindo juntar uma quantia para a liberdade de Luiza [...] que, assim como Bento, andava fugida e viviam juntos, entregou a referida quantia a Firmino José de Souza, para ele como lhe havia prometido libertar sua Luiza, não fazendo [...] e até negando a Bento o dinheiro que lhe havia

dado[...] e Bento prometeu que lhe tiraria a vida, se acaso não lhe restituísse seu dinheiro²⁰.

Pelo que posso captar do documento, o casal juntou a muitas custas tostão-por-tostão, dia após dia cada vintém da quantia necessária para comprar a liberdade de Luiza. Segundo o acordo, pela condição de Bento e sua companheira, Firmino José de Souza, que era um homem livre, seria o intermediador entre os escravos e o senhor de Luiza, como havia “prometido ao casal tratar da liberdade de Luiza com seu senhor”²¹. Mas Firmino, conjuntamente com seu filho Rosendo, não cumpriu o pacto e não quis “restituir o dinheiro” pertencente ao casal.

No dia 3 de dezembro de 1876, “Bento foi morto barbaramente” por Firmino e seu filho²². O corpo de delito nos revela de qual forma o pecúlio (dinheiro) para compra da liberdade de Luiza foi acumulado. Segundo os peritos: “O cadáver do preto Bento foi encontrado nos *matos perto da serra da mumbaça, onde aquele infeliz tinha uma roça e um rancho de morar, fora ali que estava já bastante inchado*”²³.

²⁰ APB. Processo-crime (1867). 19/ 678/10. Fl. 2. O processo não informa a quantia, mas possivelmente era um valor considerável. Fiz breves adaptações do texto original para um entendimento maior, mas sem comprometer o sentido da fonte.

²¹ APB. Processo-crime (1867). 19/ 678/10. Fl. 2, 2-v.

²² APB. Processo-crime (1867). 19/678/10. Fl. Segundo o corpo de delito, a morte de Bento foi barbaramente executada, além de ferimentos, cortes e pauladas sua garganta e orelhas foram cortadas.

²³ APB. Processo-crime (1867). 19/678/10. Fl. 7.

Bento foi encontrado morto ao pé do rancho no meio de suas roças, talvez essas roças significassem para Bento e Luiza o solo que, a cada dia, plantavam as sementes de suas liberdades, conquistando, ampliando e defendendo os seus espaços de autonomia, construídos a duras penas. Os dois denunciados são condenados por homicídio e Luiza foge novamente.

Possuir uma pequena faixa de terra, uma casa, uma plantação ou criação poderia significar a segurança de dias menos ruins, ou pelo menos servia para nutrir a esperança de dias melhores, por isso a defesa desses pequenos bens, e quando possível a sua ampliação, era fundamental.



Capa do Jornal do Movimento Negro Unificado de maio/junho/julho 1991.
Fotografia: Carlos Moura. Modelos: Nethio e Lúcia. Frase: Ori.

A história de sonho, coragem, amor e companheirismo entre Bento e Luiza fora estragada pelo roubo, morte e pela ganância de José de Souza e seu filho Rosendo José Souza, que assassinaram Bento conjuntamente com os seus sonhos. Luiza continuou a sua sina: permaneceu foragida, agora sem o seu companheiro, sem o pecúlio e mais distante do gosto da tão sonhada e planejada liberdade, mas, apesar de tudo, permanecia viva e com seu negro amor no peito!

Como canta o poeta Edson Gomes:

Fala só de amor

Edson Gomes

Até mesmo um guerreiro

(Tem o seu momento)

Pra

Falar do seu amor

(Do seu sentimento) (bis)

E agora...

(Fala só de amor)

Todo mundo tem um amor!

(Fala só de amor)

Todo mundo tem um amor, yeah!

(Fala só de amor)

Olha todo mundo tem um amor, yeah!

(Fala só de amor)

E eu também tenho o meu amor, "né"?

Por mais forte que seja o homem

(Que seja o homem)

Sempre chega o momento

(Sempre chega o)

De

Cair diante de

(Um sentimento)

E agora...

(Fala só de amor)

Todo mundo tem um amor!

(Fala só de amor)

Todo mundo tem um amor, yeah!

(Fala só de amor)

Olha todo mundo tem um amor, yeah!

(Fala só de amor)

E eu também tenho o meu amor, "né"?

Sei que a água, a água é mole

(E a pedra é dura)

Eu sei que a água, a água é mole

(E a pedra é dura)

Mas, já fala o ditado

(Tanto bate até que fura)

(Fala só de amor)

Todo mundo tem um amor!

(Fala só de amor)

Todo mundo tem um amor, yeah!

(Fala só de amor)

Olha todo mundo tem um amor, yeah!

(Fala só de amor)

E eu também tenho o meu amor, "né"?

INSTRUMENTAL

(Fala só de amor)

Todo mundo tem um amor!

(Fala só de amor)

Todo mundo tem um amor, yeah!

(Fala só de amor)

Olha todo mundo tem um amor, yeah!

(Fala só de amor)

E eu também tenho o meu amor, "né"?

Por mais forte que seja o homem

(Que seja o homem)

Sempre chega o momento

(Sempre chega o)

De

Cair diante de

(Um sentimento)

E agora...

(Fala só de amor)

Todo mundo tem um amor!

(Fala só de amor)
Todo mundo tem um amor, yeah!
(Fala só de amor)
Olha todo mundo tem um amor, yeah!
(Fala só de amor)
E eu também tenho o meu amor, "né"?

Sei que a água, a água é mole
(E a pedra é dura)
Eu sei que a água, a água é mole
(E a pedra é dura)
Mas, já fala o ditado
(Tanto bate até que fura)

(Fala só de amor)
Olha todo mundo tem um amor, yeah!
(Fala só de amor)
Eu também tenho o meu amor, "né"?
(Fala só de amor)
Fala, fala negão!
(Fala só de amor)
Todo o dia o "nêgo" fala!
(Fala só de amor)
Chora, chora negão!
(Chora só de amor)
Todo o dia o "nêgo" chora...
(Chora só de amor)
Fala, fala negão!

Referências:

ALBUQUERQUE, Wlamyra. *O jogo da dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____; FRAGA FILHO, Walter. *Uma história do negro no Brasil*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006. 320p.

ALENCASTRO, Luiz Felipe (Org.). *História da vida privada do Brasil: império/ a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das letras, 2006. v.2.

BARICKMAN, Bert. J. *Um contraponto baiano: açúcar, fumo, mandioca e escravidão no Recôncavo, 1780-1860*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003a.

_____. E se a casa-grande não fosse tão grande? Uma Freguesia açucareira do Recôncavo Baiano, 1835. *Afro-Ásia*, Salvador, v. 1, n. 29-30, p. 79- 132, 2003b.

_____. Até a Véspera: o trabalho escravo e a produção de açúcar nos engenhos do Recôncavo baiano (1850-881). *Afro-Ásia*, Salvador, v. 1, n. 21-22, 1998-1999.

CASTELLUCCI, Junior Wellington. *Pescadores e roceiros: escravos, forros em Itaparica na segunda metade do século XIX, 1860-1888*. São Paulo: Annablume; FAPESP, Salvador: FAPESB, 2008.

_____. Tramas, terra e liberdade: família escrava e alforrias na ilha de Itaparica no século XIX. *Afro-Ásia*, v. 1, n. 42, p. 63-107, 2010.

CASTRO, Hebe Maria Mattos. *Ao sul da história*. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.

_____. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista Brasil, século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995.

CHALHOUB, Sidney. *Visões da Liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Costumes senhoriais: escravização ilegal e precarização da liberdade no Brasil império*. In: AZEVEDO, Elciene; CANO, Jefferson; CUNHA, Maria Clementina P.; CHALHOUB, Sidney. *Trabalhadores na cidade: cotidiano e cultura no Rio de Janeiro e em São Paulo, séculos XIX e XX*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2009, p. 23-63.

CONRAD, Robert. *Os últimos anos da escravatura no Brasil: 1850-1888*. Tradução Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

COOPER, Frederick; HOLT, Thomas C.; SCOTT, Rebecca J. *Além da escravidão*. Tradução Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DIAS, Maria Odila L. da Silva. *Quotidiano e Poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

FONER, Eric. O significado da liberdade. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.1, n. 16, 1988.

FRAGA FILHO, Walter. *Encruzilhadas da Liberdade: histórias de escravos e libertos na Bahia, 1870-1910*. São Paulo: Editora Unicamp, 2006.

_____. Migrações, itinerários e esperanças de mobilidade social no recôncavo baiano após a Abolição. *Cadernos AEL*, v. 14, n. 26, p. 93-132, 2009.

GENOVESE, Eugene D. *O mundo dos senhores de escravos: dois ensaios de interpretação*. Tradução Laís Falleiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GOMES, Flávio dos Santos. *Histórias de Quilombolas: mocambos e comunidades de senzala no rio de Janeiro – Século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995.

GUIMARÃES, Elione Silva. *Múltiplos Viveres de Afrodescendentes na Escravidão e no Pós-Emancipação: família, trabalho, terra e conflito* (Juiz de Fora, MG, 1828-1928). São Paulo: Annablume; Juiz de Fora: FUNALFA Edições, 2006.

_____. *Terra de Preto: usos e ocupações da terra por escravos e libertos* (Vale do Paraíba mineiro, 1850- 1920). Niterói: EDUFF, 2009.

KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro 1808-1850*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

LARA, Silvia Hunold. Blowin' in the Wind: E. P. Thompson e a experiência negra no Brasil. *Revista Projeto História* [PUC-SP]. São Paulo, n. 12, 1995.

LIBBY, Douglas Cole. Repensando o conceito de paternalismo escravista nas Américas. In: PAIVA, Eduardo França; IVO, Isnara Pereira (Org.). *Escravidão, mestiçagens e história comparada*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Editora UFMG; Vitória da Conquista: EDUNESB, 2008. (Coleção Olhares).

MACHADO, Maria Helena. *Crime e escravidão: Trabalho, Luta, Resistência nas lavouras paulistas 1830-1888*. São Paulo: EDUSP, 1987.

_____. Em torno da autonomia escrava: uma nova direção para a História social da escravidão. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v 8, n.16, p. 143-160, mar.-ago, 1988.

NEGRO, Antonio Luigi; GOMES, Flávio. Além de senzalas e fábricas: uma história social do trabalho. Tempo Social. *Revista de sociologia da USP*, v. 18, n.1, p. 217-240., 2006.

OLIVEIRA, Ana Maria Carvalho. *Recôncavo sul: terra, homens, economia e poder no século XIX*. 2000. 136f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas; Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000.

OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes. *O liberto: o seu mundo e outros, Salvador 1790-1890*. São Paulo: Corrupio; Brasília, CNPq, 1988.

PINAUD, João Luiz et. al. *Insurreição negra e justiça: Paty dos alferes, 1838*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura; Ordem dos Advogados do Brasil, Seção RJ, 1987.

PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões; OLIVEIRA, Rosy. (Org.). *Olhares sobre o mundo negro: Trabalho, cultura e política*. Curitiba: Progressiva, 2010.

PIRES, Maria de Fátima Novaes. *O crime na cor: escravos e forros no alto sertão da Bahia (1830-1888)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2003.

REIS, Isabel Cristina Ferreira. *Histórias de vida familiar e afetiva de escravos na Bahia do século XIX*. Salvador: Centro de Estudos Baianos, 2001.

REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a história de levante dos Malês, 1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Recôncavo rebelde: revoltas escravas nos engenhos baianos. *Afro-Ásia*, Salvador, n 15, p. 100-126, 1992.

_____; AZEVEDO, Elciene. (Org.). *Escravidão e suas sombras*. Salvador: EDUFBA, 2012.

_____; GOMES, Flavio dos Santos (Org.). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. (Org.). *Escravidão invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2001.

_____. *Senhores & Caçadores: a origem da Lei Negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

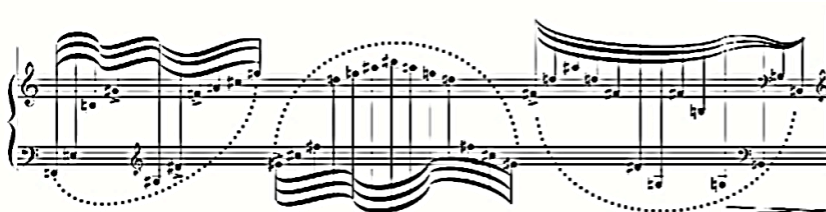
SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SOUZA, Jacó dos Santos. *Vozes da abolição: escravidão e liberdade na imprensa abolicionista cachoeirana (1887-1889)*. 2010. 160f. Dissertação (Mestrado em História). – Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Santo Antônio de Jesus, 2010.

Acquarello

Tintas diluídas em água

Sérgio Rodrigo



Soy loco por ti, Ayiti:

Crioulidades musicais e encruzilhadas culturais no Atlântico Negro

Marielson Carvalho

Les haitiens son aussi africaines²⁴

BÉLO

No final da tarde do dia 12 de janeiro de 2010, uma série de terremotos de grande intensidade abalou o Haiti. Em poucos minutos, a capital Porto Príncipe se transformou num cenário catastrófico de quase 200 mil pessoas mortas e outras milhares desabrigadas, feridas ou desaparecidas.

Nas primeiras horas, nem as autoridades civis e militares nem a imprensa local e internacional tinham ainda a dimensão do caos no qual mais uma vez o Haiti tinha entrado. Décadas depois de distúrbio social, político e econômico, setores da sociedade muito lentamente estavam retornando à estabilidade institucional, mas o desastre natural foi visto por pessimistas como mais um capítulo da história haitiana de má-sorte.

²⁴ “Os haitianos são também africanos”. BÉLO, cantor e compositor haitiano.

Duas declarações estúpidas à época, em meio à consternação mundial, sacaram do imaginário colonial eventos que justificariam o destino de miserabilidade e dependência do Haiti. A primeira foi dada nos EUA pelo pastor evangélico Pat Robertson, que atribuiu o terremoto a um castigo divino pelo pacto com o diabo feito em 1804 para o país tornar-se independente. "Eles estavam sob o domínio francês. Você sabe, Napoleão 3º, ou o que for. Então eles se juntaram e selaram um pacto com o Diabo. Disseram: 'Vamos servi-lo se você nos tornar livres dos franceses'. É uma história verdadeira. Então, o Diabo disse: 'Ok, negócio fechado'." (SEREZA, 2010)

A outra fala foi de George Samuel Antoine, cônsul do Haiti no Brasil que, sem saber que estava sendo gravado, confessou a uma repórter do SBT que "a desgraça de lá está sendo uma boa pra gente aqui, fica conhecido. Acho que de, tanto mexer com macumba, não sei o que é aquilo... O africano em si tem maldição. Todo lugar que tem africano lá tá f...". (DESGRAÇA, 2010).

O presidente Barack Obama reagiu à intolerância religiosa e disse, por meio de seus assessores, que o pensamento do pastor extremista não correspondia ao do governo norte-americano e que este daria apoio total ao Haiti. Já o cônsul, que é católico, após a repercussão de sua fala, reafirmou à repórter a sua opinião e concluiu ser

a pessoa mais indicada ao cargo de representante diplomático do Haiti no Brasil.

Ao Haiti, pelas falas racistas de um protestante e de um católico, restaria tão-somente esse lugar de ser o país mais pobre das Américas e um dos mais subdesenvolvidos do mundo, para o qual nenhuma ajuda humanitária ou financeira expurgaria a maldição que recaiu sobre ele. Os haitianos estariam fadados ao inferno por serem, em sua maioria, negros; e também por sua revolução anti-escrava e independentista ter sido a afirmação do vodu como uma forma de resistência espiritual africana ao pensamento colonial e cristão.

A insurreição começou em 1791, na onda de mudanças políticas posterior à Revolução Francesa, em 1789, cujo primeiro governo aboliu a escravidão em todas as colônias francesas. O Haiti era chamado de São Domingos e sua dominação territorial era dividida com os espanhóis, que colonizaram a República Dominicana, país que compõe geograficamente com o Haiti a Ilha Hispaniola, batizada por Cristóvão Colombo em sua primeira viagem à América.

Mitologias nacionais haitianas narram que foi uma cerimônia de vodu, na localidade de Bwa Kayiman (Bois Caïman), conduzida por dois sacerdotes, Dutty Boukman e Cécile Fatiman, o marco inicial da rebelião. Nesse

evento, os espíritos ancestrais convocaram os negros para uma experiência libertária contra a opressão escrava jamais vista até então na América afro-latina.

Durante treze anos de revolta contra a França, finalmente em 1804 a primeira nação de negros livres nas Américas é reconhecida, tendo à frente Jean Jaques Dessalines, que ocupou o lugar de liderança deixado por Toussaint L'Ouverture, preso e morto em Paris, mas que foi o responsável pelos momentos de maior resistência a Napoleão Bonaparte. A França, embora tivesse abolido a escravidão, era contrária à perda do lucro de sua mais rica colônia para os negros revoltosos, que assumiram o controle da produção de cana-de-açúcar.

Numa época de maior intensidade de tráfico escravo, o temor de que outras rebeliões mirassem no exemplo do Haiti se espalhou entre os senhores das sociedades escravistas na América latina, especialmente no Brasil, onde a população escrava proporcionalmente era quase igual à que existia em toda a América. Mas, infelizmente, a escravidão no Brasil foi a última a ser abolida no continente.

A relação entre religiosidade e resistência que resultou a vitória dos negros está presente nos valores nacionais haitianos, como no hino, que evoca os ancestrais a ajudar na condução e no fortalecimento da nação. O

culto do vodu foi o que espiritualmente amalgamou todos os escravizados na luta pela liberdade, fraternidade e igualdade, valores inspirados na Revolução Francesa e que estimularam os haitianos a fazerem valer o que aprendiam com os próprios franceses, ou pelo menos, achavam que podiam contar com certo humanismo de sua ideologia.

Segundo Jacob Gorenader, “as dificuldades do Haiti não se deveram, com o passar do tempo, somente ao domínio da agricultura de subsistência e à ausência de perspectivas econômicas mais elevadas” (GORENDER, 2004, p.301). O que se viu após a independência do Haiti foi um processual esquecimento de outras nações latino-americanas recém-emancipadas em relação ao país. Simon Bolívar, um dos primeiros idealizadores de uma comunidade supranacional nas Américas, teve o apoio financeiro e de armas de Alexandre Pétion, presidente haitiano em 1816, quando “O Libertador” pediu exílio no país, mas o país foi excluído da ideia de integração pelo fato de não ser uma ex-colônia espanhola. Ainda para o autor, “o isolamento internacional acentuou o atraso e agravou as dificuldades históricas, após uma das mais heroicas lutas emancipadoras do hemisfério ocidental.” (GORENDER, 2004, p.301).

Esses dados temporais apresentados sobre o Haiti ressaltam que, em vários períodos de sua história, o lugar do país no pensamento ocidental sempre foi marcado por um misto de protagonismo e de subserviência, de avanço e atraso, de liberdade e opressão. Neste artigo, pretendo entrecruzar referências simbólicas e materiais de diferentes narrativas musicais e culturais diaspóricas, com o intuito mesmo de pontuar a presença/permanência do Haiti no Atlântico Negro e como essa inscrição possibilita refletir sobre uma pós-colonialidade/crioulidade na América afro-latina.

A frase de BÉLO, que uso como epígrafe, alinhava os fios dispersos dessa trama que a escravidão esgarçou, mas que o eco de suas vozes e sons não nos deixa esquecer o trauma inicial que resultou a espoliação vivida pelos negros escravizados nas Américas, assim como a reconfiguração desta mesma condição em experiências afirmativas e artísticas singulares no Atlântico Negro. Caetano Veloso e Gilberto Gil já nos advertem, na canção “Haiti” (1993), para que pensemos no Haiti, porque, embora não seja o Brasil, sabemos como pobres e pretos são tratados tanto na nação mais pobre quanto na mais rica da América afro-latina. Neste sentido, Haiti e Brasil estão na mesma temporalidade excludente e colonizadora que os fundou.

A diáspora negro-africana resultou males irreparáveis, mas a luta anti-escrava usou de suas estratégias para que a África de seus ancestrais não afundasse com os milhares de corpos na travessia atlântica. Aos sobreviventes e resistentes, coube a reinvenção em terra estrangeira de outra casa, desterritorializada, mas revivificada. O samba, o jazz, o blues, o hip hop, o soul, o funk, o rhythm'n'blues, a salsa, a rumba, o reggae são patrimônio desta saga espalhada pelos cinco continentes, na dor ou no êxtase, que reinscreveu e produziu na cultura mundial uma das maiores criações artísticas dos séculos XX e XXI: a música negra.

O mar representa esse espaço fundacional e transitório na construção dessas musicalidades, tanto por ter sido a rota do tráfico no passado escravista (a dor), quanto de retorno e permanência de um elo identitário (o êxtase). Essa diáspora é “composta de comunidades que são similares e ao mesmo tempo diferentes” (GILROY, 2001, p.182), nas quais a música tem um papel importante como clave convergente de experiências anti-escravas e anti-racistas, que revertem valores ou afirmam a diferença da cultura negra no contexto colonial e pós-colonial em diversos quadrantes da música no Atlântico Negro.

Ao referenciar Édouard Glissant, pensador da “crioulização”, Paul Gilroy nos faz refletir sobre o caráter oral dos contextos sociais nos quais a música da diáspora potencializa a reconfiguração, o compartilhamento e o desdobramento das identidades negras nas Américas, pontuando que a língua (sistema) e a literatura (escrita) europeias foram formas dominantes de consciência humana, que não permitiam aos negros dominados o uso da palavra que o próprio sistema escravista/colonial lhes impunha como verdade discursiva.

Não é nada novo declarar que para nós a música, o gesto e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o dom do discurso. Foi assim que inicialmente conseguimos emergir da *plantation*: a forma estética em nossas culturas deve ser moldada a partir dessas estruturas orais (GLISSANT, 1989, p. 248 apud GILROY, 2001, p. 162)

A crioulização seria a inscrição desta oralidade na música que as populações negras nas Américas (re)criaram. Para Édouard Glissant (2005, p. 32-3), o resultado desta criação é desconhecido, na medida em que a crioulização opera com a imprevisibilidade que os choques, as harmonias, as distorções, os recuos, as rejeições e as atrações poderão provocar/suscitar.

O que surge desses microclimas culturais e linguísticos são narrativas orais e musicais marcadas pela força abrupta da resistência, diferentemente da

mestiçagem em si, que embora seja um fenômeno de hibridação cultural/racial recorrente nas Ciências Humanas e Biológicas, não permite uma transculturação para além dos elementos simbólicos e materiais em jogo, ou seja, é possível com a mestiçagem calcular/prever os efeitos desta mistura.

Se a ideia de Édouard Glissant for desdobrada, é possível pensar que, para formalizar a experiência da mestiçagem, se escolhe o que deve ser misturado para um resultado sempre útil/confortável/interessado por quem a idealiza/realiza. Isto ainda sugere mais uma prática. Quando a experiência não dá certo ou se quer redefini-la, a decantação valorativa é uma estratégia de separação dessa mistura em busca de uma pureza.

Tanto Glissant quanto Gilroy criticam a essencialização etnorracial das culturas negras nas Américas. Para o escritor martiniquenho, a “interpenetração cultural e linguística” é tão forte que “os velhos demônios da pureza” resistem, mas cedem diante da potência transcultural da criouliização. (GLISSANT, 2005, p. 23). O crítico britânico, em relação ao afrocentrismo (que é uma proposta de desconstrução da tradição eurocêntrica e de descolonização das mentes a partir de uma posição paradigmática de valorização de um pensamento africano), diz que ela “possui uma confiança

absoluta e perversa em um modelo do sujeito racial pensante e inteligente, que está muito distante da dupla consciência que fascinava os modernistas negros” (GILROY, 2001, p.353).

“Dupla consciência” e “crioulização” compõem, cada um com sua genealogia teórica própria, o mesmo repertório de termos anti-essencialistas que nos possibilitam pensar em estratégias de leitura da tradição menos como um absolutismo étnico ou primordialismo identitário e mais como reinvenção e reconfiguração identitárias, pensando assim em sua vitalidade e não em uma auto-suficiência, incólume desde sua origem.

Essa tradução da tradição ressalta a ideia da experiência pós-colonial, sinalizada em *Da diáspora*, de Stuart Hall (2003). A condição pós-colonial é provisória na medida em que o próprio termo é deslizando de sentido a depender de como os encontros e as diferenças foram encenados durante a colonização e a descolonização. Embora os resultados desta encenação sejam específicos/alternativos em seus lugares de inscrição/afirmação, o pensamento principal desse operador de discurso teórico/político/social é o de recusa a uma perspectiva histórica de binarismo, como aqui e lá, colônia e metrópole, colonizado e colonizador, ou seja, o pós-colonial “relê a ‘colonização’ como parte de processo

global essencialmente transnacional e transcultural – e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou ‘global’ das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação” (HALL, 2003, p. 109).

O “global” de que Hall fala acima é pensado no sentido de como as relações transversais complementam e, ao mesmo tempo, “des-locam” a noção de centro e periferia, e de como o global e o local reorganizam e moldam um ao outro. Neste ponto, ele e Paul Gilroy ajudam a entender como a música potencializa o descentramento/redirecionamento da concepção de fronteiras nos territórios do Atlântico Negro.

O cantor haitiano BÉLO, nome artístico de Jean B’lony Murat (Porto Príncipe, 1979), é conhecido no seu país pelo ativismo social e humanitário em defesa das crianças e dos emigrados haitianos dispersos no mundo. O artista se apresentou em 2009 no Festival de Músicas Mestiças, realizado no Museu do Ritmo, casa de espetáculos de Carlinhos Brown, em Salvador. A proposta do evento era “crioulizar” as diásporas musicais de diferentes países da África, especialmente de língua oficial francesa, com a música afro-baiana. O formato do show era apresentar dois artistas ou grupos, um/a baiano/a e outro/a estrangeiro/a no mesmo palco. Além disso, o festival se transformou em evento para a oficialização da

pedra fundamental do Centro de Música Negra, o primeiro museu no mundo com este tipo de acervo sonoro, a ser construído no mesmo espaço de Carlinhos Brown.

Embora cantando em crioulo haitiano, BÉLO explicava antes em francês, o motivo das canções, em sua maioria falando de paz, fraternidade, problemas sociais e solidariedade. Para a maioria do público presente que não entendia também o francês, a mensagem política pela língua foi substituída pelo próprio reggae, estilo predominante em sua música, o qual, a partir de elementos sonoros e simbólicos jamaicanos, já reativavam um imaginário de contestação ao pensamento colonial e racista, de Marcus Garvey a Bob Marley. Ao final de sua apresentação, um Haiti humanizado e não demonizado se revelou.

O CD **Reference** (2008) (Fig. 1), a partir do qual BÉLO listou o repertório de seu show, traz já no título a intenção de demarcar a referência de seu lugar de fala, o Haiti. "Isto é para dizer ao mundo, onde quer que eu vá, o que o Haiti significa para mim. Meu álbum em sua sala de estar ou no seu carro é uma parte do Haiti com você" (BÉLO, 2014). Em uma canção, "Ayiti leve", BÉLO emociona pela dicção política com que mostra os ferimentos do país. É uma "música a serviço do Haiti", diz ele.



(Fig. 1) BÉLO (Jean BelOny Murat) e o CD **Reference**. Fonte: BÉLO – Facebook

Depois de séculos de exploração, de crises políticas e econômicas, de apagamento, a canção faz um chamamento, ou uma súplica, para que todos assumam a responsabilidade de redenção do país. “Ayiti leve” significa, em tradução livre, “Haiti, se levante”. É um grito para denunciar uma sociedade à deriva, ao mesmo tempo que dá coragem aos haitianos. Mesmo destroçados e com a auto-estima baixa, eles podem curar suas próprias mazelas.

Quando esta música é cantada hoje, após oito anos do terremoto, é uma mensagem ainda tão viva de esperança que passa a ser uma versão afro-pop de “Les Dessalinienne”, como é chamado o hino oficial do Haiti, em memória de seu primeiro presidente. A imagem de haitianos no aeroporto de Porto Príncipe, com seus passaportes à mão, pedindo à comunidade internacional

que os receba, em busca de um lugar seguro para viver e trabalhar, pode fazer parecer que a música de BÉLO não os tenha conscientizado a lutar por eles mesmos e pelos seus no próprio país. Mas, ao contrário, essa outra diáspora passou a ser um aparte necessário para não morrerem, e a ajuda financeira que mandam de fora para suas famílias é a mínima certeza de que os que ficam é a reserva de força que continuará levantando o Haiti.

Essa partida em massa, se não é possível por avião, em parte com destino certo, por mar é o limite do desespero, quando, como os cubanos, largam-se no mar do Caribe à espera de que as marés de mudança os aportem aos Estados Unidos e peçam visto humanitário. Nem todos têm sorte. Em “Istwa Dwól” (“História Comum”), BÉLO canta esse desespero que toma conta dos haitianos quando as perspectivas em terra já não lhes garantem uma sobrevivência possível. É um fato corriqueiro, algo banal no Haiti, a história desses *boats people* que derivam em busca de porto seguro.

Na música, cinco homens embarcam nessa travessia. Eles representam professores, músicos, comerciantes, trabalhadores rurais. Independentemente de que classe ou profissão pertençam, o Haiti está nesse barco. No videoclipe, o cantor anda por uma praia e encontra uma garrafa com uma mensagem dentro. Ao abrir e ler em

crioulo “Nou anvi viv” (“Nosso desejo é viver” ou “Nós queremos viver”), o vídeo passa a dramatizar em *flashback*, enquanto BÉLO canta sentado, numa pedra à beira-mar, a saída dos haitianos, o drama deles no barco com a falta de água e comida, a tentativa de suicídio, as orações e, finalmente, a mensagem de que não desistirão de viver.

A onda migratória anteriormente tinha a América do Norte e a França como destinos mais desejados pelos haitianos, mas, a partir do momento em que o Brasil passou a ficar mais visível a eles, tanto pelos noticiários como um país de oportunidades econômicas e de campeão mundial de futebol, quanto presencialmente, através do Exército brasileiro que integra majoritariamente as forças de paz da ONU, desde 2004, a rota para o Eldorado foi mudada.

Atualmente são cerca de 1,5 milhão de haitianos no Brasil, números que vêm crescendo desde 2010, pós-terremoto. A visão do paraíso se transforma em um sonho perdido, quando veem que, num país, cujas condições humanas se parecem em muitos lugares com as do Haiti, a situação como estrangeiros pode ser ainda pior, devido às dificuldades de interação cultural e inclusão social. É certo que muitos ainda assim não pretendem voltar tão cedo, após refletirem que o Haiti continua o mesmo de

quando saíram. O documentário *Adeus, Haiti* (2014), realizado por Globo News, e com título homônimo do livro da escritora haitiana Edwidge Danticat, radicada em Miami (EUA), mostra as motivações e as consequências desta imigração, com depoimentos de como os haitianos tanto em seu país quanto aqui, pensam sobre essa diáspora no Brasil.

Reference demarca, a partir de uma experiência pessoal e coletiva, dicções musicais e identitárias haitianas que se encruzilharam no Atlântico Negro e têm navegado para além do Caribe cada vez mais, na medida em que outras criouldades no mundo contemporâneo e pós-colonial ancoram o Haiti às suas próprias referências diaspóricas nas Américas, como a música da cantora Angélique Kidjo (Ouidah, Benim, 1960), e os painéis do pintor William Adjeté Wilson (Orléans, França, 1952).

Até os nove anos, Angélique Kidjo (Ouidah, Benim, 1960) não tinha ouvido falar em escravidão. Vivia em Ouidah, principal saída de navios negreiros, mas na escola e em casa essa história, da qual sua família de origem Fon e Iorubá participou, não fazia parte de suas memórias até então. Seu irmão, músico, dez anos mais velho, foi quem lhe trouxe essa *referérence* na figura de Jimi Hendrix.

A pequena Angélique custou a acreditar que negros como ela podiam ser escravizados e tirados da África para

longe de sua terra e de suas famílias. Mais ainda, não acreditava que um negro não pudesse ser africano. Ao ver a foto de Jimi Hendrix, ela ficou confusa e falou ao irmão que o cantor, sendo afro-americano, tinha que ser uma coisa ou outra, nunca os dois. Ingenuamente, mas nem por isso inquieta, Angélique questionava a educação que recebera na África sobre a escravidão de seus próprios ancestrais, e o resultado disso, e que poderia ser evitado.

Foi sua avó materna quem lhe contou o que foi e como foi a escravidão. Com o passar do tempo foi se dando conta do quanto a religião e a música do Benim, e mais largamente da África, tomou conta do Ocidente e o reconfigurou culturalmente. No final dos anos noventa, já com uma carreira internacional se consagrando, idealizou uma trilogia que a reconectasse por um link perdido com essa diáspora negra nas Américas: **Oremi** (1998), Estados Unidos; **Black Ivory Soul** (2002), Brasil; e **Oyayá** (2004), Caribe. (Fig 2)



(Fig. 2) Trilogia da cantora Angélique Kidjo sobre a música negra nas Américas
Fonte: www.kidjo.com

Assim, o CD **Oremi**, o primeiro, contemplou a raiz africana da música norte-americana, o blues e o jazz. Não se esqueceu de homenagear Jimi Hendrix, quem, primeiramente com sua performance visual, vocal e musical, abriu os olhos da menina beninense para a imensidão simbólica e material que a diáspora potencializou em sua carreira como cantora africana. Esta homenagem resultou uma versão de Angélique ao “Voodoo Child – Slight Return”, de Hendrix, gravado em 1968, que também era uma forma de “*rehabilitate the reputation of Vodun, the rich animist culture I’d grown up with*”²⁵ (KIDJO, 2014, p. 145).

Batizada católica, Angélique Kidjo reativou na canção uma passagem da infância que lhe foi marcante

²⁵ “reabilitar a reputação de Vodun, a rica cultura ancestral com a qual eu cresci.”

para compreender a sua própria identidade como beninense, nacionalidade esta que seria reconfigurada a partir do Haiti, onde o vodu é a principal prática religiosa, embora oficialmente haja mais católicos e protestantes. A imagem de uma religião considerada primitiva por seus rituais difere da ideia de sagrado que Angélique vivenciava nas cerimônias abertas de vodu em Ouidah. Nesta versão do clássico de Hendrix, Angélique se via a própria *voodoo child* (filha de vodu) ao se lembrar da forma como a canção a transformou. “*Jimi was proud of his African ancestry and he claimed it in this song*”²⁶, portanto, essa ancestralidade também lhe dizia respeito e lhe mostrava a “*the immensity of the diaspora*”²⁷ (KIDJO, 2014, p.144-45).

Viviane Nicolas, em ensaio sobre a influência da herança africana na formação da identidade nacional haitiana, pontua, a partir da cosmogonia do vodu, como alguns valores espirituais de suas divindades acentuam ou sinalizam uma ideia de etnicidade dos haitianos. Com base na etnopsicologia e na antropopsicologia, que estudam o comportamento humano sob o prisma das crenças e das mentalidades, a autora explica que a “consciência” haitiana tem referências aos povos indígenas e africanos, mas como a presença negra foi mais intensa em relação

²⁶ “Jimi estava orgulhoso de sua ascendência africana e ele alegou nesta canção.”

²⁷ “a imensidão da diáspora.”

aos ameríndios, que foram exterminados na invasão, “*leurs discours idéologiques et pratiques, leur parolisme, se sont perpétués dans le ‘vodou’ haitien*”²⁸ (NICOLAS, 2001, p.168).

A elite social e política do Haiti, negra e mulata, mais ocidentalizada, sempre rejeitou essa herança africana, embora articuladamente use-a para mobilizar a população a favor de seus interesses. As classes mais baixas, que constituem a maioria dos habitantes do país, ao contrário dos ricos, “*sciemment et volontairement affiché et affirmé, dans leur espace propre, leur lieu de retrait, le ‘vodou’ d’Haiti, leur refus des valeurs individualistes et hégémoniques occidentales et la prééminence de leurs cultures d’origine.*”²⁹ (NICOLAS, 2001, p.169).

A imprevisibilidade de uma criouldade haitiana criou a música de Jimi Hendrix, que fez um retorno ao Benim com a versão “Voodoo Child – Slight Return”, de Angélique Kidjo, que encruzilhou a América negra em sua trilogia. Especialmente sobre o segundo álbum **Black Ivory Soul**, a cantora veio à Bahia para refazer o caminho de suas tradições afro-brasileiras, já que sua avó também

²⁸ “seus discursos ideológicos e práticos, sua fala, foram perpetuados no Vodou haitiano.”

²⁹ “conscientemente e voluntariamente cultuam e afirmam em seu próprio espaço o ritual do Vodou haitiano, rejeitando os valores individualistas e hegemônicos ocidentais e valorizando suas culturas de origem.”

falou que na família existiram parentes que foram escravos na Bahia e que retornaram pela Nigéria ou Benim no século XIX.

É emblemático como, nessa viagem transatlântica, as rotas passam pela Bahia, como afirmação/resistência de um entreposto simbólico e material de encruzilhadas diaspóricas pós-coloniais. O fluxo dessas memórias revivificadas e reinventadas no porto da Bahia, como a presença de BÉLO, no Festival de Músicas Mestiças, a gravação de Angélique Kidjo, de **Black Ivory Soul**, e ainda a exposição “L’Ocean Noir”, de William Adjaté Wilson, na Casa do Benin, museu de Salvador criado para celebrar a memória dos africanos na Bahia, potencializa a desconstrução de um nacionalismo ainda marcado por uma ideologia etnorracial essencialista, com todas as imposturas de unidade identitária. É outra relação que se processa nessa trama, sem que haja um modelo de pertencimento, mas ao mesmo tempo usando esse dispositivo como reforço de uma memória pessoal e coletiva.

William Adjaté Wilson (Fig. 3), filho de mãe francesa e pai togolês, chegou à Bahia através de suas tradições familiares também do Benim, onde, em Ouidah, eles foram mercadores de escravos. Sua herança africana era sabida, mas não sentida até completar 20 anos, quando

fez sua primeira viagem ao Togo. Em 2008, realizou a série de tapeçarias, intitulada “L’Ocean Noir” (O Oceano Negro), um tipo de técnica de tecidos coloridos de vários tamanhos costurados formando desenhos, conhecida identidade visual e artística do antigo Reino do Daomé, nome anterior do Benim.



(Fig. 3) Willian Adjeté Wilson Fonte: www.williamwilson.fr

O trabalho é composto por 17 painéis que narram a trajetória de sua família africana e do povo negro a partir de narrativas orais e escritas sobre a escravidão, o colonialismo, as independências na África, os movimentos negros, o racismo e a diáspora. A exposição de seu trabalho em diferentes quadrantes do Atlântico Negro (ele prefere Oceano, por pensar que a diáspora negra alcança outros territórios do mundo, não só circunscrito ao Atlântico, o que expande ainda mais a ideia de criouldade) promove também a circularidade da

mensagem que o símbolo Sankofa, com que ele abre a série, ensina. Essa *référence* mitológica do povo Akan, de Gana, que significa “aprender com o passado” ou “recuperar as tradições” continua no seu mais novo trabalho, a série “Haiti”.

Ainda em processo de pesquisa e preparação, a série “Haiti” (Fig. 4), segundo o artista, pretende narrar a história do país e a sua importância na reconfiguração do espaço da diáspora nas Américas. Interessado desde “L’Ocean Noir” com as tradições religiosas do Togo e Benim, já revelados em algumas peças feitas com miçangas e lantejoulas coloridas, a revolução e o vodu haitianos serão os fios desta nova trama visual. O processo criativo de William é coletivo, na medida em que, após conceber o desenho, a forma, a cor e a textura, a confecção da tela fica a cargo de artesãos que, além do trabalho manual em si, também aprendem e recuperam suas próprias tradições a partir da leitura do artista sobre a história de seu país.



(Fig. 4) “The slaves traders” (Os traficantes de escravos), da série Haiti, de William Adjété Wilson. Fonte: William Wilson - Facebook

Com os artesãos de Abomey, no Benim, o artista aprendeu a fazer as tapeçarias de “L’Ocean Noir”, e os artesãos aprenderam a história de seu próprio povo a partir de um estrangeiro. Em “Haiti”, a proposta é a mesma. Essa troca de experiências no momento criativo do trabalho possibilita a criouliização para além do contato linguístico simplesmente. Segundo Magdala França Viana, “para que a criouliização se realize, as construções culturais postas em contato devem ser, obrigatoriamente, equivalentes em valor, uma vez que a inferiorização de uma delas descaracteriza o processo.” (VIANA, 2005, p. 114)

Sinalizei alguns dos múltiplos caminhos discursivos de abordagem sobre os trânsitos e as performances musicais e culturais no Atlântico Negro. A partir de um corpus introdutório de trabalhos artísticos de diferentes origens e concepções, apresentei como a intervocalidade ou uma poética de vozes diaspóricas africanas encruzilham-se nesse complexo simbólico e material do Atlântico Negro. O Haiti é um território presente para a memória afro-latina, embora, paradoxalmente, fale-se muito dele ainda com olhares e pensamentos etnocêntricos. E isto está no próprio contato de uma América Latina, majoritariamente de língua espanhola, com o Haiti, mesmo ele próximo à Cuba e à República Dominicana. O título “Soy loco por ti, Ayiti”, a partir

dessa “poética da Relação” multilíngue e errática (GLISSANT, 2011), sugere diversas claves de criouldades como latinoamericana, *créole* haitiana e baiana, sem hierarquização e imprevisíveis.

Esse centramento discursivo que apaga e isola o Haiti está tão engendrado no imaginário ocidental que a expectativa, ao se ouvir falar dele, antes mesmo de qualquer informação, é de que algum desastre natural ou convulsão social ocorreu no país. Mas o Haiti é como o réptil de um ditado haitiano, reproduzido em **País sem chapéu**, de Deny Laferrière: “Não insulte o crocodilo antes de acabar de atravessar o rio”. (LAFERRIÈRE, 2011, p. 156). Não à toa, ou coincidentemente, a geografia do país tem um formato parecido com a cabeça de um caimão, pequeno crocodilo da região, de boca aberta pronto para engolir sua presa. O Haiti está vivo ainda lá e à espreita de quem o insulte.

Referências:

BÉLO, la musique au servi du Haiti.

Disponível em: <http://www.afrik.com/article11637.html>.
Acesso em: 16 mar. 2015.

BÉLO: Lés haitiens sont aussi africains.

Disponível em: <http://www.afrik.com/article14556.html>.
Acesso em: 16 mar. 2015.

DESGRAÇA no Haiti está sendo boa para nós aqui, diz
cônsul no Brasil. Disponível em: <
[http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2010/01/679672-
desgraca-no-haiti-esta-sendo-boa-para-nos-aqui-diz-
consul-no-brasil-assista.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2010/01/679672-desgraca-no-haiti-esta-sendo-boa-para-nos-aqui-diz-consul-no-brasil-assista.shtml)>. Acesso em: 16 mar.
2015.

GILROY, Paul. O Atlântico negro: modernidade e dupla
consciência. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Ed. 34;
Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de
Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GLISSANT, Édouard. “Caribbean discourse”.
Charlottesville: University of Virginia Press, 1989 apud
GILROY, Paul. O Atlântico negro: modernidade e dupla
consciência. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Ed. 34;
Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de
Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GLISSANT, Édouard. Introdução a uma poética da
diversidade. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria
Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. Poética da relação. Porto: Porto
Editora, 2011.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações
culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende.

Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

KIDJO, Angélique. Spirit rising: my life, my music. Nova York, NY: Harper Desing, 2014.

LAFERRIÈRE, Dany. País sem chapéu. Tradução e posfácio de Heloísa Moreira. São Paulo: Ed. 34, 2011.

NICOLAS, Viviane. “Quelques specificités de l’influence de l’héritage africain sur La formation de l’identité nationale haitienne: necessite d’une approche ethnopsychologique pertinente dans les prises en charges scolaires et académiques des strates populaires haitiennes.” In: CARDIM, Carlos Henrique; DIAS FILHO, Rubem Gama (orgs.). A herança africana no Brasil e no Caribe. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011. p. 167-187.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. Pastor americano atribui terremoto a 'pacto com o Diabo' e provoca protestos; país se libertou da França em 1804. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/especiais/terremoto-haiti/ultnot/2010/01/14/ult9967u9.jhtm>>. Acesso em: 16 mar. 2015

VIANNA, Magdala França. “Crioulização e criouldade.” In: FIGUEREDO, Eunice (org.). Conceitos de Literatura e Cultura. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 103-123.

Breve cartografia do silêncio

Ensaio fotográfico

Tom Correia









Pequena memória para um tempo [ainda] sem memória.

Ou, ESQUECER NUNCA, PERDOAR JAMAIS

Antonio Carlos Sobrinho

*Para Luiza Monteiro Teixeira,
pequeno vaga-lume de quem, um dia,
ainda contarei a história*

*(anotação de Georges Didi-Huberman 1 – [há]
momentos de exceção em que os seres humanos se
tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes,
erráticos, intocáveis e resistentes³⁰)³¹*

Não tenho o costume de me dirigir a quem possa ler
o que escrevo. Muito menos, o de fazer pedidos. Não
gosto de intromissões, sabe?

³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 23

³¹ Este texto, considerada sua inespecificidade, utiliza de dois sistemas distintos de referência. As notas de rodapé serão mobilizadas em sua maior parte. O modelo autor-data, com referências no pós do texto, se restringe aos fragmentos mais, como dizer?, caracteristicamente acadêmicos.

(há um tempo, dediquei um verso a quem o lesse. foi em um poema de juventude, quando todos os erros são perdoáveis. não o lembro de cor, nem tenho mais o registro do poema, mas sei que era ruim. não é falsa modéstia, acredite. detesto esta atitude. “os sentidos são todos teus”, dizia o verso. sintomático. eu aparecia apenas para, logo em seguida, desaparecer. presença-ausência. desejo de ser esquecido em minha própria escritura. revolta contra a tirania do autor. eu estava ainda na escola: justificativa. teria sido o poema de abertura de um livro que jamais escrevi. ainda bem).

No entanto, não é incrível como uma voz vibra ainda, mesmo onde e quando ela já não está? O invisível – já escrevi em algum texto – é presença sentida de modo outro. Espécie de corporeidade não corpórea. Sim, energia. Sim, fluxo. E nos afeta, absurdamente, a cada encontro.

No silêncio em que dorme o Largo Dois de Julho – madrugada de terça para quarta –, uma voz, que já não canta em lugar algum, percorre em crescendo este texto. Está aqui desde o antes. Ecoa a partir de espaços em branco. E de cada letra. Ou vírgula. Atravessa-o por inteiro. E além.

Feito sombra: exposição assustadora do facho de trevas deste meu presente.

E luz: pequenininha. intermitente. errática.

(ser menor é uma potência)

Porque nossos tempos, o meu e o da voz, infelizmente, não distam tanto um do outro. Porque o inimigo não cessa de continuar vencendo. Ela reverbera a si desde onde xs mortxs restam ainda insegurxs. Penetra letra a letra este texto. Insinua-se a cada frase escrita, ou tão somente pensada. Vibra dentro/agora/aqui.

O que canta esta voz não se assemelha aos réquiens que seres vivos dedicam a seres mortos em missas. não não não. É, sobretudo, contrarréquiem. Produção de vida triunfante sobre a celebração da morte.

De onde não se volta, a voz canta axs de cá para lembrar de mortxs esquecidxs.

De onde não se volta, a voz canta axs de cá para que não haja perdão.

Não é de melancolia, o seu luto.

Enunciação coletiva do outro lado, esta voz sobrevive. Apesar de tudo. E lampeja resistências. Interroga silêncios.

É mesmo verdade: não tenho o costume de me dirigir ou solicitar nada a quem me lê. Contudo, algo escapa em diferença aqui. E não sou verdugo do que desvia.

Queridx, em caso de ler este texto, por favor, não deixe de nele ouvir a voz de Luiz Gonzaga Júnior, o Gonzaguinha:

*Memória de um tempo
 onde lutar por seu direito
 é um defeito que mata
 São tantas lutas inglórias
 são histórias que a história
 qualquer dia contará
 De obscuros personagens
 as passagens, as coragens
 são sementes espalhadas nesse chão
 De Juvenais e de Raimundos
 tantos Júlios de Santana
 essa crença num enorme coração
 Dos humilhados e ofendidos
 explorados e oprimidos
 que tentaram encontrar a solução
 são cruces, sem nomes, sem corpos, sem datas
 Memória de um tempo
 onde lutar por seu direito
 é um defeito que mata
 E tantos são os homens por debaixo das manchetes
 são braços esquecidos que fizeram os heróis
 são força, são suores que levantam as vedetes
 do teatro de revistas, que é o país de todos nós
 São vozes que negaram liberdade concedida
 pois ela é bem mais sangue
 ela é bem mais vida
 São vidas que alimentam nosso fogo da esperança
 o grito da batalha
 quem espera, nunca alcança
 Ê ê, quando o Sol nascer
 é que eu quero ver quem se lembrará
 Ê ê, quando amanhecer
 é que eu quero ver quem recordará
 Ê ê, não posso esquecer
 essa legião que se entregou por um novo dia
 Eu quero é cantar essa mão tão calejada
 que nos deu tanta alegria
 E vamos à luta!³²*

³² A música, intitulada “Pequena memória para um tempo sem memória (A legião dos esquecidos)” encontra-se no álbum *De volta ao começo*, de 1980, oitavo LP de Gonzaguinha, gravado e distribuído pela EMI-Odeon. Em 1997, o disco foi relançado, já no formato CD.

Quando vovó faleceu, em junho de 2013, ela segurava a minha mão.

À época, eu tinha 29 anos; ela, 94.

Dias antes, a pretexto de animá-la um pouco, contei de um projeto.

Ela tinha gosto de me ouvir projetos.

Disse que escreveria um romance cuja ação aconteceria entre 1 de abril de 1964 e 15 de março de 1985 – os quase 21 anos de ditadura militar brasileira.

“Será uma história triste”, ela disse.

(garganta em nó lá. garganta em nó aqui.)

“Sim, repleta de dores e de tristezas”, admiti. “Mas, sabe vó, também por algo que sobrevive nunca de todo vencido”.

Ela me olhou um pouco mais concentrada, como se abstraindo das ausências que já pressentia em derredor.

Expliquei: o período seria revisitado pela experiência dela – a narradora do romance. Toda a vileza da ditadura se mostraria a partir das angústias vivenciadas por vovó: as prisões e sessões de tortura pelas quais

passou meu pai; o assassinato de meu tio, a clandestinidade e o paradeiro de minha tia.

Ela continuou prestando atenção.

“Mas, não só vó”, continuei, “quero contar, a partir da senhora, como se pôde resistir à ditadura e vencê-la. É um livro sobre a grandeza do pequeno. de luta. de esperança”.

Ela perguntou se eu achava mesmo que havíamos vencido. E era a voz de uma mãe sem o direito de enterrar o próprio filho.

“Eu não estou falando do país, vó”.

Ela sorriu.

Prometi que escreveria para 2019. Homenagem ao centenário de Luiza Monteiro Teixeira. Ela melhorasse, estivesse mais fortinha, faríamos algumas entrevistas. Dar às memórias, em mim de oitiva e leitura, a dicção de quem as teve por experiência do vivido.

“Topa, vovó?”

“Topo”.

Naquele sim, achei que venceríamos a morte.

(às vezes precisamos inventar esperança)

Quando vovó faleceu, em junho de 2013, ela segurava a minha mão.

Não fiz as entrevistas.

Dias depois, familiares reunidos para a partilha dos poucos bens: dois sofás, uma mesa com três cadeiras, uma televisão, uma geladeira, um fogão, uma cômoda e uma cama.

Solicitei um porta-retratos. Instante congelado na comemoração de meus dois anos e no colo conjunto de minhas duas avós.

Mamãe contava que eu estava muito doente naqueles dias. Mamãe não era de mentir, mas, quando em vez, exagerava um pouquinho. Na foto, nem dor. Sinal nenhum de doença. Nenhum perigo de morte. Apenas alegria, embora já em tons de amarelo.

Solicitei um pequeno quadro-advertência. Ficava pendurado na parede, logo abaixo do relógio. Forçava ser visto por quem estivesse na sala.

Dizia a todxs ser, aquela casa, ferida de morte pela ditadura.

Dizia a todxs ser, aquela casa, espaço de sobrevivências contra a ditadura.

(dizia a todxs: apesar de)

Havia sido feito por minha própria vó. Moldura de canudos de jornal envernizados na cor vermelha.

Mensagem em litúgio com o tempo. Letras maiúsculas e negritadas; tipo duro, seco.

Olho ainda agora para ele. Artefato de uma guerrilha travada no campo da memória. Está na parede de casa, sobre o computador, onde trabalho.

Dia após dia, lança sobre meu rosto sua lembrança. sua mensagem. seu imperativo.

Sua sombra.

E sua luz.

Reivindica de mim, no exercício mesmo da vida, o compromisso junto aos mortos inseguros. E também junto a quem vive.



(vovó ainda segura a minha mão)

“Antonio”, disse Luciany quando voltávamos a pé de uma performance não tão boa no Museu de Arte da Bahia, “você poderia escrever sobre sua vó para os *Cadernos Araxá*. Conto, relato, qualquer coisa assim...”

A meu bem de Luciany, que também estava conosco – e que estava ainda mais chateada com a performance não tão boa a que tínhamos ido – concordou de imediato.

Não lembro bem a razão. Eu havia comentado, momentos antes, sobre o romance que ainda desejo escrever. E sobre o arrependimento de não ter feito as entrevistas antes da ideia de fazê-las.

Concordei, embora reticente.

(acreditei conseguir escrever o que não consigo ou quis mudar de assunto?)

Sucessão de preâmbulos. Estratégia (in)consciente para retardar o início.

Não. Ainda não é chegado o momento de escrever minha avó.

Desistir. Pensar outro tema.

Mas

na televisão, alguns jovens pedem intervenção militar no país.

na rua, alguns jovens pedem intervenção militar no país.

na internet, alguns jovens pedem intervenção militar no país.

pesquisas apontam: é grande o risco de jovens elegerem presidente, em outubro, alguém que defende a ditadura militar. alguém que homenageia torturadores. alguém que promove discursos de ódio. alguém que violenta grupos minoritários. e corpos desviantes.

no grupo de amigos (no velho grupo de amigos, meu deus!) há quem declare voto naquele que defende a ditadura militar. naquele que homenageia torturadores. naquele que promove discursos de ódio. naquele que violenta grupos minoritários. e corpos desviantes.

militantes de/por outros modos de vida são mortxs.

(memória de um tempo onde lutar por seu direito é um defeito que mata)

Facho de trevas em pleno rosto.

(desgosto)

Pequeno vaga-lume: Luiza Monteiro Teixeira, vovó.
É preciso sobreviver.
É preciso lembrar para nunca esquecer.
É preciso produzir pequenas memórias, uma vez que o tempo é de amnésia.

Fugir para outro modo dizer. Nada mais corajoso; nada mais ativo do que uma fuga, já o disse Deleuze³³. Trair as impossibilidades. Deixar vazar em outros fluxos o que precisa ser vazado.

Sim, fugir. Se é preciso dizer, e não posso ainda fazê-lo como quero ou devo, farei ao menos como sei e me é agora possível.

(haverá quem entenda, na minha impossibilidade de dizer, que a ditadura afeta não apenas os corpos que mata ou tortura, mas igualmente aflige os que restam e ainda os por nascer?)

Importa é não restar calado.

Sim. Falemos sobre ditadura.

(E vamos à luta)

³³ DELEUZE, Gilles. Da superioridade da literatura anglo-americana. IN: DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta. 1998.

Certa vez, um crítico da presidenta Dilma Rousseff e, por extensão, do Partido dos Trabalhadores, interrompeu uma fala minha. Ele defendia a volta da ditadura militar no Brasil.

Respirei.

“Você, então, considera os anos de governo do PT ruins?”

“Claro!”

“E o senhor está aqui exercendo o seu direito de crítica, correto?”

“Se está tudo errado?”

“Então, me diz. O que o senhor acharia de um sistema que prendesse, torturasse e matasse quem cometesse a ousadia de dizê-lo errado?”

Bem o sei. O que segue não substitui o que viria a ser, caso eu buscasse narrar a experiência de minha avó.

Na sequência, opto pela utilização do romance *O sumiço da santa*, de Jorge Amado. Este funcionará como um dispositivo por intermédio do qual pretendo acionar memórias acerca do regime dos generais.

A dicção aqui mudará um pouco. É sem jeito. Tratam-se de fragmentos do último capítulo de minha

tese, no qual preciso lidar com o fantasma dos anos de chumbo. E também da linguagem acadêmica.

(não se trata de secundarizar a minha avó, calá-la para que outro fale. de um certo modo, é mesmo ela quem continua dentro/aqui/agora modalizando o olhar, conduzindo o que vem. presença-ausência)

Em *O sumiço da santa*, há traços comuns a este meu texto: a tentativa de pensar resistências à ditadura que operem desde o pequeno, sobrevivências imperceptíveis ao grande público; e o desejo em investir contra a desmemória de nossos tempos.

No primeiro caso, os procedimentos figurativos farsescos adotados pelo narrador merecem destaque. A exposição ao ridículo por meio do exagero de traços caricaturais se coloca como o principal recurso pelo qual a ordem dominante e repressora é destronada de seu lugar de poder. Nesse caso, o cômico de tais situações recai não apenas sobre os indivíduos. Estende-se também sobre as instituições às quais estão relacionados e às ideias que as sustentam.

É o caso, por exemplo, dos agentes secretos do serviço de inteligência do regime. Eles concluem todas as explicações em torno do desaparecimento da imagem de

Santa Bárbara como uma iminente subversão comunista. Xs leitorxs, no entanto, já estão cientes do que acontecera à escultura sagrada³⁴. Assim, veem um desacreditado coronel Raul Antônio, responsável pela Polícia Federal e absolutamente integrado à paranoia anticomunista do regime, deslindar o caso em virtude de uma conspiração subversiva internacional bancada pelo tráfico de peças religiosas:

– Sabe o senhor para onde vai o dinheiro obtido com os roubos praticados nas igrejas, sobretudo as divisas vindas do estrangeiro? Não sabe? Vou lhe dizer: vai para a subversão, o terrorismo, a guerrilha urbana, para os comunistas e para os padres-melancias, esses que são verdes por fora, vermelhos por dentro. Espanta-se? Poderia lhe dar detalhes, provas concretas, não o faço para não prejudicar as investigações que estamos levando a cabo. [...] Mas nós vamos acabar com eles, com eles e com os comunistas, com toda essa corja de celerados. Com todos eles (AMADO, 2010, p. 92).

A cena é formulada com o intuito de, por intermédio das suposições infundadas acerca de possíveis levantes comunistas, falar a quem lê sobre as inverdades que sustentam os inquéritos policiais-militares em que se acusam, e sob alegação dos quais são presxs e torturadxs, quando não mortxs/desaparecidxs, civis que se opõem ao

³⁴ Logo ao desembarcar em Salvador, vinda de Santo Amaro da Purificação, a imagem de Santa Bárbara tornou-se Oyá-Iansã, vinda ao plano terreno para produzir liberdades, sumindo por entre as ruas e ladeiras da velha Cidade da Bahia. Esta é a primeira cena do romance e determina o seu fio condutor.

governo. A assimetria entre o fato real, a transfiguração da peça em Iansã, e a lógica oficial, montada com o intuito de legitimar o estado de exceção e, portanto, nada preocupada em apresentar-se como atada à realidade, ocasiona uma situação absurda, solicitando um riso punitivo, pois conotativo de descrédito.

Situação dotada de maior comicidade é vivenciada pelo comissário Ripoleto, cujo nome parece ser retirado de alguma trama policial canhestra. Destacado, por sua inteligência rara e por seu faro agudo, para cumprir investigação em Santo Amaro da Purificação, cidade do Recôncavo Baiano a cuja paróquia pertencia a imagem de Santa Bárbara, o detetive se vê envolto em uma grande manifestação popular. Interpreta-a rapidamente como um potencial levante comunista. Trata-se de uma acalorada reunião para discutir o sumiço da peça, muito estimada por todos.

No encalço do movimento, interrogando a respeito de onde estariam os líderes, o grande Ripoleto, mestre na arte do disfarce e da espionagem (que, no entanto, havia sido identificado desde sua chegada), provoca a reação de alguns rapazes – descritos, com a simpatia do narrador, como brincalhões –, que o despacham em uma canoa atirada ao rio Paraguaçu:

Não navegou grande distância o novel marinho. Pouco adiante, onde, numa curva, o rio se alarga, a canoa aportou em vasta touceira de baronesas – reino das muriçocas – entre as margens em verdade próximas. Jogou-se no Paraguaçu o comissário e em poucas e rápidas braçadas atingiu a terra firme? Não o fez? Aqui entre nós, que ninguém nos ouça, segrede-se em confiança secretíssima: o argos da polícia estadual não sabia nadar. [...].

A roupa encharcada secando no corpo, o zumbido atroz dos mosquitos, [...] o vento a soprar, as sombras indistintas e os ruídos furtivos, a impotência, o medo, em resumo, a solidão dos intelectuais, comissário Ripoleto [...] atravessou a noite a espirrar e a tiritar de frio apesar do calorão reinante (AMADO, 2010, p. 264).

A máquina repressiva da ditadura, veiculada por metonímia através do comissário Ripoleto, é fortemente desancada nesta cena – o rebaixamento sendo operado não apenas em função da sequência narrativa, mas também pelo tom adotado; pela ironia que a atravessa e pela inversão carnalizante que a organiza.

As expressões “aqui entre nós” e “que ninguém nos ouça”, com as quais o narrador incita a curiosidade em torno de um fato que supostamente não deveria ser contado, evocam um certo ar de fuxico para a cena, sugerindo uma aproximação com os pequenos mexericos não ingênuos da vida cotidiana, através dos quais se opera a desestabilização de figuras públicas ou íntimas com a

exposição risível de suas falhas ou de situações embaraçosas das quais participaram.

No caso em questão, o diz-que-diz-que funciona como uma margem de manobra à censura instituída, segundo a qual qualquer posicionamento crítico contra o regime ou a seus membros restava proibido e passível de severa punição. Com o grau de enraizamento próprio das fofocas, o rumor se capilariza e, de boca a ouvido, segue descontruindo “respeitabilidades”.

Se a ditadura impunha o silêncio oficial, punindo duramente a quem o rompesse em atos públicos ou clandestinos, o texto amadiano propõe rir-se dela desde onde sua vigilância panóptica não pode alcançar: a trama diária e ininterrupta dos *zunzunzuns*.

(resistências de pequenez rizomática)

Outro aspecto desta cena se coloca na fina ironia com a qual o narrador estabelece uma associação entre o comissário Ripoleto e o gigante Argos Panoptes – literalmente, “O que tudo vê”.

Dotado de cem olhos que nunca se fecham ao mesmo tempo, nem sequer durante o sono, quando cinquenta deles permanecem abertos, o servo fiel da deusa Hera traduz o arquétipo helênico da vigilância constante,

incansável, infalível – simbologia adequada a um sistema totalitário, como o são os governos ditatoriais.

A vinculação Ripoleto-Argos, no entanto, não é realizada no sentido de reconhecer no comissário as qualidades narradas no mito grego, senão como deboche e profanação. Como riso.

Os poucos olhos do detetive, somente os dois de que é composta a espécie humana, perdem-se fácil em meio à multidão santo-amarense; veem de forma confusa, cinzenta: antes deliram.

(anotação deleuziana 1: o delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante)³⁵

Não observam, nem pressentem, o fato de o disfarce à la Sherlock Holmes nunca ter protegido o ofício, entregando a todos a presença de um secreta. Corrosiva, a identificação irônica e delirante parece sugerir que a centena de olhos deste não-Argos padece, toda ela, da mais profunda miopia.

(anotação deleuziana 2: o delírio é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não

³⁵ DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e clínica*. 2.ed. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 2011. p. 15.

*para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona)*³⁶

Todo o episódio envolvendo o comissário Ripoleto é atravessado por uma inversão carnavalizante constituída pelo tratamento que o texto confere à personagem, braço de uma estrutura de poder baseada no regime de força, que, no entanto, se mostra frágil e incapaz – mesmo *impotente*, como se encontra grafado no trecho transcrito.

O processo de construção da cena é paródico. A situação em que se encontra o detetive alude à realidade trágica dxs torturadxs nos porões da ditadura militar, mas o faz de maneira a punir o correligionário da tortura, agora comicamente instalado na condição de torturado por mosquitos. O sentimento de medo que acomete xs seviciadxs pelo regime diante dos vultos destroçados de outrxs presxs políticxs, ou da reprodução de seus gritos como fator psicológico de reduplicação do terror, se encontra parodiado na sensação do secreta em face de “sombras indistintas” e de “ruídos furtivos”, que potencializam o temor que o domina. Reduzido ao ridículo de sua debilidade e à picadura de famintos pernilongos, o comissário Ripoleto – e, por extensão, toda a estrutura de poder que o solicita e sustenta – é desancado pelo riso promovido através do texto.

³⁶ Ibid., p. 15

(não. a capacidade de rir do que nos vigia e censura, prende e tortura, humilha e mata não é suficiente para a reversão dos panoptismos e dos silenciamentos, das solitárias e dos suplícios, dos rebaixamentos e das mortes. não se trata disso. que ingênuo se o fosse, não é mesmo? a potência que emana do ato de rir daquilo que nos esmaga não é pragmaticamente a possibilidade efetiva de mudar o estado de coisas. rir não é gesto assim tão grandioso. ao contrário. pequeno. pequenininho. pequeniníssimo. pouco afeta as estruturas de poder, senão de mim para mim. força desrepressora que emerge desde onde a onipresença dos poderes instituídos falha – anotação de Georges Didi-Huberman 2, as pequenas luzes “ensinam-nos de que é útil ser pequeno para escapar aos poderes”³⁷. o riso, em paralelo a outros processos de resistência, igualmente demarca um gesto de não-adesão ao que se ri. é também uma fuga ativa. o riso afirma, aquele que ri, como um corpo não vencido, apesar de tudo)

(em meio às inevitáveis marcações de dor e tristeza, vovó, sempre que possível, atravessava de risos seus e nossos os relatos não-ingênuos de como sobreviveu à ditadura. às vezes, pelo inesperado de um palavrão, o mais cabeludo. vovó tinha gosto por xingamentos e os dizia a pretexto de tudo, quase sempre no sentido de uma zombaria. outras, por meio de narrativas que se aproximavam muito dos tons farsescos. como quando lembrava do dia, lá pelos idos da década de 1970, em que expulsou os milicos que haviam invadido sua casa, no rastro próximo de minha tia. fingiu-se louca, saudavelmente delirante, e aplicou gritos e vassouradas como quem expulsa baratas de dentro de nossas moradas. “entrei na cozinha, peguei a vassoura e

³⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Luz contraluz*. Tradução de V. Brito. Lisboa: KKYM, 2015. s.p. (ensaios breves).

*arrebentei a cabeça de todos eles. bati mesmo... foi sangue pra todo lado. endoidei mesmo*³⁸. “*é doida*”, disse meu avô, pensaram os policiais e provavelmente xs vizinhxs de porta e dos andares de baixo e ainda o velho porteiro do Minhocão, nos Barris. delírio: produção coletiva de sobrevivência – o gesto menor é sempre uma ação coletiva: variação sobre Deleuze e Guattari³⁹. *àquelxs que lhe eram próximxs, que partilhavam de seu carinho, contava rindo e fazendo rir. não para diminuir o peso em dor da situação. nem para desdizer o quanto houve de choro. para constituir uma possibilidade, mesmo frágil, de sobreviver à dor e ao choro)*

Mas, nem sempre rir é possível. Quase nunca suficiente.

Outra estratégia narrativa para abordar a situação política do país no contexto do AI-5: a construção de uma imagem panorâmica da realidade vivenciada ao longo do período. Nestas passagens, o romance adota uma postura discursiva desprovida do humor. Impossível rir diante de fatos tão perversos. A leveza cômica bem-humorada dos trechos farsescos cede, então, à gravidade do tom: impressão de algo próximo a fotografias do regime. O texto se curva ao desejo de gravar, na memória dos leitores, e para jamais ser esquecida, a experiência crua e

³⁸ Depoimento concedido por minha vó, em 2010, ao Centro pela Justiça e Direito Internacional (CejiI-Brasil), o qual guardo uma cópia. O tom adotado no documento é diferente daquele utilizado no íntimo. Prefiro as memórias que tenho.

³⁹ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Kafka: para uma literatura menor*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. (coleção testemunhos).

sistemática das limitações, censuras e violências inerentes à ditadura:

Havia uma realidade oculta, um país secreto, não noticiados. Gazetas, estações de rádio e de televisão encontravam-se limitadas, nas seções informativas, a fatos em geral pouco palpitantes. Reduzidas nas opinativas ao louvor incondicional do sistema de governo e dos governantes. Proibição total de qualquer noticiário, da menor alusão, a respeito do quotidiano de prisões, torturas, assassinatos políticos, violações dos direitos humanos, de comentários sobre a censura de espetáculos e livros, assim como referências a greves, manifestações, passeatas, protestos, movimentos de massa e tentativas de guerrilha. Nada disso acontecia na pátria feliz sob a égide dos generais e coronéis, a acreditar-se na leitura dos jornais. [...]

A censura, a corrupção e a violência eram as regras do governo, carece recordar pois existe quem já tenha se esquecido. Tempo de ignomínia e do medo: os cárceres repletos, a tortura e os torturadores, a mentira do milagre brasileiro, as obras faraônicas e a comilança, a impostura e o venha a nós – há quem tenha saudade, é natural (AMADO, 2010, p. 139).

O tempo da construção do romance já não coincide com o dos fatos narrados. *O sumiço da santa* só vem a público no período de redemocratização do Brasil, em 1988, quando o narrador se mostra atento à deliberada produção de silêncio e de esquecimento em torno dos crimes perpetrados pelo Estado durante o regime militar.

A composição das relações de forças no cenário político brasileiro, no período de saída do regime de exceção, freou, à época, qualquer avanço dos setores da esquerda na direção de um investimento oficial em revisar a sistemática violação da dignidade humana promovida pela ditadura militar⁴⁰. Afinal, forças políticas conservadoras, inclusive originárias da ditadura militar e vinculadas às suas antigas bases de sustentação, seguiram no poder nos anos subsequentes ao fim do regime, espalhando-se pelos diversos níveis do Legislativo, como em uma perigosa atualização/extensão dos quadros da antiga ARENA.

Em paralelo à reorganização das forças políticas no quadro geral dos poderes oficiais, também os grandes grupos empresariais do ramo da comunicação impressa e televisiva, profundamente relacionados com o regime e cúmplices de seus crimes, não movimentaram quaisquer esforços no sentido da elucidação dos torturados, mortos e desaparecidos entre 1964 e 1985.

⁴⁰ Não custa lembrar que, somente em 2011, quarenta e sete anos após o fatídico golpe militar, teve início um importante processo de revisão e de investigação oficial em torno dos crimes políticos cometidos a mando dos generais da ditadura. Trata-se da Comissão Nacional da Verdade, criada em função da Lei 12.528, de 18 de novembro de 2011, e instituída em 16 de maio de 2012 pelo governo da Presidenta Dilma Rousseff (PT), ela própria uma ex-presença política. Entre outros objetivos, o texto da Lei destaca: “VII - promover, com base nos informes obtidos, a reconstrução da história dos casos de graves violações de direitos humanos, bem como colaborar para que seja prestada assistência às vítimas de tais violações” (BRASIL, 2011).

A Comissão Nacional da Verdade atuou, entre 2012 e dezembro de 2014, percorrendo todo o território brasileiro, de modo a colher depoimentos daqueles que sofreram, de forma direta, a desmedida violência do regime militar. Desta forma, o relatório final produzido, que se encontra disponível gratuitamente no *site* da CNV, reconstrói a versão oficial da história da ditadura, agora não mais sob o prisma dos verdugos, mas dos oprimidos.

Dono de uma percepção arguta em relação ao seu tempo, Jorge Amado já vislumbrava o hiato que se organizava como produção de silêncio/esquecimento em torno dos desmandos promovidos pelos militares. Aí percebendo o jogo do poder para salvaguardar a si próprio de uma condenação promovida por via de revisões históricas, e não disposto a esta concessão, o autor procura enxertar, de forma aguda, testemunhos críticos ao longo de *O sumiço da santa*. Assim, o seu narrador é sintomático: “carece recordar, pois existe quem já tenha esquecido”.

A posição assumida pelo narrador é mesmo engajada em favor da produção de uma pequena memória para um tempo desmemoriado. Em face da exposição de situações reais vivenciadas durante o regime militar, ele se reporta às vozes suprimidas dxs perseguidxs, torturadx e assassinadx pelo Estado – compromisso com xs mortxs insegurxs. Convida, então, a sociedade brasileira à reflexão e à discussão acerca da experiência ditatorial, com o intuito mesmo de construir uma efetiva consciência em torno de seu legado absolutamente negativo para o país: “censura, corrupção e violência eram as regras do governo”. Acusa e denuncia o regime⁴¹:

⁴¹ Procedimentos próximos a este, embora sem o teor documental que assumem em *O sumiço da santa*, já haviam sido anteriormente utilizados pela ficção amadiana em *Tenda dos milagres* (1969) e, mais pontualmente, em *Farda, fardão, camisola de dormir* (1979).

[...] surras de criar bicho, sessões requintadas de tortura até ser obtida a completa confissão dos crimes contra a pátria, os nomes dos cúmplices, dos maiorais, demorada permanência nos porões dos aparelhos de segurança, os DOI-CODI da vida, quer dizer, da morte (AMADO, 2010, p. 263).

A expressão popular “da vida”, significando eventos corriqueiros, é transfigurada em “da morte”, revelando a natureza sombria que engendra a existência dos Destacamentos de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna, onde se processavam investigações acerca de grupos e indivíduos da esquerda combativa, além da tortura e morte de presxs políticxs⁴². A colocação é certa, agregando, junto à descrição panorâmica do sistema repressivo montado pelo regime militar, a especificidade de uma instituição que, segundo o projeto *Brasil: Nunca mais* (1985), era a principal responsável pela repressão a grupos contrários ao regime dos generais, sendo também o órgão mais denunciado no que tange à violação dos Direitos Humanos.

A penetração do real na ficção, ganhando ares de reportagem e embaralhando os limites, se intensifica quando a narrativa aborda o assassinato do Padre Antônio Henrique Pereira da Silva Neto, sacerdote vinculado a

⁴² O Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), que compreende dois órgãos de inteligência e repressão, surgiu em decorrência da Operação Bandeirante (OBAN), institucionalizando-a em 1970 e sendo oficialmente extinto em 1976.

Dom Hélder Câmara e opositor da ditadura militar, crime cometido na noite de 27 de maio de 1969:

[...] a notícia viera de Pernambuco, era medonha. Junto com monges e amigos, o cura de Piaçava dedicara-se à prece e à reflexão em memória de um padre assassinado dias antes no Recife pelos esbirros da polícia. Haviam-lhe cortado as mãos antes de matá-lo, assim contou o enviado de dom Hélder Câmara, um senhor Paulo Loureiro, ele próprio recém-saído da cadeia.

A vítima chamava-se padre Henrique Pereira, auxiliar de confiança do arcebispo de Recife e Olinda. Um dos idealizadores das comunidades de terra mas, sobretudo, presença prestigiosa junto aos jovens que, superando divergências ideológicas, se organizavam em torno dele na luta contra o Estado militarista, autoritário. Infatigável em sua pregação democrática, padre Henrique tornara-se símbolo da resistência à ditadura. Desaparecera ao voltar de uma reunião com estudantes, o corpo fora encontrado dias depois no desvão de uma sarjeta, as mãos decepadas, o rosto uma pasta sanguinolenta. Padre Loureiro trouxera fotos do cadáver: viam-se marcas de tortura no torso nu do padre (AMADO, 2010, p. 273).

Em suplementação à característica mais generalizante utilizada no primeiro quadro apresentado, que visa produzir uma imagem panorâmica da ditadura militar, aqui o narrador adota uma outra estratégia, movimentando-se em *close-up* a um caso específico, com o que potencializa sua construção crítica sobre o regime, vez que produz, na memória dxs leitorxs, uma experiência

concreta da sistemática violência movida pelo Estado. O fato é real.



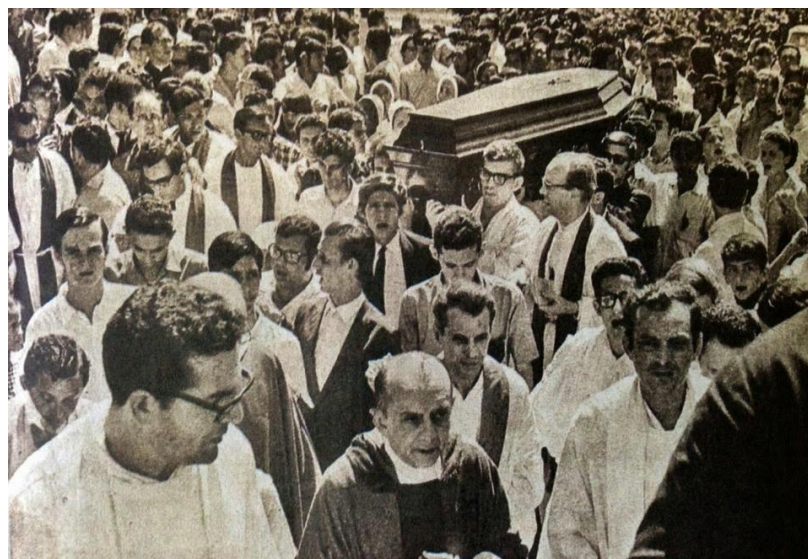
Pe. Antônio Henrique Pereira da Silva Neto

Fonte: www.memoriasdaditadura.org.br



Fotografia à qual provavelmente Jorge Amado alude em *O sumiço da santa*

Fonte: www.anistiapolitica.org.br



O enterro de Pe. Antônio Henrique, com D. Hélder Câmara à frente

Fonte: acervo online do *Jornal do Comércio*



Protesto pelo assassinato do Pe. Antônio Henrique
Fonte: acervo online do *Jornal do Comércio*

Na página virtual mantida pela Prefeitura do Recife em memória do Padre Antônio Henrique, sua atuação e as circunstâncias de sua morte são assim descritas:

No seu trabalho com jovens [Padre Antônio Henrique] também mantinha contato com estudantes cassados e destacava-se por ser um grande opositor aos métodos de repressão utilizados pelo Regime Militar, o que lhe rendeu várias ameaças vindas do Comando de Caça aos Comunistas (CCC). Como não se rendia, padre Henrique pagou com sua vida. Na noite de 26 de maio de 1969, depois de participar de uma reunião com grupo de jovens católicos, no bairro de Parnamirim, foi sequestrado numa Rural verde escura. Seu corpo foi encontrado, na manhã do dia seguinte, num matagal na Cidade Universitária, com marcas de espancamento, queimaduras, cortes profundos por todo o corpo e ferimentos produzidos por arma de fogo (PREFEITURA DO RECIFE).

De acordo com entrevista publicada na *Folha de São Paulo*, de 13 de agosto de 1988, Jorge Amado revela que se decidiu pela construção de padres como personagens de *O sumiço da santa* por “[...] certos episódios reais da vida brasileira, nos quais muitos sacerdotes foram presos, assassinados, expulsos do País”. Com efeito, o projeto *Brasil: Nunca mais* (1985, p. 63) registra que, a partir de 1969, a Igreja passa a ter dificuldades em sua relação com o regime que ajudara a instalar, o que resulta a “[...] prisão de sacerdotes e freiras, torturas, assassinatos, cerco a conventos, invasões de templos, vigilância contra bispos”.

A dura imagem impressa por Jorge Amado em *O sumiço da santa*, à exceção de mencionar as mãos decepadas, corresponde à descrição das circunstâncias da morte do Pe. Antônio Henrique narradas também no terceiro volume do relatório produzido pela Comissão Nacional da Verdade (2014), dedicado aos mortos e desaparecidos políticos, que aponta a vítima como torturada inclusive por mais de um agente.

A memória do assassinato do Padre Antônio Henrique Pereira da Silva Neto não é escolhida ao acaso. Documenta um fato real da história do país na perspectiva de construção da figura de um mártir, que vem a ser uma imagem sempre muito poderosa no que se refere à

comunicação e denúncia de uma atmosfera opressiva intensa, que não se limita a civis “subversivos”.

Ao contar o óbvio, que o assassinato foi cometido por agentes da ditadura militar em clara repressão às atividades políticas e sociais do sacerdote, o narrador desconstrói as versões oficiais mantidas pelo regime em torno de sua morte, que buscavam explicar o homicídio a partir de linhas investigativas voltadas para causas civis⁴³. Novamente, entra em cena uma atitude de combate à negação da memória, que vem a ser um ardil para proteger o estado ditatorial e seus agentes, diretamente acusados pelo texto.

Se o objetivo do narrador é atuar de forma a não permitir que sejam esquecidas as atrocidades do período, não bastam a desconstrução risível ou o olhar panorâmico que alerta sobre os crimes do regime, mas não os mostra na concretude do real: o impacto da atualização da realidade no plano ficcional é potencializado com a descrição da cena contida na fotografia portada pelo Padre Loureiro, expondo o corpo violentado, sem vida de Padre Henrique.

(impossível. impossível não abraçar agora e aqui e novamente a memória de minha vó, sempre ao lado

⁴³ Apenas em 2014, portanto 45 anos após o assassinato, o caso ganhou uma conclusão. A Comissão da Verdade de Pernambuco atestou a natureza política do crime, que visava coibir a atuação de Dom Hélder Câmara.

durante a escrita deste texto. já sem riso. rosto fechado. tom grave. conta de meu tio e de minha tia; conta de meu pai. conta de si atravessada pelo extermínio de meu tio e pela incerteza sobre a vida de minha tia; conta de si dias e noites, sóis e chuvas, em frente à sede do pelotão de investigações criminais (pic), em Brasília, para onde meu pai fora encaminhado preso, no enfrentamento contínuo para tentar vê-lo. diz o meu pai que “éramos uns oito presos. fomos entregues ao pic – pelotão de investigações criminais. revistados, colocaram-nos capuzes de cor verde e fomos conduzidos cada um para sua cela. foram 45 dias de tortura ininterrupta. todos os dias o cabo Torrezan e os sargentos Vasconcelos (terrível torturador) e Ribeiro, que faziam a ronda do presídio, retiravam-nos das celas encapuzados e nos levavam para a sala de torturas que ficava no mesmo andar, perto do alojamento dos soldados. havia outra sala, no andar embaixo, onde os oficiais torturavam também. no meu caso, nesta sala, fui interrogado e torturado pelo general Bandeira de Melo, o mesmo que me deu a notícia, em setembro de 72, da morte de meu irmão, e assistido por um oficial médico, que sempre me auscultava o coração. nessa ocasião, com tanto ódio, chegou a quebrar a bengala que usam os generais em minha cabeça. [...] em junho de 73, recebo a visita de minha mãe. com muita dificuldade ela conseguiu me ver graças à interferência de um senador já falecido e amigos da família. trataram-na muito mal, como todo familiar de preso político. um major da época, major Oton, cabelos alvos, farda impecável, botas novas lustrando, parecia um nazista – você sentia o prazer que tinha em se apresentar assim – foi quem mais criou problemas com nossos parentes, a ponto de agredir com palavras, tipo ‘mãe de comunistas’, ‘não vão sair daqui vivos’, etc. só trinta minutos tivemos no parlatório para

*conversar. mas só a presença dela ali, no pic, foi o que me salvou da morte”)*⁴⁴

Militantes de/por outros modos de vida são mortxs.

No grupo de amigos (no velho grupo de amigos, meu deus!) há quem declare voto naquele que defende a ditadura militar. naquele que homenageia torturadores. naquele que promove discursos de ódio. naquele que violenta grupos minoritários. e corpos desviantes.

Pesquisas apontam: é grande o risco de jovens elegerem presidente, em outubro, alguém que defende a ditadura militar. alguém que homenageia torturadores. alguém que promove discursos de ódio. alguém que violenta grupos minoritários. e corpos desviantes.

Na internet, alguns jovens pedem intervenção militar no país.

Na rua, alguns jovens pedem intervenção militar no país.

⁴⁴ Fragmentos de um depoimento produzido por meu pai, Eduardo José Monteiro Teixeira, a respeito de sua trajetória como militante, guerrilheiro e preso político, bem como das consequências das torturas que sofreu e do período da ditadura em sua vida. Originalmente escrito para uma pesquisa realizada por Tais Morais e Eumano Silva, jornalistas do *Correio Brasiliense*, interessadxs em investigar a Guerrilha do Araguaia. A pesquisa de ambxs resultou o livro *Operação Araguaia: os arquivos secretos da guerrilha*, publicado em 2005 pela Geração Editorial. Cito a palavra de meu pai através de uma cópia que guardo do depoimento integral.

Na televisão, alguns jovens pedem intervenção militar no país.

(respiro)

Sim. Carece recordar, pois existe quem já tenha esquecido o medo

e suas nuvens de chumbo e choque.

Sim. Carece recordar, pois existe quem já tenha esquecido a mordança

e seu silêncio involuntário e tenso.

Sim. Carece recordar, pois existe quem já tenha esquecido a tortura

e seus paus-de-arara e cadeiras-do-dragão.

Sim. Carece recordar, pois existe quem já tenha esquecido a dor

e sua agonia permanente e hereditária.

Sim. Carece recordar, pois existe quem já tenha esquecido a morte

e sua produção de desaparecidos inseguros
e de inseguros vivos.

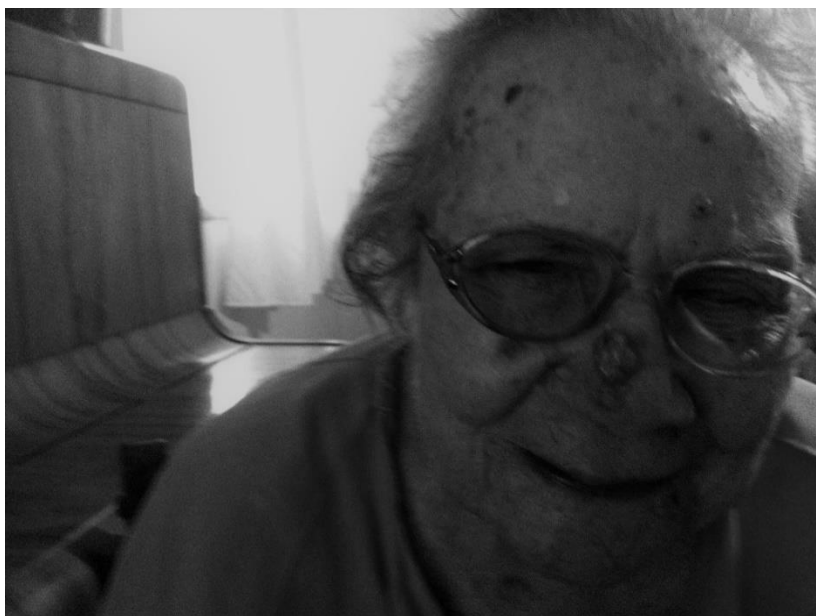
*(memória de um tempo onde lutar por seu direito é um
defeito que mata)*

(anotação de Pier Paolo Pasolini – eu não posso perdoar aquele que atravessa com o olhar feliz do inocente as injustiças e as guerras, os horrores e o sangue)⁴⁵

ESQUECER NUNCA, PERDOAR JAMAIS!

Largo Dois de Julho, 30/05/2018

Vovó ainda segura a minha mão.



Vovó Didi. Vaga-lume.

⁴⁵ Voz feminina que emerge, como um excerto em *off* sobre a sequência imagética, entre os 8min:59seg e 9min:08seg do curta *La sequenza del fiore di carta* [A sequência da flor de papel, em tradução livre], do poeta.cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. 1968.

Referências:

AMADO, Jorge. Aos 76 anos, Amado comemora 30 de Gabriela. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13.ago.1988. Entrevista a Marcos Barrero.

AMADO, Jorge. *O sumiço da santa: uma história feitiçaria*. Romance baiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRASIL. *Lei 12.528*, de 18 de novembro de 2011. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 18 de novembro de 2011.

BRASIL: NUNCA MAIS. 18.ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

COMISSÃO Nacional da Verdade. *Mortos e desaparecidos políticos*. Brasília: CNV, 2014. (Relatório da Comissão Nacional da Verdade, v. 3).

PREFEITURA DO RECIFE. Pe. Antônio Henrique. Disponível em: <http://www.recife.pe.gov.br/pr/seeducacao/especial/padreHenrique/peantonio.html>. Acesso em: 25. maio.2015.

Guerrilha⁴⁶

Talitha Andrade



⁴⁶ Texto produzido na matéria *Documento de Percurso* do Mestrado em Poéticas Visuais da EBA/UFBA em 2018.1

GUERRILHA

Pequena Guerra ¹ da palavra

Dicionário Criativo

"Luta armada feita por pequenos grupos de pessoas que conhecem bem o lugar em que se escondem e atacam de surpresa"

GUERRILHEIRO

"Aquele que participa de luta armada por causa ideológica, geralmente em oposição ao regime estabelecido, efetuada em pequenos grupos, compostos por pessoas não pertencentes à exércitos nacionais, que recebem treinamento militar, agem na maioria das vezes de maneira clandestina."

WIKIPÉDIA

GUERRILHA

"Trata-se de levar o adversário por muito mais forte que seja a admitir condições frequentemente muito duras, não empregando contra eles senão meios extremamente limitados" e segue

"A inferioridade das forças militares deve ser compensada por uma superioridade crescente das forças morais, à medida que se prolonga a ação. Pois parte-se do pressuposto que o jogo entre as partes é desigual. Visa o bem maior que é uma onda revolucionária no tecido social"

Tem como estratégia - prolongar a ação.
geralmente associadas a lutas de caráter independente descoloniais, separatistas, praticada por movimentos revolucionários.

Relação de proximidade à a população local.

PRINCIPAIS EXEMPLOS DE GUERRILHA SEC XX

- 1950 liderado por CHE GUEVARA e FIDEL CASTRO

Revolução Cubana

- Técnicas de guerrilha desenvolvida pelos vietnamitas na guerra do Vietnã contra os EUA

- Guerrilha do Araguaia 1972/1974/MASSACRE estado Brasileiro

- Guerrilha Urbana - desenvolvida por Marighella e a Coluna Prestes, Lamarca

- MNR - liderado por Leonel Brizola

→ movimentos de libertação e derrubada da ditadura militar brasileira

- Nicarágua em 1979, Augusto Sandino por meio da Frente Sandinista de Libertação Nacional

- FANOM - ARGÉLIA

LUTA ARMADA - COMO ÚNICA FORMA

ENCONTRADA P/ COMBATER OS REGIMES

DITATORIAIS AMÉRICA LATINA.

EX: - Sendero Luminoso (Peru) 70 e 80

- FARC (Colômbia)

- ZAPATISTAS (México)

TIPOS DE GUERRILHA

① ARMADA - RURAL

- URBANA

② ARTE - GUERRILHA → ARTE DE GUERRILHA

conceito criado por Frederico de Moraes

Arte p/ mudar o mundo

artistas como guerrilheiro, assumindo o risco da ação clandestina

É o nome dado ao artista que faz da arte a sua forma de ativismo **ARTIVISMO**. Encontra na arte um caminho à militância, seja ela política, ecológica, social ou espiritual, expressando através das linguagens artísticas seus pontos de vista e leituras do mundo

- Palavras Relacionadas à Guerrilha (2)
 RESISTÊNCIA, REBELDIA, COMBATE, LUTA,
 MILITAR, TROPA, BATALHA, CONFRONTO,
 GUERREIROS, BANDA, CONFLITO, QUERELA,
 CONTENDA, POLEMICA, HOSTILIDADE, INSURGÊNCIA,
 BRIGA, ENFRENTAMENTO, GUERRA, CONFLITO, DUELO,
 OPOSIÇÃO, DIVERGÊNCIA, DESACORDO, DESAVENÇA,
 DESENTENDIMENTO, DISCORDÂNCIA, CONTROVERSIA, ANTIPATIA,
 ÓDIO, ADVERSIDADE, INIMIZADE, RIVALIDADE, AGRESSÃO,
 ATAQUE, OFENSA, PROVOCÇÃO, VIOLÊNCIA, BRIGA,
 DISCURSÃO, DISPUTA, MOTIM, TUMULTO, ATRITO,
 DEBATE, SUBVERSÃO, ATIVISMO, REINVIDICAÇÃO SOCIAL,
 RUPTURA ARTISTICA, AÇÃO DIRETA, SUBLEVAR-SE, OPOR-SE,
 REVOLUÇÃO, INSUBORDINAÇÃO, LEVANTE

DISPUTAS SIMBÓLICAS E MATERIAIS
 DA GUERRILHA FEMINISTA DO SÉC XIX e XX

- 1ª ONDA DO MOV. FEMINISTA (1897 e início 1900s)
 MOV. DAS SUFRAGISTA - Primeiro em Londres e depois
 toma o mundo todo.
 MARTIR DO MOVIMENTO - EMMELINE PANKHURST

"Somos uma geração de
 Mulheres nascidas na
 violência" Las Hijas de Violencia
 coletiva de arte feminista
 mexicana

respondeu a crimes triviais e inspirou
 outras mulheres a fazer greve de fome
 p/ lutar suas questões...

- EMILY DAVISON
 se atirou na frente do cavalo do Rei
 da Inglaterra

- 2ª ONDA FEMINISTA (ANOS 60)

EUA, ampliou o debate p/ as questões da sexualidade,
 aborto, violências domésticas, família

- BETTY FRIEDAN (publicou "THE FEMININE MYSTIQUE")

- Gloria Steinem - apoiou o aborto legalizado
 - infiltrou-se em bares da Playboy como garçonete e depois denunciou as explorações dos trabalhos sobre o corpo das mulheres, era jornalista.

- Kate Millet "Sexual Politics"

Teóricas importantes - Simone Beauvoir
"Segundo Sexo"

- Angela Davis

- "MULHER, RAÇA E CLASSE"
além de integrante dos
PANTERAS NEGRAS grupo de
Guerrilha negro Americano

- 3ª ONDA FEMINISTA (90 até Hoje)

+ ênfase à mulheres de outras "cores, etnias, nacionalidades, religiões e origens culturais" que fugissem a regra das brancas, classe média.

AUDRE LORDE - escritora caribenha americana, feminista lésbica, ativista dos direitos civis.

Entra as questões Trans, e a teoria Queer.
Quebra as definições essencialistas da
feminilidade.

JUDITH BUTLER / PAUL B. PRECIADO

GAIATRI SPIKAV - feminista indiana que
fundou escreve o artigo Pode o Subalterno
falar?

Texto fundamental sobre o pós-colonialismo
Vozes insurgentes, que emergem da subalteridade
para denunciar a subalteridade

RESISTÊNCIA
CURDAS e a Revolução de Rojava (3)
uma luta interna dentro do partido dos
Trabalhadores do Curdistão (PKK) por maior
autonomia e contra a opressão das mulheres.
Criando um movimento autônomo Feminista
ROSAVA (Fronteira Síria e Turquia).

Mov. Internacional de Mulheres curdas (MI MK)
"O problema das mulheres será resolvido dentro
da revolução e não após a revolução"

RESISTÊNCIA

ZAPATISTAS

Exército Zapatista de Libertação Nacional -
Mulheres integradas nos mov. de guerrilha, com
exército próprio e participando das tomadas de
decisões

COLETIVOS

DE

ARTE / ATIVISMO AO REDOR DO MUNDO

- RIOT Grrrrl

Mov. Russo, baseado no hardcore, punk rock,
aborda questões sobre o estupro, cristianismo,
Patriarcado, sexualidade e empoderamento
Tem suas participantes presas por Putin da
banda Pussy Riot, famosas por criar flash mobs
de provocação política (2012)

REFLEXÃO

- MACHISMO de guerra, guerrilha, Partidos políticos, monumentos, rebelião, estruturas que "criamos" e resignificamos da estrutura militar que combatemos

REFERÊNCIA FEMINISTA ANARQUISTA

- EMMA GOLDMAN

- A História de ROTÉ e as células revolucionária guerrilha urbana Feminista anos 70. Almanaque Luta armada contra as instituições do patriarcado.

1967 SCUM - MANIFESTO. Pela destruição
VALERIE SOLANAS

2006 TEORIA KING KONG - VIRGINIE DESPENTES

WOMEN ON WAVES
fundada em 1999 pela médica holandesa
Rebeca Gomperts, leva uma clínica
abortiva no barco registrado na Holanda que
tem lei favorável ao aborto e ruja o mundo
fazendo a prática do aborto e doutrinando
mulheres a fazer o aborto

Guerrilha girls
anos 80 EUA. Questiona o universo
sexista da arte

Mulheres Revolucionárias

(4)

- Soana D'Arc -
- M^{te} Quitéria -
- Soana Angelita -
- M^{te} Filipa -
- Dandara -
- Anita Garibaldi -
- Luísa Mahim -
- Ana Nery -
- Chiquinha Gonzaga -
- Chica da Silva -
- Paqueta -
- Leila Diniz -
- M^{te} Da Penha -
- Marielle Franco -
- M^{te} Bonita -
- Phoolan Devi - Rainha dos Bandidos, Justiça, passa 13 anos presa, depois vira parlamentar na Índia, em defesa das mulheres e das castas inferiores
- Maria Lúcia Pereira - morreu recentemente, líder e militante do Movimento de Moradores de Fica de Salvador - BA.
- Ildacilde do Prado ou Ilda do Facão - líder comunitária, agricultora e uma das criadoras das Justiças de Capivari, no bairro de Capivari, baixada fluminense, região metropolitana RJ. Armadas com facas, enxadas e paços, estas cobertas por lençóis protegem as mulheres e crianças da área, reduzindo os casos de violência a quase zero. Foi assassinada por traficante de drogas que

Chegou na região do bairro Capivari

- Movimento de Mães, Luto como enfrentamento e Reação contra a Violência do Estado. como

- Mães de Acari (Déc 90)

Chacina de 11 pessoas sendo 7 menores de idade por forças do Estado, polícia.

Até hoje esse caso não foi encerrado e as mães lutam para saber sobre seus filhos

EDMÉA DA SILVA EUZÉBIO, foi assassinada enquanto buscava informações sobre seu filho.

As mães de Acari influenciaram e estimularam a criação das MÃES DE MAIO.

- MÃES DE MAIO

Movimento de mães fundado depois da chacina de 564 pessoas durante 10 dias no estado de SP, fogo cruzado entre o estado e o PCC. É considerado o maior crime do Estado Brasileiro Democrático, matou mais pessoas que os 20 anos de ditadura onde o estado matou 435 pessoas. Por conta do desinteresse da justiça em punir os responsáveis deu origem ao movimento Mães de Maio, sua fundadora é VERA LÚCIA DOS SANTOS ficou presa acusada de tráfico de drogas por 3 anos e 3 meses, depois que começou a lutar em busca de justiça pela perda da filha grávida de 8 meses e o genro, agora em 2018, no mês sangrento de maio ela morre em casa devido a depressão que a acometeu nos últimos anos.

RESISTÊNCIA DE MULHERES ISLÂMICAS



(5)

- MALALA YOUSAFZAI

Paquistanesa, 20 anos, ativista, defesa dos direitos humanos da mulher islâmica e seu pleno direito à educação.

Desde os 12 anos de idade milita por essas questões, sendo que em 2002 foi alvo de uma tentativa de assassinato por fundamentalistas do talibã, que atiraram em sua escola, por conta das lutas das mulheres que por elas não desistiam de ir à escola à educação.

Foi ganhadora do prêmio Nobel aos 17 anos e hoje é uma personalidade no mundo global e luta as bandeiras da educação a todas as mulheres.

- AYAAN HIRSI ALI

escritora do livro INFIEL, A História de uma mulher que desafiou o Islã, nasceu na Somália, fugiu de um casamento forçado e vai morar na Holanda, onde se torna ativista dos direitos humanos e deputada no parlamento holandês, sobre a circuncisão na infância, retirada do Clitóris

- WARIS DIRIE

Modelo Internacional e embaixadora da ONU na luta contra a circuncisão feminina, que tb sofreu em sua infância na Somália, foge pelo deserto até chegar na capital e encontra parentes que a levam como empregada para Londres, onde é descoberta por um fotógrafo e vira uma militante contra a violência às mulheres

E a lista segue ...

resistência enquanto guerrilha ... guerrilha
enquanto enfrentamento ... enfrentamento enquanto
luta ... luta enquanto luta ... luta enquanto trans-
formação do aãl e feminista



Quem colabora?

Taise Dourado

Natural do sertão baiano (Irecê, 1995). Atua em diversas áreas artísticas com ênfase nas artes gráficas e visuais. Brinca, gosta e trabalha com composição de poemas e canções. É cofundadora e produtora do projeto *Pantim Coletivo*. Tem lançados os títulos *Des pedaço* (PANTIM, 2018), um zine que mescla gravuras e textos autorais, e a coletânea poética *Taise Dourado e outros autores* (Palavra é Arte, 2016), em que participa com 15 poemas de abertura do livro. Além destes, teve também poemas publicados pela *Revista InComunidade* (Porto/PT, 2018). Entre uma coisa e outra, é estudante do curso de Letras/Língua Portuguesa e Literaturas na Universidade do Estado da Bahia. Para conhecer: pantim.art.br

Joanne Nascimento

“Também uma moça. Também uma nordestina. Também alguém do sertão. É possível que eu seja, também, alguém que não pudesse estar aqui. Mas, em algum momento, provoquei uma abertura: escrevi. Desde então, minha abertura para a vida tem sido o ato de escrever. Através desse texto apresento mais uma rasura feita em mim e um convite para que rasuras outras sejam feitas em quem, porventura, venha a ler o que aqui está escrito. Atualmente, estudo literatura no curso de Letras, Língua Portuguesa e Literaturas da Universidade do Estado da Bahia, *Campus XVI*, Irecê.”

Luciany Aparecida

É escritora e professora de teoria e crítica literária. Nasceu em 1982 na região do Vale do Jiquiriçá, Bahia. É Doutora em Letras com pesquisa em poesia e performances contemporâneas. Escreve a partir de três diferentes assinaturas estéticas: Ruth Ducaso, Margô Paraíso e Antônio Peixôtro. Com Ruth Ducaso escreveu os textos inéditos *Florim* (novela escrita a partir do prêmio/bolsa de criação BN/FUNARTE 2012), *Cartas de Bogotá* (2013) e *Monrovia* (romance escrito em período de residência no Instituto Sacatar – 2015), e publicou *Contos ordinários de melancolia* (paraLeLo13S, 2017). Saiba mais sobre o trabalho de Luciany Aparecida no site: lucianyaparecida.art.br

Sarah Rebecca Kersley

(Reino Unido, 1976) é tradutora, poeta, livreira e editora, radicada no Brasil desde 2005. Reside em Salvador, onde coordena as atividades da *Livraria Boto-cor-de-rosa*. Formada pela Universidade de Glasgow e com Diploma em Tradução pelo *Chartered Institute of Linguists*, Reino Unido (Tradução português – inglês, 2001), trabalha com textos literários e acadêmicos, adaptação criativa, legendas e histórias em quadrinhos, entre outros gêneros de tradução. Suas traduções de escritores brasileiros foram publicadas em jornais e revistas como *Cadernos de literatura em tradução* (USP); *Revista de Letras* (UNESP); *Two lines: World Writing in Translation* (Center for the Art of Translation, San Francisco); *The Critical Flame*; *Flaneur Magazine* (número especial sobre São Paulo); *Asymptote Journal*; e *Mãoa Journal* (no prelo). Traduções incluem poemas e textos de Sérgio Capparelli; Cecília Meireles (co-tradução do livro “Ou isto ou aquilo” com Telma Franco Diniz, no prelo); Nelson Maca; Luciany Aparecida; Mel Duarte; Akins Kintê; Alessandro Buzo; e Carlito Azevedo, entre outros. É coautora do trabalho *Interpretações do não lugar na tradução contemporânea: um estudo de caso de poemas de Carlito Azevedo traduzidos para o inglês* (no prelo – o primeiro de uma série de artigos sobre tradução de poesia contemporânea desenvolvida com a pesquisadora e professora Dr.^a Milena Britto (UFBA). Os seus próprios poemas foram publicados em *O GLOBO*; *Revista Pessoa*; *Revista Modo de Usar & co*; *Jornal RelevO*; e *Revista Oblique*. É autora do livro *Tipografia oceânica* (Paralelo13S, 2017).

Louise Queiroz

É mulher negra e lésbica, estudante de Letras na Universidade Federal da Bahia, nascida e criada em Salvador. Em 2016 publicou pela primeira vez no livro *Enegrescência – Coletânea poética* – e no mesmo ano participou do *Cadernos Negros Vol. 39* – poemas afro-brasileiros.

Constância Lima Duarte

Pesquisadora do CNPq, doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo e mestre em Literatura Portuguesa pela PUC-RJ. Em 1996, aposentou-se pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte e, em 1998, assumiu a Cadeira de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, através de concurso público. No pós-doutorado, realizado em 2002 e 2003 na UFSC e na UFRJ, desenvolveu o projeto *Literatura e Feminismo no Brasil: trajetória e diálogo*. Pesquisadora do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade (NEIA) e do Centro de Estudos Literários da UFMG, coordena os grupos de pesquisa *Letras de Minas* e *Mulheres em Letras*.

Lívia Natália

Professora Adjunta da Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras. Líder do grupo de pesquisa Corpus Dissidente (UFBA/CNPQ).

Eduardo de Assis Duarte

Professor da Universidade Federal de Minas Gerais, autor de *Literatura, política, identidades* (UFMG, 2005) e de *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, (2 eds., Record, 1996). Organizou, entre outros, *Machado de Assis afrodescendente: escritos de caramujo*. (2 eds. Pallas/Crisálida, 2007), a coleção *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (UFMG, 4 vols., 2011) e os volumes didáticos *Literatura Afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI* e *Literatura Afro-brasileira: abordagens na sala de aula* (Pallas, 2014). Coordenador do grupo de pesquisa *Afrodescendências na Literatura Brasileira* (CNPq) e do site literafro, disponível no endereço: www.lettras.ufmg.br/literafro

Evanilton Gonçalves

Nasceu em 30 de julho de 1986, em Salvador, Bahia. É Graduado em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia – UFBA e Mestre em Língua e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura na mesma instituição (PPGLinC/UFBA). É um dos editores do blog *Diários incendiários*. Atua como revisor de textos e crítico literário. Já teve contos publicados nas revistas *Desenredos*, *Subversa* e no jornal literário *RelevO*. Integra a plataforma *Oxe: Portal da Literatura Baiana Contemporânea*. Publicou o livro de prosa *Pensamentos supérfluos: coisas que desaprendi com o mundo* (Paralelo13S, 2017), que está em processo de tradução para o espanhol. E-mail: evaniltongoncalves@gmail.com

Márcia Limma

É atriz, cantora, performer, mestranda em Artes Cênicas no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC – UFBA. Realizou diversas oficinas de formação em teatro, voz e contação de histórias. Participou dos projetos *Baixo Sul em Cena* e *Escuna Criativa* formando grupos de teatro no interior da Bahia em parceria com o grupo *Atagon* – Alemanha. Foi professora de contação de histórias no Centro Juvenil de Ciência e Cultura do Governo do Estado – CJCC (Colégio Central) e ministrou pelo Prêmio Miryan Muniz de Teatro (FUNARTE) a Oficina de *Introdução a Contação de Histórias* na Casa Preta – sede do *Grupo Vilavox*. Como atriz, é membro fundadora do *Grupo Vilavox* – há 17 anos. Participou dos espetáculos: *Vermexo*, *Passaredo Passarinholas*, *O Castelo da Torre*, *O segredo da Arca de Trancoso*, *Meu nome é mentira*, *Labirintos*, *Canteiros de Rosa*, *Primeiro de Abril*, *Almanaque da Lua*, *Trilhas do Vila*, *Auto-Retrato aos 40*, as intervenções urbanas *Orixás Center em Cena*, *Work in progress* e *Medeia Negra*.

Clíssio Santos Santana

Mestre em História Social – UFBA, professor do curso de História do Centro Universitário Jorge Amado – Unijorge. Uma versão inicial deste texto está em minha dissertação de mestrado: SANTANA, Clíssio Santos. *Ele queria viver como se fosse homem livre: escravidão e liberdade no termo de cachoeira (1850-1888)*. 2014. 171f. Dissertação (Mestrado). Salvador: Universidade Federal da Bahia/Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Sérgio Rodrigo

(Diamantina, 1983) estudou composição na Fundação de Educação Artística em Belo Horizonte, na Universidade Federal de Minas Gerais e na *Accademia Nazionale di Santa Cecilia* em Roma. Participa frequentemente de *masterclasses* e *workshops* de composição tendo trabalhado com compositores como Stefano Gervasoni, Lasse Thoresen, Franck Bedrossian, Philippe Hurel, Daniel D'Adamo, Chaya Czernowi, George Benjamin, Brain Ferneyhough, dentre outros. Foi compositor residente do Festival *Zeitkunst* em Berlim, do Instituto Sacatar na Bahia e do projeto Territórios da Invenção, realizado pela Fundação de Educação Artística. Sua música recebeu importantes prêmios no Brasil, como o prêmio de composição "Camargo Guarnieri" e o prêmio orquestral "Tinta Fresca", realizado pela orquestra Filarmônica de Minas Gerais. Recebeu também as premiações internacionais no Canadá, durante o Festival *Domaine Forget* e na Itália Prêmio de composição *Maxwell Davies*. Sua música tem sido realizada em vários países através de colaborações com importantes grupos dedicados à música contemporânea de concerto tais como *Ensemble Intercontemporain*, *Exaudi Vocal Ensemble*, *Nouvel Ensemble Moderne*, *Nikel Ensemble*, *Divertimento Ensemble*, *Ensemble Court-Circuit*, *Orquestra Filarmônica Rádio France*, Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, Camerata Aberta, Oficina Música Viva, Quarteto Corda Nova, *Duo Qattus*, dentre outros.

Marielson Carvalho

Professor Assistente de Literatura e Cultura do curso de Letras da Universidade do Estado da Bahia – *Campus XVI* – Irecê, mestre em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Paraíba, com dissertação que resultou o livro *Acontece que eu sou baiano – identidade e memória cultural no cancioneiro de Dorival Caymmi* (Eduneb, 2009). É autor, pela mesma editora, do livro *Caymmianos: personagens das canções de Dorival Caymmi* (2015). É doutorando em Literatura e Cultura na Universidade Federal da Bahia com projeto de tese *O Atlântico Negro de Angélique Kidjo: memória e ancestralidade em trilogia musical sobre uma diáspora africana nas Américas*, sob orientação do Prof. Dr. José Henrique Freitas. E-mail: marielcarvalho@gmail.com

Tom Correia

Nasceu na Bahia, em Salvador. Jornalista, escritor e fotógrafo, é autor de quatro livros de contos individuais e já participou de diversas coletâneas. Em 2017, foi o curador da Festa Literária Internacional de Cachoeira – FLICA. Mais: www.tomcorreia.com.br

Antonio Carlos Sobrinho

Filho de Eduardo José Monteiro Teixeira, preso pela ditadura militar duas vezes. A primeira, em 1969, em face de sua participação junto ao Movimento Estudantil em posicionamentos contra o Ato Institucional n. 5 (AI-5), quando cursava a Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia. Foi denunciado por Orlando Gomes, então diretor, detido e torturado durante 40 dias. Ao sair, foi impedido de continuar o curso, sendo jubilado. A segunda prisão ocorreu em 14 de abril de 1972, na região de Xambioá, divisa de Tocantins com o Pará, quando se encaminhava para a Guerrilha do Araguaia. Foi torturado por mais 45 dias e detido por cerca de um ano e meio. Soube do assassinato do irmão em sala de tortura, entre risos dos torturadores. Solto em 1973. / Sobrinho de Antonio Carlos Monteiro Teixeira, assassinado na Guerrilha do Araguaia em 1972, cujos restos mortais os familiares não tiveram ainda o direito de enterrar. / Sobrinho de Emília Augusta Monteiro Teixeira, que atuou clandestinamente pelo PCdoB durante sete anos, operacionalizando a comunicação entre aparelhos e, destes, com o comitê central do partido. / Neto de Luiza Monteiro Teixeira, falecida em 25 de junho de 2013, aos 94 anos. Sobreviveu à ditadura militar, enfrentando-a corajosamente, ainda que tantas vezes rasgada em dor por ela. Se resta alguma sorte no ato de morrer, alguma mínima alegria, pelo menos vovó não teve o desgosto de presenciar uma juventude desejanste do retorno dos generais. / Torce para que, na ausência da avó, o pai e/ou a tia tenham respeitado o seu direito de enterrar o irmão. // Doutor em Literatura e Cultura pelo PPGLitCult/UFBA (2017) e Mestre em Estudo de Linguagens pelo PPGEL/UNEB (2012). Atualmente, é professor substituto da Universidade do Estado da Bahia, *Campus XVI*, Irecê, e professor-horista do Centro Universitário Jorge Amado – Unijorge. Qualquer dia será escritor.

Talitha Andrade

Feminista e lésbica encontra nas Artes Visuais o instrumento para praticar sua guerrilha urbana visual de ocupação e “ativismo” nos espaços públicos principalmente da cidade de SALVAdor, onde mora há 18 anos. Graduada em Comunicação Social na UFBA (2010), aluna regular do mestrado em Poéticas Visuais na EBA-UFBA (2018), continua a desenvolver sua prática urbana de disputas simbólicas, onde essas questões de *guerrilha.feminismo.artivismo.cidade.metrópolepós-colonial.subtropical* são revisitadas, esgarçadas e esmiuçadas para se pautar novas possibilidades de (re) existência feminista em pleno século XXI.

ESTE MATERIAL FOI PRODUZIDO EM 2018 PELA PANTIM EDIÇÕES. PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO E CAPA FORAM PRODUZIDOS POR TAISE DOURADO. FORMATO E-BOOK. NÃO COMERCIALIZÁVEL. PROPRIEDADES INTELECTUAIS E ARTÍSTICAS DE ©DIREITOS RESERVADOS A TAISE DOURADO, JOANNE NASCIMENTO, LUCIANY APARECIDA, SARAH REBECCA KERSLEY, LOUISE QUEIROZ, CONSTÂNCIA LIMA DUARTE, LÍVIA NATÁLIA, EDUARDO DE ASSIS DUARTE, EVANILTON GONÇALVES, MÁRCIA LIMMA, CLÍSSIO SANTOS SANTANA, SÉRGIO RODRIGO, MARIELSON CARVALHO, TOM CORREIA, ANTONIO CARLOS SOBRINHO E TALITHA ANDRADE, REPRODUZIDAS MEDIANTE CONCESSÃO DAS PARTES – RESPONSÁVEIS PELA SEGURIDADE DA AUTORIA DAS PEÇAS COMPONENTES DOS *CADERNOS ARAXÁ*. REVISÕES DE: ANTONIO CARLOS SOBRINHO, JOANNE NASCIMENTO E TAISE DOURADO. CONCEPÇÃO ARTÍSTICA DE LUCIANY APARECIDA.

SALVADOR, JUNHO 2018.

