
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

Processos identitários na literatura afro-brasileira:
problemáticas e engajamentos



VOLUME 45 NÚMERO 2

DEZEMBRO DE 2025

[HTTPS://OJS.UEL.BR/REVISTAS/UEL/INDEX.PHP/TERRAROXA](https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/TERRAROXA)

ISSN 1678-2054

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

Expediente

A *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários* permite acesso livre, gratuito e completo aos textos em formato PDF, publicada continuadamente desde 2002, pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, classificada no *QUALIS* como A1 (2017-2020), e faz parte do repositório Portal de Periódicos Capes. A partir de 2022, a revista passou a ter dois números semestrais por volume anual e a ser hospedada em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa>.

E-MAIL: terraroxa.uel@gmail.com

EQUIPE EDITORIAL (UEL): Alamir Aquino Corrêa (editor-chefe), Barbara Cristina Marques e Claudia Camardella Rio Doce.

INDEXADORES E BANCOS DE DADOS: Diadorim, Directory of Open Access Journals, EBSCO, ErihPlus, JURN, LatinIndex, Livre - Revistas de Livre Acesso, Miguilim, MLA Directory of Periodicals e Portal de Periódicos da CAPES.

RESPONSÁVEIS PELO DOSSIÊ: Amanda Crispim Ferreira (UTFPR - Curitiba), Maria Carolina de Godoy (UEL) e Nelci Alves Coelho Silvestre (UEM).

APOIO: O presente número recebeu apoio financeiro, via Processo nº 401612/2024-4, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

TIPOGRAFIA: Candara; texto em *jetblack* 161618, hiperlink em *dark washed blue*.

FOTO DE CAPA: Designed by [Freepik](#)

CONVERSÃO DE LINKS LONGOS: <https://tinyurl.com/>

REVISÃO DE TEXTO EM INGLÊS: [Grammarly.com](#)

VERIFICAÇÃO DE SIMILARIDADE: [iThenticate](#)

PARECERISTAS AD HOC DO DOSSIÊ (72): Adilson dos Santos, Adriana Cristina Aguiar Rodrigues, Alba Krishna Topan Feldman, Alice Atsuko Matsuda, Aline Alves Arruda, Ana Maria Soares Zukoski, Celina Gomes de Oliveira, Claudia Cristina Ferreira, Cleide Rapucci, Cristian Souza Sales, Cristiane Côrtes, Dejair Dionísio, Delton Aparecido Felipe, Eduardo Prazeres dos Santos, Ellen Mariany da Silva Dias, Fernanda Felisberto da Silva, Fernanda Rodrigues de Miranda, Fernanda Silva e Sousa, Franciane Conceição Silva, Frederico Augusto García Fernandes, Gisele Gemmi Chiari, Guilherme Magri, Gustavo Javier Figliolo, Heleno Álvares Bezerra Júnior, Heloísa Helou Doca, Henrique Furtado de Melo, Hildália Fernandes Cunha Cordeiro, Igor Rossoni, João Paulo Toledo de Carvalho, José Henrique de Freitas Santos, Kateryna Hodik,

Layse Barnabé de Moraes, Leoné Astride Barzotto, Loide Nascimento de Souza, Lucélia de Sousa Almeida, Lucia Osana Zolin, Luís Cláudio Ferreira Silva, Marcela Gizeli Batalini, Marcele Aires Franceschini, Márcio Matiassi Cantarin, Marco Hruschka, Marcos Antônio Alexandre, Margarida da Silveira Corsi, Maria Carolina Casati Digiampietri, Maria Júlia Werneck de Oliveira, Mariana Sbaraini Cordeiro, Marleide Rodrigues da Silva Perrude, Mateus Fernando de Oliveira, Michel Mingote, Miguel Heitor Braga Vieira, Milena Paixão da Silva Silva, Mirian Cristina Santos, Pauline Champagnat, Priscila Vasques Castro Dantas, Raquel Alves dos Santos, Regina Alves, Renato Forin Jr., Ricardo Augusto de Lima, Robson José Custódio, Rosângela Aparecida Cardoso da Cruz, Rosemeri Passos Baltazar Machado, Sara da Silva Pereira, Sheila Oliveira Lima, Sidinei Eduardo Batista, Silvio Ruiz Paradiso, Soraya Martins Patrocínio, Suely Leite, Taynara Cristina de Souza Silva, Thiago Alves Valente, Verônica de Souza Santos Flôr, Walker Douglas Pincerati, Wilma Coqueiro.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ARTIGOS

APRESENTAÇÃO.....	6
AMANDA CRISPIM FERREIRA (UTFPR - CURITIBA), MARIA CAROLINA DE GODOY (UEL) E NELCI ALVES COELHO SILVESTRE (UEM)	
LETRAMENTO LITERÁRIO ANTIRRACISTA: REFLEXÕES SOBRE UM PROCESSO INVESTIGATIVO	9
KELLY CRISTINA CÂNDIDA DE SOUZA (UFMG) E ANDREIA DE ASSIS FERREIRA (UFMG)	
LIMA BARRETO: O INCÔMODO CONFESSİONAL.....	21
THIAGO DE MELO BARBOSA (UFNT)	
VOZES NEGRAS E MULHERES-RESISTÊNCIA EM O CRIME DO CAIS DO VALONGO, DE ELIANA ALVES CRUZ	34
REGILANE BARBOSA MACENO (UEMASUL)	
A VIDA-LABIRINTO E OS CATIVEIROS DE DUZU-QUERENÇA: O ESPAÇO EM “DUZU-QUERENÇA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO	49
GISANA KAREN ARAÚJO COSTA LIRA (UFRN) E TITO MATIAS-FERREIRA JÚNIOR (IFRN)	
A ESCRITA DE MULHERES NEGRAS E AS COSMOPERCEPÇÕES AFRICANAS EM MATA DOCE (2023), DE LUCIANY APARECIDA.....	62
JERSON OLIVEIRA MENDES JUNIOR (UFES) E VÍTOR CÉI (UFES)	
“A GENTE COMBINAMOS DE NÃO MORRER”: A HETERODISCURSIVIDADE NO CONTO DE CONCEIÇÃO EVARISTO.....	78
MARIA DE FÁTIMA COSTA E SILVA (UFAL) E ANA CLARA MAGALHÃES DE MEDEIROS (UNB)	
LITERATURA PARA AS INFÂNCIAS: UMA AFRO-PERSPECTIVA DAS EXPERIÊNCIAS DE LEITURA.....	89
SAMARA DA ROSA COSTA (UFPR) E LUCIMAR ROSA DIAS (UFPR)	

A IDENTIDADE NARRATIVA FRAGMENTÁRIA NO BILDUNGSROMAN DE ONDE ELES VÊM, DE JEFERSON TENÓRIO.....	101
	EDSON RIBEIRO DA SILVA (UNIANDRADE)
INSCRITURA E ESCREVIVÊNCIA EM OS CORPOS E OBÁ CONTEMPORÂNEA (2005), DE HELENA DO SUL.....	114
	DÊNIS MOURA DE QUADROS (UNIPAMPA)
CONTATOS IMEDIATOS: “CONEXÃO” E O AFROFUTURISMO DIASPÓRICO DE LU AIN-ZAILA	127
	EMANUELLE OLIVEIRA-MONTE (VANDERBILT)
POÉTICAS DA FERIDA E DO CORTE: A ENCARNAÇÃO TRANSVESTIGÊNERE PRETA DE LUNA SOUTO FERREIRA.....	141
	TALLÝZ SANTOS PEREIRA (UESC)
“QUARTO DE DESPEJO”: A ESCRITA COMO ESTOICISMO	156
	ANDRÉ PASCOAL (USP)
O RISÍVEL MUNDO ÀS AVESSAS EM ELISA LUCINDA: A QUESTÃO RACIAL EM FOCO	169
	THIARA CRUZ DE OLIVEIRA (UFES) E MICHELE FREIRE SCHIFFLER (UFES)
COMO PERSONAGENS NEGRAS NA LITERATURA INFANTIL VÊM SENDO ESTUDADAS? INVESTIGANDO CATEGORIAS DE ANÁLISE	180
	DÉBORA CRISTINA DE ARAUJO (UFES)
O SAGRADO PÃO DA MEMÓRIA É O CORPO NEGRO	195
	PAULO BENITES (UTFPR) E JÚLIO CÉSAR RODRIGUES LIMA (UTFPR)
A ARTE DA NARRAÇÃO: CONVERGÊNCIAS ENTRE O NARRADOR BENJAMINIANO, A TRADIÇÃO ORAL AFRICANA E O RAP	209
	CATHARINA VIEGAS (UFSM) E PEDRO SANTOS (UFSM)

APRESENTAÇÃO

Amanda Crispim Ferreira¹ (UTFPR - Curitiba),
Maria Carolina de Godoy² (UEL) e Nelci Alves Coelho Silvestre³ (UEM)

A literatura afro-brasileira contemporânea tem se afirmado como campo de resistência estética, política e identitária, questionando os silenciamentos históricos e reinscrevendo memórias coletivas que atravessam gerações. Nela, as experiências de negritude emergem como marcas de escrevivência, conceito central proposto por Conceição Evaristo, em que escrita e vida se tornam indissociáveis. A dimensão corporal, ancestral e comunitária dessa literatura não apenas tensiona o cânone, mas também inaugura novos modos de narrar e de existir, articulando subjetividade e memória com práticas de insurgência frente ao racismo estrutural e às desigualdades sociais.

A presente edição reúne contribuições que se inserem na chamada “Processos identitários na literatura afro-brasileira: problemáticas e engajamentos”, compondo um panorama plural e crítico das relações entre literatura, identidade, resistência e cultura.

O artigo “Poéticas da ferida e do corte: a encarnação transvestigênere preta de Luna Souto Ferreira”, de Tallýz Santos Pereira, analisa a obra *Mem(ora)is* a partir de uma estética da ferida, destacando como a escrita transvestigênere preta se constitui em gesto insurgente de subjetivação e resistência, instaurando novas formas de fabulação e existência.

No estudo “Vozes negras e mulheres-resistência em *O crime do Cais do Valongo*, de Eliana Alves Cruz”, de Regilane Barbosa Maceno, a análise se volta para personagens femininas negras – Muana, Roza e Tereza – como símbolos de resistência em meio à escravidão e ao silenciamento histórico, evidenciando a obra como contranarrativa à história oficial.

Já no artigo “O risível mundo às avessas em *Elisa Lucinda: a questão racial em foco*”, Thiara Cruz de Oliveira e Michele Freire Schiffler propõem a leitura de *Livro do*

¹ amandacrispim@gmail.com - <https://orcid.org/0009-0006-6914-7889>

² mcdegodoy@uel.br - <https://orcid.org/0000-0003-4016-3720>

³ nacsilvestre@uem.br - <https://orcid.org/0000-0002-6670-2326>

Avesso: o pensamento de Edite sob a perspectiva do risível, mostrando como o humor e a ironia funcionam como recursos críticos para expor o racismo estrutural e desmontar a lógica do chamado “racismo recreativo”.

Em “O sagrado pão da memória é o corpo negro”, de Paulo Benites e Júlio César Rodrigues Lima, o conto *O Sagrado Pão dos Filhos* (2016), de Conceição Evaristo, é examinado a partir da noção de escrevivência. A análise evidencia como o corpo negro feminino, em performance, mobiliza ancestralidade, memória e resistência, reconfigurando sentidos e reelaborando o mito cristão da multiplicação como gesto poético e político.

No artigo “A vida-labirinto e os cativeiros de Duzu-Querença: o espaço em Duzu-Querença, de Conceição Evaristo”, de Gisana Karen Araújo Costa Lira e Tito Matias-Ferreira Júnior, a narrativa de *Olhos D’água* é lida sob a perspectiva da topoanálise, o que destaca como os espaços marginalizados se tornam determinantes na trajetória da personagem-título, marcada por múltiplos cativeiros sociais e existenciais. O estudo evidencia como a escrevivência de Evaristo articula espaço, memória e resistência diante das violências estruturais.

O texto ““A gente combinamos de não morrer”: a heterodiscursividade no conto de Conceição Evaristo”, de Maria de Fátima Costa e Silva e Ana Clara Magalhães de Medeiros, traz, também, a análise de um conto da obra *Olhos d’água* que mostra como a autora constrói mundos possíveis por meio de múltiplas vozes (heterodiscursivo), conceito de Mikhail Bakhtin. Maria de Fátima Costa e Silva e Ana Clara Magalhães de Medeiros evidenciam como Evaristo articula vozes distintas que revelam uma realidade comum aos afro-brasileiros, em sua escrita que une estética e ética.

Em “Lima Barreto: o incômodo confessional”, de Thiago de Melo Barbosa, a crítica em torno da obra do autor é revisitada e problematizada, para evidenciar a tese de que de “o falar de si” na obra de Barreto não é um problema, como a crítica hegemônica apontou, mas sim um ponto importante quando falamos em Literatura afro-brasileira, que foi se construindo à margem do cânone e da historiografia literária tradicional.

O ensaio “Quarto de despejo”: a escrita como estoicismo”, de André Pascoal, aponta que todo movimento de resistência empenhado pela escritora Carolina Maria de Jesus para conseguir escrever e publicar suas obras reflete em sua Escrevivência, que também apresenta-se resistente.

Já em “Inscritura e escrevivência em *Os corpos e Obá contemporânea* (2005), de Helena do Sul”, Dênis Moura de Quadros reflete sobre a escrevivência de mulheres negras brasileiras, analisando na obra de Helena do Sul aspectos que rompem com os estereótipos que fixavam as personagens negras nas obras canônicas, observando que é uma literatura que entende a escrita como espaço de transgressão, na qual o corpo se inscreve no texto.

Além de estudos sobre autores e obras que consolidaram a literatura de autoria negra no Brasil, como Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo,

este volume também traz discussões acerca de produções de autores dessa nova geração, que tem dado outros caminhos para essa corrente estética.

Nesta direção, encontramos o artigo “A escrita de mulheres negras e as cosmo-percepções africanas em *Mata Doce* (2023), de Luciany Aparecida”, de Jerson Oliveira Mendes Junior e Vitor Cei Santos, que fortalece a crítica em torno do premiado romance de Luciany Aparecida, obra que, embora recente, já configura um marco na literatura brasileira. O estudo localiza a obra como contra-hegemônica, evidenciando, em sua construção, conceitos como memória, tempo espiralado e ancestralidade, sob uma perspectiva de análise afrocêntrica.

Também no texto “A identidade narrativa fragmentária no *Bildungsroman* De onde eles vêm, de Jeferson Tenório”, Edson Ribeiro da Silva analisa a obra de Tenório a partir da reflexão sobre identitarismo e *Bildungsroman*, defendendo a tese de que as identidades fragmentadas apresentadas nas produções contemporâneas se constituem como discurso e, assim, podem representar um grupo, revelando uma das facetas do romance-de-formação no Brasil, neste século.

No artigo “A arte da narração: convergências entre o narrador benjaminiano, a tradição oral africana e o rap”, Catharina de Carvalho e Pedro Santos, com base nos pressupostos teóricos de Walter Benjamin, analisam, sob a perspectiva do griot, a canção “Diário de um detento”, do grupo de rap Racionais MC’s.

Na esteira da literatura infantil e juvenil, da educação étnico-racial e das novas tendências da literatura afro-brasileira, o dossiê apresenta artigos sobre letramento literário, experiências de aplicação da Lei nº 10.639/2003, reflexões sobre estudos críticos centrados nessa produção e um artigo sobre afrofuturismo. Em “Letramento literário antirracista: reflexões sobre um processo investigativo”, Kelly Cristina Cândida de Souza e Andreia de Assis Ferreira e analisam uma experiência pedagógica de letramento literário com enfoque antirracista, destacando o papel da docente mediadora na descolonização do currículo. No artigo “Contatos Imediatos: ‘Conexão’ e o Afrofuturismo Diaspórico de Lu Ain-Zaila”, Emanuelle Oliveira-Monte discute como essa estética se insere no contexto brasileiro, a partir dos pressupostos teóricos da autora Lu Ain-Zaila e de seu conto “Conexão”. Em “Literatura para as infâncias: uma afro-perspectiva das experiências de leitura”, Samara da Rosa Costa e Lucimar Rosa Dias exploram o conceito de literatura para as infâncias, com base em suas experiências como pesquisadoras, discutindo a intersecção entre infância e identidade racial. Por fim, no artigo “Como personagens negras na literatura infantil vêm sendo estudadas? Investigando categorias de análise”, Débora Cristina de Araujo identifica como as obras com protagonismo negro têm sido estudadas e contribui para o campo reflexivo com novas categorias de análise.

Em conjunto, esses artigos reafirmam a força crítica e estética da literatura afro-brasileira contemporânea, revelando como a escrita de autoria negra confronta silenciamentos históricos, reinscreve memórias coletivas e propõe novos horizontes de existência, subjetividade e resistência.

LETRAMENTO LITERÁRIO ANTIRRACISTA: REFLEXÕES SOBRE UM PROCESSO INVESTIGATIVO

Kelly Cristina Cândida de Souza¹ (UFMG)
e Andreia de Assis Ferreira² (UFMG)

Recebido em 6 de abril de 2025; aprovado em 29 de agosto de 2025.

RESUMO: Este artigo relata e analisa uma experiência pedagógica orientada pelo letramento literário em uma perspectiva antirracista, com foco na mediação de literatura negra para a infância. Fundamentado em um arcabouço teórico que aborda letramento literário e descolonização curricular, o estudo evidencia a relevância dessa abordagem para o desenvolvimento de competências leitoras e a promoção da equidade étnico-racial. A partir da aplicação do método, Sequência Básica do letramento literário, foram destacados aspectos como a seleção de obras, o espaço de leitura em roda, a mediação em voz alta, as interações discursivas entre as crianças e a acolhida das subjetividades. O papel da docente, enquanto mediadora, revelou-se fundamental na criação de um ambiente seguro e dialógico, propício ao compartilhamento de experiências e à construção de identidades antirracistas. Este trabalho oferece subsídios teórico-metodológicos para a implementação de práticas pedagógicas que promovam a equidade étnico-racial e contribuam para a descolonização do currículo escolar, consolidando o potencial transformador do letramento literário no contexto educativo.

PALAVRAS-CHAVE: Letramento literário; descolonização curricular; literatura negra infantil.

ALFABETIZACIÓN LITERARIA ANTIRRACISTA: REFLEXIONES SOBRE UN PROCESO INVESTIGATIVO

RESUMEN: Este artículo relata y analiza una experiencia pedagógica orientada a la alfabetización literaria desde una perspectiva antirracista, con foco en la mediación de la literatura negra para la infancia. Fundamentado en un marco teórico que aborda la alfabetización literaria y la descolonización curricular, el estudio evidencia la relevancia de este enfoque para el desarrollo de competencias lectoras y la promoción de la equidad étnico-racial. A partir de la aplicación de la Secuencia Básica de la alfabetización literaria, se destacaron aspectos como la selección de obras, el espacio de lectura en círculo, la mediación en voz alta, las interacciones discursivas entre los niños y la acogida de las subjetividades. El

¹ keleduca@gmail.com - <https://orcid.org/0009-0002-9771-0326>

² andreia.assis.ferreira@gmail.com – <https://orcid.org/0000-0002-7915-8470>

papel de la docente, como mediadora, se reveló fundamental para la creación de un ambiente seguro y dialógico, propicio para el intercambio de experiencias y la construcción de identidades antirracistas. Este trabajo ofrece subsidios teórico-metodológicos para la implementación de prácticas pedagógicas que promuevan la equidad étnico-racial y contribuyan a la descolonización del currículo escolar, consolidando el potencial transformador de la alfabetización literaria en el contexto educativo.

PALABRAS CLAVE: Alfabetización literaria; Descolonización curricular; Literatura negra infantil.

ANTIRACIST LITERACY: REFLECTIONS ON AN INVESTIGATIVE PROCESS

ABSTRACT: This article reports and analyzes a pedagogical experience guided by literary literacy from an anti-racist perspective, with a focus on the mediation of Black children's literature. Grounded in a theoretical framework that addresses literary literacy and curricular decolonization, the study highlights the relevance of this approach for developing reading skills and promoting ethnic-racial equity. Through the application of the "Basic Sequence of literary literacy" method, aspects such as the selection of works, the reading circle space, mediation through reading aloud, discursive interactions among the children, and the welcoming of their subjectivities were emphasized. The teacher's role as a mediator proved fundamental in creating a safe, dialogic environment conducive to sharing experiences and constructing anti-racist identities. This work offers theoretical-methodological support for implementing pedagogical practices that promote ethnic-racial equity and contribute to the decolonization of the school curriculum, thereby consolidating the transformative potential of literary literacy in the educational context.

KEYWORDS: Literary literacy; curricular decolonization; Black children's literature.

INTRODUÇÃO AO CONTEXTO INVESTIGATIVO

As questões apresentadas neste texto fazem parte de um conjunto de reflexões que emergem do cotidiano da prática educativa com crianças ativas e produtoras de cultura (Kramer 2009). Esse enfoque considera a criança como protagonista no processo de aprendizagem, contribuindo para uma abordagem mais inclusiva e transformadora. Professora e crianças, em interação com o universo da literatura negra para a infância, compõem e dão sentido a este contexto, traçando os contornos de uma ação prática e investigativa que também se configura como uma contribuição teórica e metodológica no âmbito da prática antirracista na escola.

Este artigo tem como objetivo central analisar o potencial de uma experiência pedagógica de letramento literário na perspectiva antirracista, a partir da mediação da obra *Um Dia Feliz*, de Patrícia Santana e Carol Fernandes. O foco da análise recai sobre as interações discursivas das crianças e as possibilidades dessa abordagem para a construção de identidades, para a descolonização do currículo e para a promoção de uma educação para as relações étnico-raciais.

A prática investigativa, desenvolvida ao longo de cinco meses, foi conduzida na disciplina Grupo de Trabalho Diferenciado (GTD) em uma escola de aplicação vin-

culada à Universidade Federal de Minas Gerais, com uma turma do 2º ano do Ensino Fundamental composta por 22 crianças. A investigação foi orientada pela Lei nº 10.639/2003, que estabelece a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e africana, ressaltando a necessidade de práticas pedagógicas que promovam a pluralidade étnico-racial no ambiente escolar. Em consonância com o Plano Nacional de Implementação das Diretrizes Curriculares para a Educação das Relações Étnico-Raciais (Brasil 2013), o estudo buscou criar um ambiente propício à divulgação de conhecimentos e à formação de atitudes que eduquem cidadãos quanto à diversidade cultural.

Os procedimentos metodológicos incluíram a escuta, a observação e os registros realizados pelas crianças e pela professora-pesquisadora, que foram tratados como fontes de dados para análise. Essa abordagem foi fundamentada nos estudos sobre letramento literário (Cosson 2007; Paiva & Rodrigues 2008; Paulino & Cosson 2009; Solé 1998), literatura negra para a infância (Debus 2007, 2008, 2017; Dalcastagnè 2011) e educação para as relações étnico-raciais (Trindade 2013; Gomes 2012, 2021; Abramovay & Castro 2006).

O trabalho investigativo teve início com uma leitura literária realizada pela professora-pesquisadora em substituição à docente titular da turma. A obra escolhida para esse momento, *Capulana: Um Pano Estampado de Histórias*, de Heloísa Pires Lima, Márcio Lemos e Vanina Starkoff (2014), apresentou personagens negros, como destacado na análise da capa realizada com as crianças. Durante essa atividade, uma menina manifestou comentários negativos sobre a cor da pele dos personagens, evidenciando a necessidade de uma abordagem pedagógica sensível e alinhada aos preceitos da legislação educacional vigente.

A prática pedagógica adotada baseou-se no método da Sequência Básica do Letramento Literário (Cosson 2007), contemplando ações sistemáticas que incentivaram a interação das crianças com as obras literárias. As atividades incluíram leitura em voz alta, registro de observações, trocas de experiências e produção criativa, como ilustrações baseadas nas narrativas. Essa abordagem buscou valorizar a voz das crianças e fomentar a reflexão sobre diversidade e representatividade. No próximo tópico, serão detalhados os procedimentos de mediação e os resultados da investigação, destacando as contribuições desta experiência para o campo da educação antirracista e do letramento literário no contexto escolar.

A ABORDAGEM PEDAGÓGICA DA INFÂNCIA: CONCEPÇÕES E PRÁTICAS ANTIRRACISTAS

Estar em sala de aula com crianças exige dos professores um esforço significativo de planejamento, envolvendo reflexões sobre atitudes, ações e objetivos que fundamentam a experiência da aula. Esse processo requer disposição para o diálogo entre os sujeitos envolvidos.

Ao refletir sobre os sentidos da educação na vida das crianças, Paulo Freire nos alerta: “a educação é mais autêntica quanto mais desenvolve esse ímpeto ontológico de criar. A educação deve ser desinibidora e não restritiva. É necessário darmos oportunidade para que os educandos sejam eles mesmos” (1997: 80). Nesse sentido, ao promover um ambiente inclusivo e não restritivo, a educação pode ajudar a desmantelar preconceitos e estereótipos, criando um espaço onde a diversidade é valorizada e as diferenças compreendidas. Assim, ela se torna um meio de produção de identidades plurais, alinhando-se aos princípios freireanos para estabelecer um ambiente de aprendizagem verdadeiramente seguro, equitativo e enriquecedor.

Compreendendo a educação como oportunidade para o desenvolvimento humano, conforme Freire (1997), o trabalho docente implica a criação de espaços que favoreçam o pleno desenvolvimento das crianças. Nessa dinâmica, o professor atua com base em sua história, formação e modos de ser, utilizando seus recursos para implementar os planos de aula.

A interação em sala de aula não se limita ao professor; a criança, como sujeito histórico, também se faz presente. Como ressalta Kramer (2009), ela não é apenas parte da cultura, mas também a produz. Adicionalmente, Corsino, dialogando com Bakhtin, Benjamin e Vygotsky, afirma que a criança é “cidadã de direitos, tem na linguagem espaço de interações sociais e lugar de constituição da consciência, desenvolvimento e formação” (2003: 18).

Ao conviver com as crianças no espaço escolar, evidencia-se a potência dessa fase da vida. Repletas de energia vital, elas levantam questões, formulam hipóteses e argumentam com base em seus repertórios. Nesse contexto, é fundamental que encontrem um ambiente que favoreça o desenvolvimento de suas identidades como estudantes em coletividade, além de uma atenção qualificada e acolhedora.

Um exemplo dessa prática ocorreu quando a professora, ao ouvir a fala preconceituosa de uma criança ao observar a representação dos personagens na capa de um livro, promoveu uma reflexão sobre o significado de ser negro e ser percebido como “feio”, como apontado pela criança. Essa situação evidenciou um processo mental que é também social e historicamente situado, remetendo ao processo colonial de construção de imagens e estereótipos negativos sobre a população negra (Azevedo 1987).

A abordagem dessa questão exigiu a compreensão das dinâmicas das relações raciais no Brasil, marcadas pela valorização dos traços culturais e fenotípicos da população branca e pela negação da humanidade da população negra. Promover um diálogo que possibilite outras formas de ver e sentir o outro é uma construção individual e coletiva, inserida em uma perspectiva antirracista.

Sobre essa temática, Gomes ressalta que:

o processo de descolonização das mentes e das práticas como ação de combate ao racismo nas sociedades é tenso e conflituoso. A educação talvez seja o espaço em que essa tensão é mais visível. Há apagamentos históricos e epistemológicos

presentes nos currículos, nas propostas e nas práticas educacionais, tanto na Educação Básica quanto no Ensino Superior, que só serão superados se o campo educacional e a produção científica compreenderem-se como espaços que precisam descolonizar-se. (2021: 435)

Criar espaços para a escuta das vozes das crianças e para trocas mediadas pela leitura literária revelou-se um fecundo dispositivo de descolonização das mentes e valorização da construção coletiva do saber. A literatura negra voltada para a infância desempenhou papel crucial nesse processo.

Esse trabalho foi viabilizado pelo entrelaçamento entre o método da “Sequência Básica” do letramento literário, descrito por Cosson (2007), e a perspectiva antirracista. Tal abordagem visou ativar memórias em contextos marcados por apagamentos históricos que omitiram e distorceram sistematicamente as narrativas e contribuições de grupos marginalizados (Gomes 2021: 45).

O método da “Sequência Básica” se destaca por incitar a escuta, a observação e o registro por escrito das atividades, sentimentos e relações desenvolvidos ao longo do processo de letramento literário. Esse dispositivo, composto por quatro etapas apresentadas por Cosson (2007), deve ser entendido de forma integrada, uma vez que suas partes não funcionam isoladamente. A integração entre essa metodologia e uma postura descolonizadora demonstrou ser um caminho potente para transformar práticas pedagógicas e promover reflexões profundas sobre identidade, diversidade e representatividade.

ETAPAS DA MEDIAÇÃO LITERÁRIA: IMPLEMENTAÇÃO DO MÉTODO DA SEQUÊNCIA BÁSICA

A interação direta com o livro constitui um elemento essencial no letramento literário, pois permite o conhecimento das características materiais do objeto e a exploração de aspectos paratextuais, como autoria, editora e projeto gráfico, que articulam texto verbal e imagens (Paiva & Rodrigues 2008: 111). Embora a literatura circule na escola em diversos formatos, como livros didáticos ou materiais xerocopiados, a mediação literária exige uma abordagem integral que valorize tanto o livro quanto a narrativa em sua totalidade. Disponibilizar o livro para manuseio pelas crianças efetiva a interação com o objeto e promove uma escolarização da literatura que respeita sua especificidade enquanto linguagem, como orientado por Soares (2011).

Cosson (2007) propõe uma metodologia estruturada para a formação leitora: a Sequência Básica, cuja etapa inicial é denominada “motivação”. Essa etapa tem como objetivo criar um contexto ou situação que prepare o público-alvo para a etapa subsequente, a leitura em voz alta. A motivação, como estratégia didática, pode assumir diversas formas, mas deve sempre partir do repertório prévio das crianças e relacionar-se ao tema do texto (Cosson 2007: 55). Essa preparação, segundo o autor, deve integrar atividades de leitura, escrita e oralidade, destacando a inseparabilidade entre o ensino da literatura e o da escrita (Cosson 2007: 57).

Cosson exemplifica práticas de motivação que incluem responder perguntas, discutir músicas, desvendar mistérios ou resolver cruzadinhas, mantendo o caráter lúdico e o foco no preparo para a leitura. No entanto, ressalta-se a importância de não extrapolar o tempo destinado à motivação, garantindo que a atividade funcione como introdução à leitura do texto.

No caso da obra *Um Dia Feliz*, de Patrícia Santana, planejou-se uma roda de conversa como atividade de motivação. A proposta inicial envolveu explorar oralmente os significados atribuídos pelas crianças à expressão “um dia feliz”. A partir da provocação “Conte sobre um dia feliz na sua vida”, as crianças compartilharam experiências pessoais, gerando um ambiente de interação e escuta qualificada.

A formação da roda, organizada pela professora, trouxe uma nova dinâmica ao espaço da sala de aula, rompendo com a disposição tradicional e favorecendo a criação de um ambiente mais descontraído e propício à leitura literária. Paiva e Rodrigues enfatizam a importância dessa abordagem, que permite uma relação mais livre e prazerosa com a leitura, ao deslocá-la do espaço formal das carteiras escolares (2008: 112-114).

Os relatos das crianças, conforme registrados no caderno de campo da pesquisadora, revelaram o potencial transformador dessa dinâmica:

- A: “Um dia feliz é quando eu vou na casa da minha avó.”
- B: “É... casa de vó é onde tem muita coisa gostosa.”
- C: “A minha avó não faz comida.”
- D: “Dia feliz é tomar sorvete depois do almoço. Lá em casa tem sorvete domingo.”
- E: “Eu não sei direito. Pode ser muita coisa, um arco-íris. Teve um dia que eu vi um arco-íris.”
- F: “E o livro tá na sacola, aposto.”
- G: “É quando não tem aula e a gente viaja e brinca na areia, na praia. Meu pai viaja mais.”

Essas respostas não apenas demonstraram descontração, mas também destacaram a relevância da família e das relações interpessoais na construção da subjetividade humana, conforme argumentado por Nascimento (2004).

Essa atividade, com duração de 25 minutos, incentivou as crianças a compartilharem suas experiências e se prepararem emocionalmente para a leitura da história. Com o livro ainda dentro de uma sacola de tecido, a professora introduziu a obra, mantendo o suspense e a curiosidade das crianças.

A seguir, serão analisadas as etapas subsequentes da Sequência Básica do letramento literário, conforme descrito por Cosson (2007), destacando seu papel na promoção de um processo educativo que valorize o diálogo, a escuta e a formação de identidades antirracistas.

PRIMEIRA ETAPA: INTRODUÇÃO

Cosson (2007) orienta que a introdução ao texto literário seja realizada de forma objetiva, destacando apenas aspectos relevantes da vida do autor em relação à obra, sem recorrer a detalhes excessivos. Além disso, enfatiza a importância de considerar os elementos paratextuais, como a capa e a contracapa, como recursos que podem despertar o interesse e fornecer informações interpretativas essenciais. Neste momento, a tarefa do professor é guiar o aluno para observar esses elementos e gerar curiosidade, sem antecipar explicações sobre o conteúdo da história.

No exemplo narrado, o momento de introdução à obra foi precedido por uma ação estratégica de suspense, ao mostrar uma sacola com o livro. As crianças, instigadas pela curiosidade, reagiram de maneira expressiva:

- A: “Nunca, nunquinha.”
- B: “Mostra logo, professora, aiiiii.”
- C: “Minha prima tem.”

Essa interação imediata mostrou como o suspense foi eficaz para aumentar a expectativa, preparando as crianças para o momento de apresentação da obra. Quando o livro foi retirado da sacola, a euforia foi evidente, revelando o impacto do momento na construção do engajamento inicial. Como Cosson (2007) sugere, essa etapa de introdução é crucial para motivar o aluno e despertar seu interesse pela leitura.

A professora então iniciou a apresentação, destacando a autora mineira, sua relação pessoal com ela, e as experiências de vida dessa autora, incluindo sua formação na UFMG e sua trajetória como professora e diretora de escola. A reação das crianças a essa informação demonstra a importância de estabelecer uma conexão afetiva e contextualizada com o autor. O questionamento das crianças sobre a autora reflete a curiosidade despertada:

- “Você já foi na casa dela?”
- “Ela tem quantos anos?”
- “Ela tem animal de estimação?”

Essas perguntas, além de evidenciar o interesse gerado, também indicam como a abordagem humaniza o autor, aproximando-o das crianças de maneira acessível e envolvente. O relato de que a professora mostrou a foto da autora na contracapa do livro também ilustra como a apresentação dos elementos paratextuais pode aprofundar a conexão com a obra.

A professora seguiu com a leitura das informações das quatro capas do livro, dedicando mais atenção à primeira e à última. A primeira capa, que traz a imagem de uma senhora e uma menina, ambas negras, foi analisada pelas crianças, que começaram a refletir sobre as personagens. A professora conduziu a análise da capa por meio de perguntas direcionadas:

- “O que vocês estão vendo nessa capa?”
A: “Estou vendo uma menina e a avó dela.”
B: “Elas são negras.”
C: “Eu tenho um vestido igual ao da menina.”

A análise das características das personagens continuou com a professora incentivando as crianças a deduzirem, com base na imagem, a relação entre elas, resultando na resposta unânime: “lendo a história”. Ao abordar aspectos físicos, como o tom da pele e o cabelo, as crianças ficaram mais atentas, e a professora conduziu a conversa para uma análise mais profunda:

- “Vamos olhar para a senhora e para a criança e descrever as características delas.”
A: “Elas têm roupas coloridas.”
B: “As duas são negras.”
C: “A menina está com uma flor.”
D: “Uma usa sapato e a outra sandália.”
E: “Tem uma tiara no cabelo da menina.”
F: “Feita de cabelo, né?”

Essa observação atenta das crianças revela como o texto e as imagens podem promover uma reflexão crítica sobre identidade e representações culturais. A conversa sobre o olhar da menina para a senhora também indicou a capacidade das crianças de perceberem e interpretar sutilezas emocionais:

- A: “Olha o jeito dela olhar para a avó, professora. Ela tá feliz.”
– “O que você percebe nesse olhar?”
A: “Ela gosta da avó dela.”

Ao identificar e verbalizar essas percepções, as crianças não apenas se engajaram com o conteúdo da capa, mas também começaram a se conectar com os sentimentos das personagens. Essa atividade, de acordo com Cosson (2007), ilustra como a introdução deve ser conduzida de forma envolvente, permitindo que os alunos ativem seus conhecimentos prévios, promovam uma reflexão sobre a obra e gerem hipóteses sobre o conteúdo que será explorado.

A professora concluiu esse momento de introdução solicitando que as crianças levantassem a mão quando quisessem comentar ou fazer perguntas durante a leitura, o que incentivou a participação ativa e o engajamento contínuo das crianças. A condução da introdução foi eficaz ao alinhar teoria e prática, respeitando as diretrizes de Cosson (2007) e promovendo uma leitura contextualizada e envolvente, com foco no desenvolvimento do interesse e da compreensão do texto.

SEGUNDA ETAPA: A LEITURA

A leitura do livro *Um Dia Feliz* gerou um ambiente de partilha e reflexão sobre a identidade negra, em especial sobre o cabelo crespo da personagem Ayana. Durante a leitura, que foi feita com o livro virado para a turma, as crianças comentaram as ilustrações e expressaram suas opiniões sobre o cabelo da personagem. Algumas falaram com admiração: “Eu gostei do cabelo dela, minha mãe sabe fazer tranças”, enquanto outras manifestaram críticas, como uma criança que disse: “Eu não acho bonito o cabelo dela, não. A mãe dela podia dar um jeito, cortar, né.” A professora, atenta, usou essas falas como uma oportunidade para promover uma discussão mais profunda.

Quando a professora perguntou: “Quando vocês olham para Ayana, o que vocês veem?”, a maioria das crianças identificou Ayana como uma menina negra e destacou sua característica mais visível: o cabelo crespo. “Ela tem um *black power*, né?”, disse uma criança, e outra afirmou: “Eu vejo uma menina que vai pela rua com a avó, que é negra.” Essa troca de falas revelou, por um lado, a aceitação naturalizada de algumas crianças em relação à identidade negra, mas também expôs resistências e preconceitos em relação ao cabelo crespo.

A professora, ao perceber essas diferentes reações, trouxe uma questão que permitiu que as crianças se expressassem sobre sua própria identidade e relações com pessoas negras. Ela perguntou se alguém se via semelhante à personagem Ayana ou Maria, e muitas crianças compartilharam suas experiências: “Na minha família tem criança com o cabelo igual ao dela,” disse uma criança. Outra comentou: “O meu cabelo é igual ao dela, só que é curto, porque eu sou menino.” Também houve relatos de crianças dizendo que se sentiam representadas pela personagem: “Eu sou negra e gosto.”

Durante a roda de conversa, a professora retomou o comentário de uma criança sobre a mãe fazer turbantes e perguntou o que eles sentiram sobre o evento da Consciência Negra na escola. A criança respondeu: “Eu achei importante, sabe. Porque existe preconceito, né. Mas, nesse dia todo mundo quis fazer turbante.” Esse momento foi crucial para que as crianças pudessem refletir sobre as questões do preconceito e a importância da aceitação e valorização das diversidades culturais e raciais.

Além disso, em um momento de tensão, quando uma criança expressou que o cabelo de Ayana não era bonito e deveria ser cortado, outra criança reagiu de forma afirmativa: «Não, deixa o cabelo dela. Não tem que cortar. Tem que cortar o preconceito.» Essa troca de falas revela não só a presença de estigmas, mas também o potencial de transformação que a educação e o diálogo podem gerar ao confrontar essas ideias.

A leitura foi, portanto, um importante instrumento para trazer à tona questões relacionadas à estética negra e à construção de identidade. A troca de experiências, muitas vezes desconfortáveis, mas genuínas, criou um ambiente propício para que as

crianças refletissem sobre suas próprias percepções, sobre o que significa ser negro e sobre como valorizar a diversidade. Ao mesmo tempo, a postura pedagógica da professora foi essencial para mediar esses conflitos e ampliar a compreensão dos alunos sobre a beleza e o significado do cabelo crespo e das características negras como símbolos de resistência e identidade.

TERCEIRA ETAPA : A INTERPRETAÇÃO

Ao adentrarmos no campo da interpretação, Cosson (2007) nos remete a dois momentos que se complementam, o momento interior e o momento externo. O primeiro momento ocorre logo após a leitura, é a apreensão total do texto, efetiva-se como a interação do leitor com a obra, “o núcleo da experiência de leitura literária”, nas palavras de Cosson (2007: 65).

Para o autor esse é o momento em que “o texto pode levar o leitor e se encontrar (ou a se perder) em seu labirinto de palavras”. A interpretação nesse encontro carrega a subjetividade do leitor, suas experiências prévias de leitura, aberto a toda sorte de influências pelas quais o leitor passa ou passou. Pelo modo como o autor fala sobre o perder e o encontrar, podemos entendê-los como sendo os dois lados de uma mesma moeda chamada interpretação.

Assim como um labirinto, o texto tem uma saída, que deve ser construída pela leitura. A saída, na verdade, é o ato de estabelecer sentido sobre o que se lê. É nesse ponto que o autor situa a motivação, a introdução e a leitura, anteriormente descritas, como elementos da ordem das interferências escolares que contribuem no processo de letramento literário.

Como nos diz Cosson, “a interpretação é feita com o que somos no momento da leitura. Por isso, por mais íntimo que esse momento interno possa parecer ele continua sendo um ato social” (2007: 65).

Esses momentos deste passo a passo do letramento literário não são estáticos e por isso, podem se interconectar, como aparece acima. Logo na sequência da leitura a professora já encaminhou a conversa e as trocas de entendimentos, realizando um intercâmbio de interpretações entre as crianças. Ela fez isso lançando questões instigantes e reflexivas fazendo as crianças pensarem, se posicionarem e, principalmente, escutarem uns aos outros, num movimento de letramento literário, que foi também um exercício, antirracista, ao promover a reflexão sobre a postura de interferência na estética da personagem Ayana.

O segundo momento da interpretação, denominado momento externo, é aquele em que ocorre o compartilhamento da interpretação individual. Essa atividade poderá ampliar os sentidos construídos solitariamente. “Por meio do compartilhamento das interpretações a consciência de coletividade se estabelece e essa coletividade fortalece e amplia seus horizontes de leitura” (Cosson 2007: 56).

O compartilhamento da leitura em sala de aula torna distinto o ato de ler para si apenas, do ato de ler como atividade escolar, com foco na troca de interpretações dentro de uma comunidade de leitores. Para Cosson (2007) essa parte é o ápice da atividade interpretativa e deve ser organizada de modo que haja externalização da leitura realizada. O autor dá alguns exemplos de atividades que podem ser propostas: desenhos, diário anônimos, expostos em um varal no fundo da sala, maquetes, júri simulados, ou outros que podem ser criados, desde que se mantenha o objetivo de registrar o que foi lido.

A leitura concebida como um ato social, assim apresentada por Solé (1998) e Cosson (2007), inspira a pensar que, partilhar as interpretações feitas pelas crianças, a partir dos registros literários, feitos por elas, é uma forma de evidenciar esses instrumentos de coleta de dados como captadores profundos das interpretações das crianças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste estudo, analisou-se o potencial teórico e metodológico do letramento literário na perspectiva antirracista, a partir da experiência pedagógica relatada. As análises evidenciaram a centralidade de práticas que, para além do ensino da leitura, promovem a construção de identidades em um contexto marcado pela diversidade cultural e pelas tensões das relações étnico-raciais. A escolha criteriosa das obras literárias, a configuração espacial que favorece interações horizontais e o papel ativo da professora enquanto mediadora foram destacados como elementos essenciais. Tais aspectos não apenas enriquecem a experiência literária, mas também atuam como dispositivos de resistência contra processos históricos de exclusão e silenciamento de vozes marginalizadas.

Por fim, este trabalho convida a uma reflexão sobre as limitações e possibilidades do letramento literário antirracista. Se, por um lado, ele apresenta caminhos promissores para a formação de leitores críticos e cidadãos engajados, por outro, evidencia as contradições de um sistema educacional que ainda não garante equidade plena. Assim, reforça-se a necessidade de continuidade nas investigações sobre como práticas pedagógicas podem contribuir para a transformação social em um mundo que exige, cada vez mais, respostas contundentes ao racismo estrutural e às desigualdades históricas.

OBRAS CITADAS

ABRAMOVAY, Miriam & Mary G. Castro. *Relações Raciais na Escola: Reprodução de Desigualdades em Nome da Igualdade*. Brasília: UNESCO, INEP, Observatório de Violência nas Escolas, 2006.

- AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda Negra Medo Branco: O negro no imaginário das elites do século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2007.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem negra na literatura brasileira contemporânea. Eduardo de Assis Duarte & Maria Nazareth Soares Fonseca, orgs. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011
- DEBUS, Eliane Santana Dias. A literatura infantil contemporânea e a temática étnico-racial: mapeando a produção. *Anais do 16º Congresso de Leitura do Brasil - Seminário de Literatura Infantil e Juvenil*, 2007. Disponível em: https://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/semo8pdf/smo8ss12_06.pdf.
- DEBUS, Elaine. *A Temática da Cultura Africana e Afro-Brasileira na Literatura para Crianças e Jovens: lendo Joel Rufino dos Santos, Rogério Andrade Barbosa, Júlio Emílio Brás, Georgina Martins*. Florianópolis: NUP; CED; UFSC, 2017.
- DEBUS, Eliane & Ângela Balça. Literatura Infantil Portuguesa e Brasileira: contributos para um diálogo multicultural. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 14, p. 63-74, dez. 2008.
- FREIRE, Paulo. *Educação e mudança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GOMES, Nilma Lino. O combate ao racismo e a descolonização das práticas educativas e acadêmicas. *Revista de filosofia Aurora*, v. 33, n. 59, p. 435-454, 2021.
- GOMES, Nilma Lino. Relações Étnico-Raciais, Educação e Descolonização dos Currículos. *Currículo sem Fronteiras*, Braga, v. 12, p. 98-109, 2012.
- GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- KRAMER, Sonia, org. *Retratos de um desafio: crianças e adultos na educação infantil*. São Paulo: Ática, 2009.
- LIMA, Heloisa Pires, Mário Lemos & Vanina Starkoff. *Capulana: um pano estampado de histórias*. São Paulo: Scipione, 2014.
- PAIVA, Aparecida & Paula Cristina de Almeida Rodrigues. Letramento Literário na Sala de Aula: desafios e possibilidades. Maria Lúcia Castanheira, Francisca Isabel Pereira Maciel & Raquel Márcia Fontes Martins, orgs. *Alfabetização e Letramento na Sala de Aula*. Belo Horizonte: Autêntica; Ceale, 2008. 103-119.
- PAULINO, Graça. Formação de leitores: a questão dos cânones literários. *Revista Portuguesa de Educação*, Braga, v. 17, n. 1, p. 47-62, 2004.
- PAULINO, Graça & Rildo Cosson. Letramento literário: para viver a literatura dentro e fora da escola. Regina Zilberman & Tania M. K. Rösing, orgs. *Escola e leitura: velha crise, novas alternativas*. São Paulo: Global, 2009. 61-81.
- SOLÉ, Isabel. *Estratégias de leitura*. Porto Alegre: Artmed, 1998.

LIMA BARRETO: O INCÔMODO CONFESIONAL

Thiago de Melo Barbosa¹ (UFNT)

Recebido em 12 de fevereiro de 2025; aprovado em 19 de agosto de 2025.

RESUMO: Partindo da análise da recepção de Lima Barreto pela crítica e historiografia literária brasileira, o presente artigo retoma e problematiza a reincidente classificação da escrita limabarretiana como irregular por conta do seu excessivo caráter confessional. Defendemos a tese de que esse “falar de si” empreendido pelo escritor em seus textos – destacamos *Recordações do Escrivão Isaias Caminha* – possui fundamental importância para a história da literatura afro-brasileira, visto que mobiliza e consolida uma tradição do autor negro com voz, liberto para se afirmar e falar das suas questões próprias, isto é, narrar com o que aqui chamamos de voz negra. Para tanto, discutimos a recepção hegemônica do autor pela história literária brasileira, fazemos paralelos entre o projeto literário de Lima Barreto e outros autores que, antes e depois dele, também se dedicaram a um escrever que coloca em primeiro plano a voz negra, e, por fim, nos dedicamos a um breve estudo da obra *Recordações do Escrivão Isaias Caminha*, destacando-a como peça central não só do projeto limabarretiano, mas de toda uma história da literatura afro-brasileira que se constrói pelas margens da historiografia tradicional.

PALAVRAS-CHAVE: Lima Barreto; tradição literária; autoria negra; narrativa confessional; voz negra.

LIMA BARRETO: EL MALESTAR CONFESIONAL

RESUMEN: A partir del análisis de la recepción de Lima Barreto por parte de la crítica y de la historiografía literaria brasileña, el presente artículo retoma y problematiza la clasificación recurrente de la escritura limabarretiana como irregular, debido a su carácter excesivamente confesional. Sostenemos la tesis de que ese “hablar de sí” emprendido por el escritor en sus textos – destacamos *Recordações do Escrivão Isaias Caminha* – tiene una importancia fundamental para la historia de la literatura afrobrasileña, ya que moviliza y consolida una tradición del autor negro con voz, libre para afirmarse y hablar de sus propias cuestiones; es decir, narrar con lo que aquí denominamos voz negra. Para ello, discutimos la recepción hegemónica del autor en la historia literaria brasileña, establecemos paralelismos entre el proyecto literario de Lima Barreto y el de otros autores que, antes y después de él, también se dedicaron a una escritura que pone en primer plano la voz negra, y, por último, realizamos un breve estudio de la obra *Recordações do Escrivão*

¹ thiagomelob@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-8117-9134>

Isaías Caminha, destacándola como pieza central no solo del proyecto limabarretiano, sino de toda una historia de la literatura afrobrasileña que se construye desde los márgenes de la historiografía tradicional.

PALABRAS CLAVE: Lima Barreto; tradición literaria; autoría negra; narrativa confesional; voz negra.

LIMA BARRETO: THE CONFESSİONAL NUISANCE

ABSTRACT: Based on an analysis of the reception of Lima Barreto by Brazilian literary critics and historiography, this article revisits and problematizes the repeated classification of Lima Barreto's writing as irregular due to its excessive confessional character. We defend the thesis that this "speaking of oneself" undertaken by the writer in his texts – we highlight *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* – is of fundamental importance for the history of Afro-Brazilian literature, since it mobilizes and consolidates a tradition of the black author with a voice, free to assert himself and speak about his own issues, that is, to narrate with what we call here the *black voice*. To this end, we discuss the hegemonic reception of the author in Brazilian literary history, draw parallels between Lima Barreto's literary project and other authors who, before and after him, also dedicated themselves to a writing that places the black voice in the foreground, and, finally, we dedicate ourselves to a brief study of the work *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, highlighting it as a central piece not only of Lima Barreto's project, but of an entire history of Afro-Brazilian literature that is constructed on the margins of traditional historiography.

KEYWORDS: Lima Barreto; literary tradition; black authorship; confessional narrative; black voice.

INTRODUÇÃO

Normalmente começamos a falar de Lima Barreto (1881-1922) pela sua biografia, e não apenas porque nós, professores e pesquisadores de literatura, estamos exageradamente acostumados com a "santíssima trindade" que é o esquema contexto/autor/obra. No caso de Lima, isso é um pouco mais acentuado, especialmente por conta de dois fatores: 1. Foi um autor negro, de significativo sucesso popular, que viveu num Brasil que recém havia abolido a escravidão; 2. Inúmeros estudiosos já apontaram, e continuam a apontar, as relações, bastante diretas, entre sua escrita e sua biografia.

Esses dois fatores correlacionados possuem uma força de tração crítica tão intensa que é difícil mesmo cogitar um caminho diferente para a apreciação do texto limabarretiano. Não à toa, Sérgio Buarque de Holanda, ao iniciar seu prefácio à *Clara dos Anjos*, pondera: "Não sei se é lícito escrever sobre os livros de Lima Barreto sem incorrer um pouco no pecado do biografismo, que tanto se tem denunciado em alguns críticos" (Holanda 2012: 35). Tal exercício imaginativo tende a ser mais difícil ainda quando não conseguimos nos desvencilhar da dicotomia de abordagem do objeto literário: "obra pela obra" ou "obra em conexão com a vida". Seguindo esta lógica, tentar desviar da "trindade" seria, automaticamente, incorrer numa leitura ensimesmada do texto, uma leitura que "mata o autor", que não deixa margem para contextos que não estejam explicitados na escritura, que ignora todo e qualquer aspecto documental do livro, de sua produção, divulgação e recepção. Obviamente, a obra

de Lima Barreto perderia parte significativa de sua riqueza numa leitura deste tipo, e por ter consciência disso é que aqui não defenderemos uma inversão de chave, antes queremos abrir uma trilha paralela, que repense a recepção tradicional do artista sem ignorar o homem, mas que também não reduza aquele ao ser político e social que este foi.

Para a nossa discussão, mais do que entender o contexto e a biografia do autor negro, Lima Barreto, interessa-nos ouvir a voz negra que ecoa de seus textos em contextos. E, mais do que isso, como essa escrita, militante e identitária, se insere dentro da tradição literária brasileira. Tendo esse norte, iniciamos o texto discutindo a recepção hegemônica do autor pela história literária brasileira, posteriormente, são feitos paralelos entre o projeto literário de Lima Barreto e outros autores que, antes e depois dele, também enveredaram por um escrever que coloca em primeiro plano a voz negra, e, por fim, faz-se um breve estudo da obra *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, destacando-a como peça central não só do projeto limabarretiano, mas de toda uma história da literatura afro-brasileira que se constrói pelas margens da historiografia tradicional.

O PRÉ-MODERNISTA DESLEIXADO

Lima Barreto escreveu em vários gêneros (romances, contos, crônicas, diários...), mas quase sempre é lembrado por *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915) e contos esparsos como “O homem que falava javanês”. Dentro das historiografias literárias, aparece como um autor do Pré-Modernismo, categoria que, se por um lado serve para fins didáticos de organização cronológica, por outro diz pouco, ou nada, sobre os autores que nela são enquadados. A bem da verdade, o termo, com ênfase no “pré”, diz muito mais sobre a nossa visão teleológica da história da literatura brasileira com um fim no Modernismo de São Paulo do que qualquer outra coisa.

A obra de Lima Barreto, sob vários aspectos observáveis, como o da ruptura dos gêneros (ficção/biografia) e o do investimento na linguagem popular, é moderna. Moderna e ponto. E seria modernista se o autor tivesse aceitado o convite para participar da *Klaxon*? Não temos uma resposta para isso, mas vale deixar a questão em aberto. De qualquer forma, não custa lembrarmos que a modernidade algumas vezes negada a Lima Barreto está diretamente relacionada com a reação de primeira hora do autor contra o grupo paulista que organizou a Semana de 1922, como muito bem retrata Lilia Schwarcz em *Lima Barreto: triste visionário*:

Mal teve tempo de conhecer as novidades anunciadas pela Semana de Arte Moderna. Por sinal, na sua primeira e quase imediata reação à *Klaxon*, define os paulistas como adeptos do futurismo, insinuando desse modo que seriam cultores das vogas europeias. Já eles, sentindo-se atingidos pela matéria que Lima publicou na revista *Careta* de 22 de julho de 1922, desautorizaram a crítica e julgaram seu autor um “reacionário”. Assim, o que poderia ter sido um belo

encontro virou colisão de graves consequências. Justamente Lima, que tinha uma obra cujo fermento era a oralidade da escrita, os termos do povo, a busca do que era autêntico e ético, acabou, durante largo período, preso ao contexto que tanto **criticou**. (Schwarcz 2017: 19)

Dentre as graves consequências mencionadas na citação, certamente podemos colocar a fenda construída entre as obras de Lima e as ideias de modernidade literária que vem prevalecendo no Brasil desde a Semana de 22. O caso importa também para refletirmos sobre o quanto o discurso dos modernistas paulistas, a partir do momento em que o movimento foi plenamente legitimado e aceito, consagrou certo modo de ver a literatura brasileira que modificaria não só as produções pós 1922, mas também as que vieram antes. Noutras palavras: instaurou-se a tendência de construção histórica em que o Modernismo é o ponto de chegada e partida de nossa literatura. Logicamente isto não é nenhuma surpresa para todos que entendem que discurso é disputa e que, neste caso, o grupo de 22 saiu vencedor. Por outro lado, é dever do crítico “varrer a contrapelo”, buscar e analisar o que caiu nas fissuras que toda hegemonia provoca. Nunca podemos perder de vista que o Modernismo foi um movimento de vanguarda e, como tal, precisou se afirmar em contraposição, e que nem sempre essas contraposições são por motivos estéticos. Sem essa noção clara, corremos o risco de descartar uma obra como a de Lima Barreto, indiscutivelmente mais moderna do que toda a prosa oswaldiana anterior ao *Miramar*, por um alinhamento excessivo, sem filtro crítico, com o discurso vanguardista da época.

Além disso, outro ponto importante sobre a recepção da produção literária de Lima Barreto que não podemos nos esquecer é o que diz respeito ao julgamento do autor como desleixado com a sua escrita ficcional e preocupado apenas em “panfletar” ou expor angústias pessoais com desculpas de fazer literatura. Rastros dessa leitura podem ser vistos em críticos diversos, porém, tomemos como exemplo quatro nomes: Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Cândido, Werneck Sodré e Alfredo Bosi.

No prefácio à primeira edição de *Clara dos Anjos*, Sérgio Buarque de Holanda qualifica a obra limabarretiana nos seguintes termos:

A obra desse escritor é, em grande parte, uma confissão mal escondida, confissão de amarguras íntimas, de ressentimentos, de malogros pessoais, que nos seus melhores momentos ele soube transfigurar em arte. É essa espécie de refundição artística o que realmente importa ou importa antes do mais no estudo de tal obra, o que de fato vai valorizar as ideias nela expressas ou a crítica social, onde apareça. (2012: 36)

Já Antonio Cândido, em seu ensaio “Os olhos, a barca e o espelho”, aponta em Lima Barreto: “a irregularidade como ficcionista, que só se pode admirar sem reservas em alguns contos e no *Policarpo Quaresma*. Nos outros romances (mesmo quando o impacto é forte) ficou perto demais do testemunho, do comentário, do desabafo, da conversa sardônica ou sentimental” (2017: 49).

Werneck Sodré, outro importante crítico ligado às linhas sociológicas dos estudos literários, também apresenta o autor de *Clara dos Anjos* com ressalvas em sua *História da Literatura Brasileira*: “O romancista carioca, apesar do seu desleixo, das suas insuficiências de criador, do abuso do traço caricatural, apresentou uma galeria numerosa, viva, colorida” (Sodré 1995: 505).

Alfredo Bosi, autor daquela que provavelmente é a obra de história literária mais lida nos cursos de letras do Brasil, *História Concisa da Literatura Brasileira*, traz uma excelente abordagem geral da obra de Lima Barreto, mas repete o mesmo tipo leitura feita por Holanda, Cândido e Sodré quando comenta que “*Triste Fim de Policarpo Quaresma* é um romance em terceira pessoa, em que se nota maior esforço de construção e acabamento formal. Lima Barreto nele conseguiu criar uma personagem que não fosse mera projeção de amarguras pessoais como o amanuense Isaías Caminha” (2003: 319).

Não parece ser coincidência que justo um “romance em terceira pessoa” – desde a Poética marca do distanciamento do narrador – protagonizado por um personagem branco, seja o mais apreciado pelos críticos, o que mais revelaria o potencial criativo de Lima Barreto. *Triste Fim de Policarpo Quaresma* é a obra com a qual o autor ganha sua carta de aceite da historiografia literária brasileira. É com esse romance que Lima ganha seu direito às ressalvas, explícitas em Holanda, Cândido e Sodré, e implícitas em Bosi. Neste último, se revelam pelo elogio à construção da personagem Policarpo Quaresma em detrimento das outras, “projeções de amarguras”; já nos anteriores, tal questão é posta pelos próprios marcadores textuais: “em grande parte”, na citação de Holanda, “reservas”, na de Cândido, e “apesar de”, na de Sodré.

A lógica das ressalvas será a tônica comum dos críticos que querem apresentar pontos positivos da produção de Lima Barreto – é necessário pagar tributo à recepção já estabelecida, acrescentar o “porém”, o “apesar de”, a “reserva”, ou seja, deixar explícito que reconhecem as limitações do autor como fato crítico antes de destacar qualquer qualidade que a produção limabarretiana possa ter. De certo modo, todos reiteram as advertências de José Veríssimo, que ainda nos anos de 1910, em conhecida carta, afirmava sobre Lima Barreto: “Há nele, porém, um defeito grave, julgo-o ao menos, e para o qual chamo a sua atenção, o seu excessivo personalismo. É pessoalíssimo e, o que é pior, sente-se demais o que é” (Bosi 2010: 11).

Neste sentido, é possível notar que a valoração da escrita de Lima Barreto, por alguns dos mais importantes estudiosos da literatura brasileira, caminha quase sempre para as mesmas conclusões: *Triste Fim de Policarpo Quaresma* é uma exceção, uma grata surpresa, de um escritor produtivo, mas com baixo grau de comprometimento com o fazer literário. Assim, se constrói a ideia de que Lima Barreto seria autor de uma obra só. Escreveu muito? Sim! Porém diários, confissões, derramamentos de caráter pessoal que, portanto, têm um interesse menor para a “literatura séria”, a literatura que se faz por meio de objetos estéticos autônomos, livres das impurezas dos seus criadores. Há nesse tipo de recepção, provavelmente muito ligada a ideologia da época, uma ideia de que as questões relacionadas ao racismo, que o autor traz com elevado grau de crueza realista em praticamente todos os seus escritos, são

problemas de caráter pessoal, que deveriam ser trabalhados na intimidade, e que seu transbordamento para o literário apenas demonstra fraqueza ou imperícia técnica. Onde esse pensamento fica mais evidente é no texto de Sérgio Buarque de Holanda, em trechos como: “Deste [de Lima Barreto] pode se dizer que não conseguiu forças para vencer, ou sutilezas para esconder, à maneira de Machado, o estigma que o humilhava. Antes de abordar francamente um dos aspectos do problema do mestiço, o que faria em *Clara do Anjos*, já o deixa transparecer em vários escritos” (2012: 39).

Como se vê, Lima é condenado por não omitir, por revelar demais, por expor os preconceitos que sofreu, por abordar as questões do racismo como as vivenciou, enquanto homem negro tentando se encaixar num universo – o das letras – predominantemente branco. De fato, por essa métrica, a escrita de Lima Barreto nunca será o que se espera, mas nem por isso trata-se de uma escrita frustrada, “projeção de amarguras”, antes é uma escrita que frustra, incomoda, abre uma fissura na historiografia tradicional, posto que não pode ser ignorado, mas também não pode ser plenamente aceito. De repente, o negro fala de si, e logo ele, com tanto potencial... Por que não ser um outro? Ficcionalizar.

A TRADIÇÃO DO DIZER PELOS DESVÃOS DA HISTÓRIA

O incômodo que o caráter confessional da escrita limabarretiana provoca vai além das justificativas estéticas. Afinal, por que exigir de Lima Barreto um “purismo” machadiano, e não comparar seus “desleixos” e “confissões” com os de um Oswald de Andrade? Autor tantas vezes criticado por sua obra “irregular” e que também “abusou” da autobiografia. É certo que o engessamento do autor, falecido em 1922, no Pré-Modernismo contribuiu para isso, uma vez que a ideia de “pré” sempre coloca mais para o século XIX do que para o XX. Contudo, o fator determinante provavelmente está mesmo no tipo de engajamento que Lima buscou para si: a questão do negro com voz. O nosso cânones literário comporta a literatura de temática negra (Castro Alves é o exemplo maior) e “até aceita” autores negros (podemos citar o próprio Machado de Assis), mas a questão muda de figura quando o negro fala si.

Quando o autor é negro, mas as questões próprias do povo negro não são o ponto essencial de sua escrita, ele é lido como “sem cor”, no caso, branco – novamente o exemplo é Machado de Assis, que até hoje precisa de movimentos de grupos ligados às causas do negro para resgatar a sua identidade étnica afro-brasileira. Assim, não há grandes problemas, pois a “universalidade” da literatura estaria preservada. Quanto ao outro fenômeno, o do negro como tema, passamos para uma questão teoricamente já discutida e nomeada como “negrismo”, que, de acordo com Oswaldo de Camargo, “enquanto discurso do branco, se equipara ao indianismo dos românticos, em que o nativo surge reduzido a objeto da fantasia do colonizador” (Duarte 2014: 21). Neste caso, também não haverá tensões com o discurso crítico tradicional, ao contrário, o poder de ficcionalizar um mundo outro – aqui, *do outro* –, reinventar ou representar, é um dos aspectos do fazer literário historicamente mais valorizados

pelas nossas teorias-críticas. Diante disso, a questão problema que sempre retorna é a que foi mencionada no parágrafo anterior: quando o negro fala de si, de suas vivências, do seu mundo. Aí a obra passa a ser mera confissão, aí ela perde a universalidade.

A impossibilidade, ou mesmo proibição, de expressar o que se sente já era tematizada por outro autor negro, um antecessor de Lima Barreto na questão da voz negra dentro da literatura brasileira. Refiro-me ao poeta Luiz Gama (1830-1882), que no período romântico, ironicamente, precisava ouvir a razão e calar o coração para não ser tomado como atrevido no mundo do branco, tal como podemos apreender por meio dos seguintes versos:

Ouvindo o conselho
Da minha razão,
Calei o impulso
Do meu coração.

Se o muito que sinto
Não posso dizer,
Do pouco que sei
Não quero escrever.

Não quero que digam
Que fui atrevido;
E que na ciência
Sou intrometido.

Desculpa, meu amigo,
Eu nada te posso dar;
Na terra que rege o branco
Nos privam té de pensar!...
(2016: 51)

Essa interdição ao pensar, ao falar de si, é uma violência silenciosa, que vai muito além do status de escravizado ou liberto – questão crucial para um poeta como Luiz Gama, que escrevia no período anterior à abolição –, pois se infiltra pelas brechas da normalização, isto é, se constitui como um dos tantos elementos invisíveis que em conjunto formam o que hoje denominamos como racismo estrutural. Não à toa esse será um tema também recorrente na ficção de Lima Barreto, como podemos constatar ao atentarmos para ironia do seguinte trecho de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*: “Eu mesmo até então reservado e tímido, comecei a animar-me, a ensaiar um dito, a externar uma opinião. Um belo dia ousei até escrever; fiz um artigo. Comecei a ter inimigos” (Barreto 2010: 290).

Não é tarefa das mais difíceis, para qualquer brasileiro que convive diariamente com a lógica do racismo estrutural, compreender que os inimigos que o jovem narrador negro faz ao “ensaiar um dito, a externar uma opinião”, não surgem necessariamente apenas por conta da opinião em si, mas também por causa de quem, ou

melhor, da cor de quem emite tal opinião. Toda fala é mais mordaz quando vinda de quem se acreditava não ser capaz de falar. A voz negra, nestes casos, rasga leis que não estão escritas, e que por isso mesmo são mais fortes, pois já consolidadas como “práticas sociais”. Assim, o que Isaías Caminha ousou fazer ao emitir sua opinião, foi romper com o proibitivo que está postulado no poema de Gama: “Na terra que rege o branco/ Nos privam té de pensar!...”.

O dilema da cor de quem pode dizer perdura na literatura afro-brasileira. Em meados do século XX, mais precisamente nos anos de 1960, é sintomático que o grande desejo, agora de uma mulher negra, Carolina Maria de Jesus (1914-1977), continue sendo o direito básico de ter voz. Em *Quarto de Despejo*, obra que chegou a ser um best-seller na época, Carolina mantém a tradição “confessional incômoda”. Trata-se de um diário que retrata a vida numa favela de São Paulo; e, novamente, o discurso dos que negam valor à obra é o da falta de uma linguagem adequada e do gênero praticado ser mero relato pessoal sem a devida transformação ficcional. É revelador, entretanto, que em algumas partes do livro o problema com sua escrita passe por outros caminhos, nos quais a cor da pele é o real fator decisivo de sua rejeição:

Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondiam-me:
– É pena você ser preta.
Esquecendo ele que eu adoro a minha pele preta, e meu cabelo rustico. (Jesus 2001: 58)

Vale analisar a resposta dos diretores. Novamente é algo que compreendemos por conta de nossa experiência em uma sociedade estruturalmente racista, está no nosso “horizonte de expectativa”. Porém, fazendo um exercício de imaginação, alguém sem esse terrível referencial poderia se questionar: o que tem a ver uma coisa com a outra? Texto tem cor? Nestes termos, beiraria o nonsense a rejeição dos escritos de Carolina com a justificativa: “É pena você ser preta”. Contudo, todos sabemos que não há nada de nonsense, ao contrário, vemos no relato um realismo cru, que mais uma vez reforça a ideia de que apenas alguns têm o direito pleno de se expressar literariamente, para estes, o texto, de fato, não tem cor, para os outros, autores negros que se colocam orgulhosamente como tais – “eu adoro minha pele preta” –, o texto tem a cor da pele e a marca da ousadia.

Exemplos como este se avultam na produção de literatura afro-brasileira contemporânea, visto que hoje, felizmente, temos cada vez mais obras escritas e publicadas por pessoas negras que se afirmam como tais. Entretanto, para não nos perdermos em muitas menções, basta lembrarmos da que talvez seja a maior escritora que surgiu no Brasil nos últimos anos e que leva adiante a tradição de falar de suas vivências, de se posicionar assertivamente enquanto negra e enquanto mulher. Essa autora é Conceição Evaristo, que começou a publicar em 2003 e vem ganhando bastante destaque especialmente após seu premiado livro de contos, *Olhos D’Água*, de 2014. Evaristo não trabalha com diários e nem sempre usa recursos autobiográficos, porém faz questão de definir sua produção literária como “escrevivência”, termo que cunhou

para designar o lugar de sua escritura como profundamente marcada pelas suas vivências de mulher negra.

Importa trazer para discussão, ainda que rapidamente, esses autores e autoras de épocas distintas, para notarmos o quanto há de Lima Barreto antes e após Lima Barreto. O autor não está isolado em seu “confessionalismo incômodo”, antes, pertence a uma tradição que teve de ser escrita pelos desvãos das historiografias tradicionais, uma escrita que é um eterno tensionar entre o desejo de fala e a sua negação. E essa é uma tradição que permanecerá incômoda, enquanto ainda persistir a ideia de que um autor negro deve esconder a sua cor e as suas vivências.

ISAÍAS CAMINHA E A ESCOLHA PELO INCÔMODO

Desde o seu primeiro romance, *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de 1909, Lima Barreto não quis esconder nada. Ao contrário, como relatam seus biógrafos, é muito provável que o autor tenha escolhido o livro em questão para ser sua estreia no mundo literário “com o claro objetivo de escandalizar” (Schwarcz 2017: 211). *Recordações* é um livro de ataque à “elite intelectual”, nele representada pelas figuras dos jornalistas e dos literatos, mas também às hipocrisias da sociedade carioca burguesa pós-abolição e proclamação da república. Lima, por meio do olhar e da voz do jovem negro e interiorano que “perambula” – Caminha é um nome sugestivo para o nosso *flaneur* – pelos vários espaços da metrópole da época, antes mesmo das formulações de Gilberto Freyre e das contestações de Sérgio Buarque de Holanda, escancara a farsa que é a nossa “democracia racial”. A cidade tritura os sonhos do inexperiente garoto que achou que iria para o Rio de Janeiro estudar, se tornar doutor, e, com isso, conseguir o almejado respeito que sempre observou para com os detentores de tal título.

Das desilusões do narrador personagem, destaca-se a relacionada à ideia de que o mundo intelectual seria um lugar de plenitude e felicidade. Essa visão utópica nos é passada logo nas primeiras páginas do livro, quando Caminha tece comparações entre o “saber” de seu pai e a “ignorância” de sua mãe:

O espetáculo do saber do meu pai, realçado pela ignorância de minha mãe e de outros parentes dela, surgiu aos meus olhos de criança, como um deslumbramento.

Pareceu-me então que aquela sua faculdade de explicar tudo, aquele seu desembaraço de linguagem, a sua capacidade de ler línguas diversas e compreendê-las constituíam não só a razão de ser de felicidade, de abundância e riqueza, mas também um título para o superior respeito dos homens e para a superior consideração de toda a gente.

Sabendo, ficávamos de alguma maneira sagrados, deificados... Se minha mãe me parecia triste e humilde – pensava eu naquele tempo – era porque não

sabia, como meu pai, dizer o nome das estrelas do céu e explicar a natureza da chuva... (Barreto 2010: 67-68)

Nota-se que o olhar da criança em nenhum momento apreende as diferenças entre o pai e a mãe por um viés racial – Isaías é fruto da relação entre um branco e uma negra –, todo o ponto de diferenciação relatado no trecho deriva do deslumbramento inicial com a questão do saber: o pai é feliz e respeitado porque sabe, a mãe é triste e humilde porque não sabe. Posta essa dualidade, o narrador aplica uma lógica muito simples para resolvê-la e, assim, alcançar para si a felicidade e o respeito. Tal resolução consiste em dedicar-se fortemente aos estudos para superar seu estado de ignorância e passar ao de conhecimento como o seu pai: “Foi com esses sentimentos que entrei para o curso primário. Dediquei-me açodadamente ao estudo” (Barreto 2010: 68).

Os “anseios de inteligência” do narrador e, especialmente, dos frutos que esse saber lhe proporcionaria, são pouco a pouco frustrados ao longo do texto, e não por falta de esforço ou compromisso com os estudos, mas porque a mobilidade prometida com a abolição e com a república mostra-se quase que inatingível no mundo do branco. Sair da ignorância não é o suficiente para quem é visto como ser inferior: “Eu não tinha nem a simpatia com que olham as árvores” (Barreto 2010: 145). Além disso, Caminha percebe, com muita revolta, que a própria capacidade de pessoas da sua cor se desenvolverem intelectualmente é questionada por uma pseudociência que circulava entre certa *intelligentsia* da época. Este, inclusive, é o motivo que impulsiona o narrador a escrever suas memórias, como podemos ler na carta de Isaias, que Lima Barreto, assumindo o papel de prefaciador do livro, divulga como parte da “Breve Notícia” (nota introdutória e/ou prefácio da obra):

Eu me lembrei de escrever estas recordações, há dois anos, quando, um dia, por acaso, agarrei um fascículo de uma revista nacional, esquecida sobre o sofá de minha sala humilde, pelo promotor público da comarca.

Nela um dos seus colaboradores fazia multiplicadas considerações desfavoráveis à natureza da inteligência das pessoas do meu nascimento, notando a sua brilhante pujança nas primeiras idades, desmentida mais tarde, na madureza, com a fraqueza dos produtos, quando os havia, ou em regra geral, pela ausência deles. (2010: 63)

As colocações encontradas na revista do promotor – informação não sem importância, pois indica tratar-se de uma revista lida por um “doutor” – revoltam Isaias, que, nos parágrafos seguintes, reflete sobre a melhor maneira de responder, de contra-argumentar, aos absurdos sem fundamentos que acabara de ler. Contudo, ao mesmo tempo que a raiva lhe impulsiona ao ataque, a rememoração de sua vida, a comparação entre suas expectativas de menino e a realidade de homem adulto, lhe encaminham para um lugar de rebaixamento, de autodepreciação, chegando mesmo ao extremo de cogitar dar razão para o autor do texto: “Mentalmente comparei os meus extraordinários inícios nos mistérios das letras e das ciências [...] com este meu

triste e bastardo fim de escrivão [...] Por instantes, dei razão ao autor do escrito” (Barreto 2010: 63). E como não titubear diante de “prova” tão concreta e próxima? Seu próprio fracasso.

O artigo racista, provavelmente de base eugenista, enquanto gatilho para a rememoração, muito se distânciava das doçuras de uma *madeleine* proustiana, antes remonta o gosto amargo das desilusões e a dor das lutas desiguais que o jovem Isaias teve de travar para chegar, ao menos, nessa “posição de fracasso”. São com essas recordações, que ao fim constituem o romance, que o narrador demonstra, para si, e para seus leitores, que as análises que tentam desqualificar as capacidades intelectuais dos negros, com base nos seus sucessos ou derrotas ao final da vida, se “esquecem”, ou melhor, retiram capciosamente do cálculo, um elemento crucial para explicação do humano: o fator social. Daí a reflexão mais decisiva da “carta-prefácio” vir no sentido de recolocar o elemento social na equação, questionando assim a fragilidade do método utilizado para postular que o negro, por uma característica intrínseca de sua raça, estaria fadado ao fracasso intelectual: “sendo verdadeiras suas observações [as do autor do artigo], a sentença geral que tirava, não estava em nós, na nossa carne e nosso sangue, mas fora de nós, na sociedade que nos cercava, as causas de tão feios fins de tão belos começos” (Barreto 2010: 64).

Quando refletimos sobre tudo isso, é possível notar a organicidade das *Recordações*, uma vez que na sua primeira parte o jovem ingênuo e sonhador é confrontando com a realidade social racista e excludente do Rio de Janeiro do início do século passado, e, quando passamos para a segunda, esse mesmo jovem, agora já num ambiente letrado, continua a receber “lições de realidade”, isto é, continua a ver seu mundo utópico desmoronando.

Esta segunda parte da obra, a sátira ao jornal, é considerada como a que mais carrega a fragilidade do personalismo vingativo de Lima Barreto, especialmente por conta da facilidade com que se pode desvendar quem são os personagens reais por detrás dos nomes fictícios. O que pouco se comenta, porém, é que para o leitor atual isso tem uma importância mínima, ou nula, e muito naturalmente é possível ler todo aquele universo da redação, dos *letrados*, como alegoria para aquela *intelligentsia* que na carta de introdução do livro defende, ou aceita de forma acrítica, posições eugenistas. Tal leitura alegórica, vale dizer, favorece também a atualização da obra, posto que as hipocrisias racistas em ambientes dito elevados continuam muito presentes em nossos dias. Assim, expor a mesquinharia, a pobreza de espírito, a degradação moral daquele jornal, é desvelar a podridão dos seus acusadores, daqueles que legitimam, direta ou indiretamente, o lugar de inferioridade legado aos negros no Brasil, que mesmo após a abolição lutam para não mudar a lógica já denunciada por Luiz Gama no poema citado no tópico anterior: “Ciências de Letras/ Não são para ti:/ Pretinho da Costa/ Não é gente aqui” (Gama 2016: 51).

No fundo, o que Isaias descobre com sua experiência em *O Globo* é que o mundo do dia a dia da cidade e o mundo letrado dos intelectuais não estão apartados como imaginava em sua infância. Não há superioridade intelectual, boas intenções, vontade de mudança, revolta com as injustiças, ao contrário, é mais uma peça na

engrenagem, na estrutura do racismo, e que talvez seja ainda mais perversa, pois carrega em si as pretensões de verdade: tem o poder tirar a voz, silenciar. E por isso mesmo o livro de estreia de Lima Barreto, com todo seu caráter confessional, é tão importante para uma história que não é a história tradicional, para uma história que corre pelas margens, que passa por Firmina, Gama, Carolina, Evaristo e tantos outros que, assim como Isaias, o simples gesto de falar de si, de suas experiências, recordações, é uma declaração de guerra, um ato revolucionário que gera “mal-estar”, que incomoda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: LIMA BARRETO, O CENTRO DA PERIFERIA?

A pergunta é apenas provocação. Obviamente já passamos do tempo de procurar centros e periferias dentro da tradição literária. De qualquer forma, serve para refletirmos sobre o quão canalizadora de experiências literárias reprimidas em suas épocas, e que até hoje estão sendo redescobertas, foi a obra de Lima Barreto. Que também pode ser vista, por outro lado, como precursora de tendências contemporâneas. São muitos os caminhos abertos pela sua escritura, e se ela não é o centro, certamente ajudou a dar forma para uma tradição que muitos ainda insistem em silenciar.

Lima Barreto não foi o primeiro autor de voz negra, mas, sem dúvida, o de maior relevo: o que primeiro fez questão de se colocar neste lugar e que, bem ou mal, conseguiu ser ouvido. Muito disso se deve à boa aceitação de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, obra que lhe abre as portas da história da literatura brasileira. Porém, como vimos, Lima não estava interessado numa única história, e fincou com muita consciência *Recordações do Escrivão Isaias Caminha* como pedra fundamental para uma outra história, a do incomodo confessional da literatura de voz negra, cujos caminhos precisarão ser percorridos por todos que queiram compreender o grande autor de *Policarpo Quaresma* em sua completude. Paradoxalmente, ao se “infiltrar” na tradição literária brasileira, Lima Barreto torna incontornável, nem que seja para fazer sua negação, toda uma outra tradição literária, também brasileira, mas com raízes africanas explícitas, “escandalosamente” expostas, com cor e voz.

OBRAS CITADAS

BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaias Caminha*. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2010.

BOSI, Alfredo. Figuras do eu nas recordações de Isaías Caminha. Lima Barreto. *Recordações do Escrivão Isaias Caminha*. São Paulo: Penguin Classics / Companhia das Letras, 2010.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2003.

CANDIDO, Antonio. Os olhos, a barca e o espelho. *A Educação pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017. 47-59.

DUARTE, Eduardo de Assis, org. *Literatura Afro-Brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

GAMA, Luiz. *Trovas Burlescas*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2016.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Prefácio. Lima Barreto. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012.

JESUS, Carolina Maria. *Quarto de Despejos: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

VOZES NEGRAS E MULHERES-RESISTÊNCIA EM O CRIME DO CAIS DO VALONGO, DE ELIANA ALVES CRUZ

Regilane Barbosa Maceno¹ (UEMASUL)

Recebido em 15 de fevereiro de 2025; aprovado em 19 de agosto de 2025.

RESUMO: Desde sempre, nas culturas patriarcais, tem sido o cosmomundo masculino a forjar identidades, papéis e lugares sociais que são reservados às mulheres, marcados pela marginalização e subalternidade (Spivak 2010), que as limitam a partir de normas de gênero restritivas e estereótipos pejorativos. Esse fato contribui sobremaneira para a manutenção do quadro de silenciamento a que as mulheres foram, e ainda são, submetidas. Entretanto, muitas mudanças vêm ocorrendo no cenário sociocultural, em particular o brasileiro, e muitas mulheres já ocupam espaço de voz em contranarrativas que contestam seus quadros históricos limitadores. Assim, pensar na transformação social envolve transgredir normas pré-estabelecidas de comportamento, de dominação e de poder impostas pela sociedade aos gêneros. Propomos, portanto, o estudo do romance *O crime do cais do Valongo* (2018), de Eliana Alves Cruz, objetivando analisar a resistência das mulheres negras – Muana, Roza e Tereza – presentes na obra, que marca profundamente o momento histórico em que se desenvolve a trama e mostra uma visão por dentro da história oficial sob uma nova ótica: a da mulher escravizada. Para tanto, buscamos ancoragem nos pressupostos teóricos de Spivak (2010); Zolin (2009); Hall (2006); Bamasile (2012); Mbembe (2018) entre outros que se fizerem necessários.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura afro-brasileira; Resistência feminina; *O crime do Cais do Valongo*.

VOCES NEGRAS Y RESISTENCIA DE LAS MUJERES EN EL CRIMEN DEL MUELLE DE VALONGO, POR ELIANA ALVES CRUZ

RESUMEN: Como es sabido, en las culturas patriarcales, ha sido el cosmomundo (cosmovisión) masculino quien ha forjado las identidades, los roles y los lugares sociales reservados para las mujeres, marcados, a su vez, por la marginalización y la subalternidad (Spivak 2010), que las limita a partir de normas de género restrictivas y estereotipos pejorativos. Ese hecho contribuye, sobremanera, a la permanencia de esquemas de silenciamiento, al cual las mujeres fueron y aún son sometidas. Sin embargo, muchos cambios han ocurrido en el escenario sociocultural, particularmente en el brasileño, y

¹ regilane.maceno@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-5914-18oX>

muchas mujeres ya ocupan espacios de voz en contranarrativas que responden a esos cuadros limitantes. Así, pensar en la transformación social también implica transgredir normas preestablecidas de comportamiento, dominación y poder impuestas por la sociedad a los géneros. Debemos considerar que existen diferentes construcciones simbólicas de roles flexibles a lo largo del tiempo, como la propia sociedad, y que “la historia no puede volver atrás o ser borrada con base en la nostalgia” (Spivak 1994: 199). Proponemos, por lo tanto, el estudio de la novela *O crime do cais do Valongo* (2018), de Eliana Alves Cruz, con el objetivo de analizar la resistencia de las mujeres negras – Muana, Roza y Tereza – presentes en la obra, que marcan profundamente el momento histórico en que se desarrolla la trama y se muestra una visión por dentro de la historia oficial bajo una nueva óptica: la de mujeres esclavizadas. Para ello, buscamos basarnos en los supuesto teóricos de Spivak (2010); Zolin (2009); Hall (2006); Bamasile (2012); Mbembe (2018) entre otros que sean necesarios.

PALABRAS CLAVE: Literatura afro-brasileña; Resistencia femenina; *O crime do Cais do Valongo*.

BLACK VOICES AND WOMEN-RESISTANCE IN O CRIME DO CAIS DO VALONGO, BY ELIANA ALVES CRUZ

ABSTRACT: Since the beginning of times, in patriarchal cultures, the masculine cosmoworld has forged identities, roles and social places that are reserved for women, marked by marginalization and subalternity (Spivak 2010), which limited them based on restrictive gender norms and pejorative stereotypes. This fact highly contributes to the maintenance of the silencing situation to which women were, and still are, subjected. However, many changes are taking place in the sociocultural scenario, particularly in Brazil, and many women are already occupying a voice in counter-narratives that challenge their limiting historical frameworks. Thus, thinking about social transformation involving transgressing pre-established norms of behavior, domination and power imposed by society on genders. We therefore propose the study of the novel *O crime do cais do Valongo* (2018), by Eliana Alves Cruz, aiming to analyze the resistance of black women – Muana, Roza and Tereza – presented in the work, which profoundly marks the historical moment in which the plot develops and shows an inside view of official history from a new perspective: the one of enslaved women. To do so, we seek anchoring in the theoretical assumptions of Spivak (2010); Zolin (2009); Hall (2006); Bamasile (2012); Mbembe (2018) among others if necessary.

KEYWORDS: Afro-Brazilian literature; Female resistance; The crime at Cais do Valongo.

A situação feminina na cultura é um tema amplo e complexo, pois abrange uma variedade de questões relacionadas aos papéis, às representações, às oportunidades e aos desafios enfrentados pelas mulheres no contexto de várias culturas. Todas essas questões, por muito tempo, foram deixadas fora das discussões e das preocupações do patriarcalismo, que as subjugava pelo viés predominante dos valores masculinos. Tem sido, portanto, esse cosmomundo a forjar identidades, papéis e lugares sociais que são reservados às mulheres, marcados pela marginalização e subalternidade (Spivak 2010: 85), que as limitam a partir de normas de gênero restritivas e estereótipos pejorativos. Esse fato contribui sobremaneira para a manutenção do quadro de silenciamento a que as mulheres foram, e ainda são, submetidas.

Apesar das transformações ocorridas nas sociedades, no modus vivendi das comunidades e na própria evolução do homem como ser social, esses valores de subserviência do gênero feminino ao masculino sobreviveram a regimes e sistemas políticos

nas sociedades ao redor do mundo, apenas com alterações em seus aspectos. As bases conjecturais de superioridade e subordinação da mulher ao homem permanecem perceptíveis.

Quando a lupa da história paira sobre a mulher negra, as experiências e os desafios enfrentados são ainda maiores, pois ela é duplamente subalternizada (Spivak 2010) devido, além da questão colonial, às intersecções de gênero, de raça e de classe social. Nas palavras da pesquisadora: “se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (Spivak 2010: 85).

Sobre essa questão, o professor Abdias do Nascimento disserta: “O Brasil herdou de Portugal a estrutura patriarcal de família e o preço dessa herança foi pago pela mulher negra, não só durante a escravidão” (2016: 73). O autor, retomando o Manifesto das Mulheres Negras (1995), pontua que:

as mulheres negras brasileira receberam uma herança cruel: ser o objeto de prazer dos colonizadores. O fruto deste covarde cruzamento de sangue é aclamado e proclamado como ‘o único produto nacional que merece ser exportado: a mulata brasileira’. Mas se a qualidade do ‘produto’ é dita ser alta, o tratamento que ela recebe é extremamente degradante, sujo e desrespeitoso. (Nascimento 2016: 74)

Esse histórico degradante a respeito da mulher negra, se mantém nos dias de hoje. E ela, “por causa da sua condição de pobreza, ausência de *status* social, e total desamparo, continua a vítima fácil, vulnerável a qualquer agressão sexual do branco” – e do preto (Nascimento 2016: 73; acréscimo nosso), como analisa o pesquisador.

Entretanto, as mulheres negras têm uma longa história de resistência e luta contra a escravidão, a opressão racial e a desigualdade social. Desde tempos coloniais, elas desempenham papéis fundamentais na luta por liberdade, dignidade e direitos humanos. Uma contribuição sistematicamente apagada dos manuais da história nacional oficial.

Na contemporaneidade, dentro da sociedade “Pós-moderna”, o britânico-jamaiquino Stuart Hall (2006: 46) – um importante estudioso da cultura e das questões sociais – considera que o feminismo foi um dos cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas, contribuindo para o movimento de descentramento da noção de sujeito, o que permitiu e fomentou as discussões, sobretudo no meio acadêmico, dessas questões de minorias. Com isso, tem-se presenciado uma mudança profunda de paradigmas no tocante ao tema nos estudos científicos das ciências humanas no Ocidente.

Nesse cenário, estabelecido a partir do segundo quartel do século XX e até onde já chegamos do XXI, há um movimento em ebulição crescente em direção a uma compreensão mais progressista e inclusiva das mulheres, desafiando as estruturas patriarcais fossilizadas e promovendo a conscientização sobre suas demandas de valorização e reconhecimento de importância na moldura social. Isso é eviden-

ciado nos avanços significativos em diversas áreas, como direitos civis, participação política, acesso à educação e ao mercado de trabalho, além da crescente visibilidade de questões como igualdade de gênero, combate à violência contra a mulher e representatividade.

Nesse lugar de quiasmas que constitui a modernidade, em que a identidade é fragmentada, a mulher vem ganhando cada vez mais espaço e voz, provocando mudanças significativas em sua atuação como sujeito participativo da sociedade. Entretanto, esse processo que entende a mulher como sujeito-de-vontade envolve uma evolução contínua das atitudes, dos valores e das estruturas que moldam o papel e engendram os lugares que a mulher ocupa nesse quadro social.

Segundo a estudiosa Lúcia Osana Zolin: “o feminismo fez-se refletir (e não poderia ser diferente) nesse *status quo*. De um lado, a crítica literária, antes de domínio quase que exclusivamente masculino, passou a ser praticada por mulheres; de outro, estas passaram a escrever mais como literatas, livres dos temores da rejeição e do escândalo” (2009: 328).

Essa mudança na construção de epistemologias com a participação da mulher – seja como escritora, seja como representação positiva de sujeito – é sintomática dos ventos de mudanças trazidos pelos novos tempos. Ainda de acordo com Zolin, “a intenção é promover a visibilidade da mulher como produtora de um discurso que se quer novo” (2009: 328), pois esse reconhecimento da mulher contribui para a desestabilização dos arquétipos já sacramentados, tais como homogeneização, essencialismo e universalização, que ancoram o patriarcado.

O feminismo desconstrói o conceito dicionarizado de gênero, livrando-o do binarismo instituído. Para Teresa de Laurentis, “o conceito de gênero como diferença sexual tem servido de base de sustentação na arena do conhecimento formal e abstrato, nas epistemologias e campos cognitivos definidos pelas ciências físicas e sociais e pelas ciências humanas” (1994: 206). A autora entende que, assim como a própria sexualidade, o gênero não pode ser visto como uma propriedade do corpo, nem como algo que existe inato ao ser humano, mas como representações socialmente produzidas nas relações sociais, por meio do desdobramento de uma “complexa tecnologia política”, produzida, difundida, mantida e dominada pelo discurso patriarcal.

Michele Perrot, na obra *As mulheres ou os silêncios da história* (2005: 85), corrobora esse pensamento e acrescenta que a “dominação se faz por meio de definições e redefinições de estatutos ou de papéis que não concernem unicamente às mulheres, mas ao sistema de reprodução de toda a sociedade”. As convenções sociais determinam a masculinidade e a feminilidade dos sujeitos, e têm seu horizonte de expectativa alargado quando um indivíduo não se sente confortável ou se recusa a usufruir daquilo considerado típico para seu gênero. As vivências de masculinidade e feminilidade estão, pois, sujeitas às metamorfoses e às adaptações.

Assim, pensar na transformação social envolve transgredir normas pré-estabelecidas de comportamento, de dominação e de poder impostas pela sociedade aos gêneros. Devemos considerar que existem diferentes construções simbólicas de papéis

que são flexíveis ao longo do tempo como o é uma sociedade e, que “a história não pode voltar atrás ou ser apagada com base na nostalgia” (Spivak 2010: 199).

Nesse momento de visibilidade às causas femininas, em que grandes autoras ganham destaque e inauguram o conceito de literatura feminina ou literatura de autoria feminina, como Clarice Lispector, Conceição Evaristo, Helena Parente e muitas outras mulheres, está inserida a escritora e jornalista Eliana Alves Cruz. Essa autora – já agraciada com o Prêmio Nacional de Literatura do Ministério da Cultura na categoria de Melhor Romance e com o Prêmio Jabuti de Contos 2022 –, tem uma importante contribuição para a literatura afro-brasileira contemporânea, despontando como uma revelação literária, que explora questões de identidade, raça, história e cultura no conjunto de suas obras.

Sua obra mais conhecida é o romance *Água de Barrela*, publicado em 2016, fruto de muita pesquisa sobre as gerações de sua família desde os tempos da escravidão. Além dessa obra, Eliana Alves Cruz também escreveu outros romances, incluindo *O crime do cais do Valongo* (2018), *Nada digo de ti, que em ti não veja* (2020) e *Solitária* (2022). Participa de várias antologias de contos e poesias, entre as quais estão os *Cadernos Negros* 39 (2016) e *Cadernos Negros* 40 (2017).

Em todas essas obras, saltam sensibilidade, profundidade e compromisso com a representação autêntica das experiências e histórias das mulheres negras no Brasil, numa escrita que desafia estereótipos, promove a inclusão e oferece uma visão por dentro da complexidade da experiência afro-brasileira.

Dentre as obras dessa autora, propomo-nos a analisar o romance *O crime do cais do Valongo*, publicado em 2018 pela Editora Malê. Um livro que “viaja a uma África de diversidade étnica e cultural ainda desconhecida no Brasil” e “Embarca na brutalidade dos navios negreiros”, cujas “cicatrizes ainda sangram” na cena social brasileira, como descreve a jornalista Flávia Oliveira no prefácio da obra. Nossa objetivo é analisar a resistência das mulheres negras – Muana, Roza e Tereza – presentes na obra, que marca profundamente o momento histórico em que se desenvolve a trama e mostra uma visão por dentro da história oficial sob uma nova ótica: a das escravizadas.

A narrativa aborda questões como escravidão, resistência e identidade, oferecendo uma visão poderosa da experiência afro-brasileira e uma nova perspectiva de olhar essa história. Em trinta e quatro curtos capítulos, Eliana Alves Cruz apresenta a história de mulheres e homens que, arrancados de seu lar, “partiam em comboios, pescoço atado a pescoço com outro negro, numa corda puxada até a porta do tumbeiro” (Ribeiro 2005: 107), como os “imigrante[s] nu[s]” glissantiano, resistiam às perversidades impetradas pela escravidão, uma das estratégias do colonialismo.

Esses indivíduos eram trazidos e colocados em um terreno no qual está sendo erguido o cais, como mostra o trecho da obra: “O terreno não é grande e vejo que os armazéns estão cada vez mais abarrotados. A chegada de novos tumbeiros aumenta a cada dia. Por enquanto o Valongo não é tão povoado, a maioria das casas é de comércio e não estão coladas ao local, mas um dia estarão em cima das covas rasas” (Cruz 2018: 12).

A narrativa se desenvolve no início do XIX, na cidade do Rio de Janeiro, como é visto no trecho: “Os reis vieram de Portugal no ano anterior e a cidade parecia explodir de tanta gente. Tudo fervilhava! Tudo era movimento!” (Cruz 2018: 14). E inicia entre-liaçada a um recorte de jornal em que se noticia a descoberta do corpo, em avançado estado de putrefação, do comerciante de escravizados Bernardo Lourenço Vianna, na zona portuária do Rio de Janeiro – “o defunto mais estranho de São Sebastião do Rio de Janeiro” – que fora assassinado e se encontra desprovido de dois membros do corpo, que foram decepados.

O início do romance, reforçado pelo próprio título – *O crime do Cais do Valongo* –, sugere um romance policial, já que utiliza as formas clássicas desse gênero, incorporando muitos elementos discutidos por Tzvetan Todorov, em *As estruturas narrativas* (2011). O fato de estar ancorados em recortes de jornais por toda a sua extensão, como o *Gazeta*, pode parecer que se trata de um romance histórico. De fato, a autora faz um trabalho arqueológico sobre a história nacional do período, apontando muitos aspectos. Porém, ela também acrescenta doses grandes de elementos fantásticos à narrativa, que provocam estranhamento a esse gênero. Nesse sentido, portanto, essa mistura de gêneros – policial, histórico e fantástico – torna a classificação tradicional da obra um desafio, e indiferente, pela maestria com que fora tecida pela autora.

A materialidade dessa história, que a autora busca desenterrar na ficção, veio à tona na realidade quando a estrutura desse cais ressurgiu em 2011, durante as obras do Projeto Porto Maravilha. Até aquele momento, ele estava oculto sob as ruínas do Cais da Imperatriz, uma construção original destinada a receber a princesa Teresa Cristina de Bourbon, que se tornaria esposa de D. Pedro II. O Cais, apesar de impulsivar a economia da capital, era intencionalmente marginalizado e moralmente segregado, antes do seu aterramento, como podemos inferir do trecho citado:

O Valongo não era nada bem-visto. Ficava um tanto fora da cidade, que tinha uma costa com muitas enseadas e ilhotas repletas de trapiches e escritórios. A enorme Pedra do Sal nos separava do resto. Para chegar ao outro lado, eu tinha que dar uma volta enorme pelo morro da Conceição. Quase toda a casa aqui era também um depósito de gente... gente para venda. As pessoas de bem fugiam deste lugar, mas para muitas eram esses negócios “sujos” que fingiam não ver que pagavam seu rapé, finos tecidos, aulas de música, livros raros e carruagens. (Cruz 2018: 15)

Como se percebe, o Valongo não era apenas um porto; era um mercado a céu aberto. As construções locais – que deveriam ser lares ou armazéns comuns – eram, na verdade, estruturas dedicadas à coisificação humana. A partir desse espaço e de seus arredores, que, como Auschwitz, assume o local de “memória traumática” (Pollak 1989), o romance aguça uma forma de narrativa que foge dos estereótipos relegados aos negros desde a colônia, desnudando outra vertente da história sobre o processo da escravidão, abrindo caminho para a reflexão contínua sobre suas tragédias, como

um lembrete incômodo da necessidade de se lutar continuamente pela garantia e preservação dos direitos humanos.

Para Maria Beatriz Nascimento (1989), trata-se de um deslocamento do lugar da representação para a representatividade, que devolve ao negro seu protagonismo na construção da história, libertando-o da visão enclausurada de ser colocado no lugar do outro, situado ubliquamente entre a subserviência, a opressão e a resistência a esse quadro. Isso será feito pelas mulheres negras da narrativa – Muana, Roza e Teze, além do personagem Marianno, que mesmo sendo biologicamente masculino, era “um chibando”, e é sua voz feminina que também se levanta como resistência.

MUANA: RESISTÊNCIA PELA ANCESTRALIDADE

Muana, uma africana de Moçambique de 19 ou 20 anos, conforme um dos anúncios do jornal *Gazeta*, é a personagem protagonista do romance e uma das narradoras, pois intercala a narração da trama com o mazombo Nuno Moutinho. Numa construção narrativa polifônica, encabeçada pelos dois, o enquadramento inicial do assassinato como apenas um crime policial é desconstruído, passando a ser secundário. Isso porque, se apresenta, na voz de ambos, a coletividade de vozes dos milhares de negras e de negros trazidos forçosamente para o Brasil, em quase quatrocentos anos do maior crime de fato: a diáspora africana e todos os impactos dessa perversidade na história da existência humana.

São dois indivíduos, “De um lado, a africana escravizada Muana Lomuè, suas memórias e rancores; de outro, o mestiço Nuno Alcântara Moutinho, que resiste ao embranquecimento sugerido pela sociedade assentada no racismo” (Cruz 2018: 2), a contarem uma outra perspectiva de história que se posiciona em oposição à que é contada pelo discurso oficial. A contranarrativa impetrada pela protagonista Muana já inicia com a própria apresentação de si, dispensando qualquer outra forma de descrição:

Chamo-me Muana Lómue, sou filha de Mutandi e Atinfa. Aqui em São Sebastião do Rio de Janeiro deram-me outro nome, mas toda a gente me conhece apenas por Muana. Nasci numa aldeia bem próxima a um enorme e lindo maciço de pedra. É o segundo mais alto de toda a Moçambique. Isso eu só soube anos depois de sair de lá. Não quero ser apenas “Moçambique” como usam para chamar os que chegam de minha terra. Sou Lómue. Este nome – “Lómue” – eu o adotei porque fala de onde vim e do que sou: uma Macua-Lómue. (Cruz 2018: 32).

A partir da marcação do seu lugar na história, como que corrigindo-a, Muanda vai revelar e tirar do esquecimento, em forma de denúncia, as atrocidades e arbitrariedades contra seu povo, assumindo uma postura consciente de subversão à medida que esconde e usa o fato de dominar a leitura e a escrita para proteção de si e dos seus:

“eu copiava escondida com um pequeno pedaço de carvão na pedra do quintal os avisos que ele mandava pôr na Gazeta. [...] Eu saberia quando ele pusesse meu nome na seção de avisos” (Cruz 2018: 10). A personagem era responsável em levar e trazer os anúncios de seu senhor.

Em tempo, o contexto social do Brasil colônia era de analfabetismo predominante, inclusive entre muitos integrantes da elite branca incipiente. O saber ler e escrever era uma condição exclusiva e um símbolo de status e poder. Era uma ferramenta de controle social e de manutenção das hierarquias. Portanto, uma mulher escravizada saber mais que o senhor era inadmissível, uma subversão completa da ordem social estabelecida. Essa situação representava uma ameaça direta à estrutura de poder, à dominação patriarcal e racista, e à própria justificativa da escravidão. O conhecimento era percebido como um perigo, pois poderia levar à conscientização, à organização e, consequentemente, à resistência por parte dos escravizados.

Segundo a própria narradora, como os demais cativos, “a nossa maior força era a descrença deles sobre o que podíamos ou não aprender e criar” (Cruz 2018: p. 77). Qualquer sinal de inteligência ou conhecimento por parte de uma pessoa escravizada era reprimido, pois desestabilizava a narrativa de sua suposta inferioridade e incapacidade. Portanto, era necessário disfarçar o domínio da língua e do código escrito. Muana faz isso modulando sua fala de acordo com seu interlocutor:

“Ô meu sinhô, já chegou? Sim! Já estou indo, meu sinhô! Ligeiro me apronto e chego de volta antes da hora de sua ceia.” Falei curvando-me, amarrando o lenço com pressa na cabeça e ganhando a rua para chegar com ligeireza à Rua do Passeio, no local da Imprensa Régia, onde todas as quartas-feiras desde o ano anterior, quando o jornal começou a circular, meu amo enviava por mim anúncios de seus negócios próprios ou daqueles em que era meeiro, para que saíssem na Gazeta do Rio de Janeiro do sábado seguinte (Cruz 2018: 14; destaque nosso)

Nesse trecho, Muana mostra a estratégia para esconder seu segredo: usa a linguagem esperada de um escravizado, para se direcionar ao dono; e usa a linguagem formal para se dirigir ao leitor, deixando evidente seu domínio da situação, ao mesmo tempo em que mostra satisfação nisso. Esse uso subversivo e consciente da “arma-texto” (Rui 1985) do colono, que ela desmontou, de forma heroica, com a ajuda de Umpulla – este veio junto na viagem transatlântica –, aparece, por exemplo, no episódio que envolve o garoto escravizado Nathanael:

Há um tempo obrigou-nos a assistir ao castigo do moleque Nathanael, [...] Ele besuntou por conta própria todo o corpo do moleque com mel e amarrou ao sol. Os muitos mosquitos e insetos que povoavam o ar naquele verão de infernos lhe picaram o corpo todo. [...] **Por isso, para saber sempre o que vão fazer esses senhores, agreguei outros treinos e letras** ao que aprendi em minha terra e ao que a irmã Maria do Carmo me ensinou no Lazareto, **mas ninguém pode jamais descobrir que eu leio os avisos** que ele coloca na Gazeta e também as

cartas que me manda pôr no correio. Não é bisbilhotice, como pode alguém dizer, mas proteção. Eu leio e eu escrevo, como estou escrevendo agora. (Cruz 2018: 17; destaque nossos).

Graças a seu conhecimento da leitura, ela descobriu que o garoto seria levado para a prisão no engenho Tamarineiras e conseguiu, juntos com seus companheiros – Roza e Marianno – tramar a fuga dele, que “quase foi parar nos infernos, se eu não entendesse o que o senhor escrevia” (Cruz 2018: 17). Essa afirmativa de si e sobre si como sujeito com história será marca de resistência incisiva ao longo da obra, como vemos em diferentes trechos do romance: “Apontei o dedo para o meu próprio peito e disse: Muana. (Cruz 2018: 86) e ainda “E eu, Muana Lómuè, desejo ardenteamente que isto termine (Cruz 2018: 108).

Como sujeito diaspórico, Muana constrói sua resistência por transitar em diferentes mundos: no mundo físico, segue pelos caminhos entre a Gazeta – onde ela deixava os avisos de seu senhor, Bernardo – e a Hospelaria Vale Longo, em que trabalhava; e o mundo espiritual. Neste mundo, a protagonista é constantemente visitada por aqueles que morriam na dura e longa viagem na travessia do Atlântico ou no próprio Cais do Valongo, os chamados pretos novos, como evidencia o trecho:

A única coisa que me inquieta um pouco é que desde criança volta e meia recebo umas visitas que acho que são almas do outro mundo. Não fazem nada. Só me visitam. Uma vez disseram que morreram no alto-mar e conheceram meu pai... Se eram amigos do velho José Moutinho, são meus também. Outros diziam que eram antepassados de minha mãe. Venham fantasmas todos! Eu tinha muito mais medo do vivo Bernardo Lourenço! (Cruz 2018: 51)

Essa forte ligação com a ancestralidade surge, no romance, como uma ponte para que Muana cumpra sua missão de resistência, materializada na ação de manter e de disseminar, por meio da escrita dos papéis que guarda em seu baú, sua memória e a dos seus antepassados, bem como todo o sofrimento a que os diferentes povos africanos passaram, os quais ela “podia identificar apenas por seus dentes limados ou marcas nas faces se eram Rebollos, Casanges, Monjollos, Benguelas, Fulas, Iorubas ou patrícios Moçambique...” (Cruz 2018: 15). Como o sofrimento do escravizado Joaquim Mani Congo, no engenho Tamarineiras, por ser um jimbanda – uma das denominações dadas a negros homossexuais – e ter sido flagrado em ato sexual, situação que não era incomum, como mostra o trecho:

As imagens do Tamarineiras me apavoraram. Era uma casa suntuosa como não tinha jamais posto meus pés. [...] Certo dia, no princípio da noite, os feitores trouxeram um homem que diziam ter feito algo abominável. [...] Ficamos todos ao redor de um enorme caldeirão com água fervente. Eu estremecia imaginando o que estava para ocorrer. Nenhum dos pretos queria ver, [...] mas o senhor Lima de Azeredo nos obrigava com voz enérgica e uma ameaça no olhar. [...] O homem foi trazido por dois capatazes enormes, cada um segurando em um

braço. Estava altivo, mas só começou a gritar quando viu o que seria feito. [...] Enquanto era conduzido para o caldeirão, entre os gritos, o homem maldizia toda a geração dos senhores e jogava encantamentos. Quando finalmente foi mergulhado. O pobre desmaiou de tanta dor antes de a água lhe chegar aos joelhos. Não sei o que foi pior, os gritos ou aquele silêncio cheio de odores, sons da noite e respirações ofegantes. Os rostos de uns escondendo a todo custo o medo e a aflição e os de outros aproveitando o espetáculo. (Cruz 2018: 17-19)

Em todo esse trecho, Muana é altiva e tem a postura segura durante as críticas e questionamentos que faz. Desse modo, essa personagem foge dos padrões criados para a mulher negra, como os descritos por Roger Bastide, como demonstra a retomada de seus estudos por Abdias Nascimento (2016): a negra fulô, a mulata e a crioula, entre outros.

A escritora, psicóloga e teórica portuguesa, Grada Kilomba, em seu clássico *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2018), faz uma interessante comparação entre a máscara usada como castigo pelos escravizados e a que designa o silenciamento contemporâneo, entendida como metáfora do colonialismo, colocando o “sujeito branco” e o “sujeito negro” em posição de iguais na cena discursiva, para que haja enunciação de seus discursos e, sobretudo, como o discurso do sujeito branco, o discurso do “sujeito negro” também seja ouvido. Para a autora,

sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os as/os “Outras/os”: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (Kilomba 2019: 33, grifo do original)

Muana pode falar, e escrever! Nesse contexto, ela maneja sua máscara conforme sua necessidade, desafiando as estruturas de poder e dominação que perpetuam a opressão racial e colonial, convidando o leitor a refletir sobre seu próprio papel na reprodução dessas estruturas e a considerar formas de resistência e transformação a partir de uma visão que coloca a mulher negra na posição de protagonista. A protagonista é mais do que uma vítima ou testemunha de um crime, é uma agente histórica.

Portanto, o crime, anunciado já no título, assume duplicidade de sentido. Sobre isso, em sua dissertação de mestrado *Morte e ancestralidade em O crime do Cais do Valongo*, Eliana Silva dos Santos retoma a definição elaborada por Fu-kian, que escreve: “Crimes não são atos individuais. São, em muitos casos, criações sociais anteriores, as quais só aparecem no momento em que os crimes são cometidos por um indivíduo que é apenas o furúnculo sintomático das radiações criminais dentro da sociedade” (Santos 2022: 16).

Nesse sentido, o assassinato com o qual se inicia a história, é palimpsesto (Genette 2010) para a denúncia da narradora de um crime ainda maior, cometido por um sistema doente, tão apodrecido quanto o próprio cadáver de um sujeito que não

passava de um “ensebado, sovina, escroque, chantagista, zangano, violento, cruel e despidorado” (Cruz 2018: 61), odiado por “[t]oda a São Sebastião do Rio de Janeiro”, representante deste.

ROZA: INOCÊNCIA ROUBADA

A personagem Roza é emblemática, pois era a cozinheira que “cozinhava a comida e a vida” (Cruz 2018: 43). Roza chegou às mãos do Bernardo e de sua esposa Ignácia ainda muito criança e sempre sofreu os mais diversos maus-tratos, como vemos no trecho: “Roza vivia com as mãos em carne viva pelas palmatórias, queimada, ferida... Até o dia em que sangrou pela primeira vez, aos 10 anos e o senhor Bernardo espiou o olho para ela” (Cruz 2018: 43).

Como resultado do processo de reificação, Roza, assim como os outros escravizados, era propriedade privada, uma animal muito distante de gente com existência. Ela tem um esvaziamento existencial que é triplo: perdeu o lar, a condição de sujeito e o direito ao corpo. Para o estudioso Achille Mbembe (2018) – um dos mais importantes pensadores contemporâneos sobre a condição pós-colonial e a biopolítica – essa tripla perda equivale a uma dominação absoluta, uma alienação de nascença e uma morte social que é a expulsão fora da humanidade, uma espécie de morte-em-vida.

Em cenas que angustiam o mais distraído leitor, ela foi estuprada aos dez anos e era considerava culpada por despertar o interesse do senhor pela esposa de Bernardo:

Uma tarde dona Ignácia saiu em visita a uma irmã e o senhor pegou a menina à força. Ela me olhava em desespero enquanto era arrastada pelas escadas. Ouvimos, eu e Marianno, seus gritos no andar de cima. Ele com as mãos nos ouvidos, pois Roza era como uma irmãzinha para ele. Ele a amava de todo o coração. Entendemos que a sinhá percebia o interesse do marido e espezinhava a garota o quanto podia. (Cruz 2018: 43)

A essa cena de violência juntaram-se inúmeras. Roza passou a ser abusada constante e violentamente pelo senhor. Incluindo as vezes em que, decepcionado pelas negativas da noiva – que arranjou após a morte da esposa e que lhe tinha asco, mas que ele considerava ser recato – descontava em Roza as frustrações masculinas, como evidencia o trecho: “O senhor Bernardo enxergava a noiva como um puro anjo, mas estava no cio. Decidiu aliviar-se, como sempre, com Roza. Arrastou-a para fora do quarto e levou-a para trás da casa. Arrancou-lhe as roupas. Mariano tapava os ouvidos com as mãos” (Cruz 2018: 100). O corpo objetificado da mulher negra servindo de escudo protetor para o corpo branco.

Em rememoração, Muana narra uma cena doce, descrita com muita delicadeza e explosão de emoções, de quando ela foi amparada pelos companheiros, após o primeiro estupro:

Recordo-me que no dia em que o senhor Bernardo usou Roza pela primeira vez e ela desceu os degraus cambaleante e com hematomas, quase desfalecendo, Marianno a tomou nos braços robustos, tirou toda a sua roupa, banhou-a, pôs nela uma camisolona limpa que pessoalmente havia costurado e colocou-a na esteira envolta num pano como se fora recém-nascida. Ele deitou a cabeça da menina em seu colo cantando com sua voz suave. Esquentei uma caneca de leite e ela dormiu profundamente. Foi Roza pegar no sono, que o outro problema começou. Marianno passou a mão na tora de madeira que escorava a porta que dava para o quintal. Iria matar o senhor Bernardo. Parecia um gigante enfurecido. (Cruz 2018: 46)

Esse laço fraterno criado entre escravizados era amparo nas lutas de resistência. Mas, ao contrário de Sofia, a escravizada que lhe antecederá e se suicidou por não aguentar os abusos do patrão, Roza usa o conhecimento sobre as ervas e sua habilidade na cozinha para resistir, preparando deliciosa comida que levava fama para a hospedaria. O ódio explicado e justificado que sentia pelos senhores era parte constituinte de sua ação de resistência. Tanto é que seus companheiros, Muana e Marianno, não têm dúvidas de que ela apressou a morte de Ignácia, o que fica evidenciado na continuidade da obra: “– E o senhor será o único que saberá o que realmente aconteceu em muitos e muitos anos. Talvez séculos. Seu ensopado tem algo para a sua memória” (Cruz 2018: 84).

TEREZA: LIBERDADE AINDA QUE TARDIA

A resistência da mulher negra é uma parte vital da história e da luta por justiça, igualdade e liberdade. E a construção desse espaço carregado de positividade está em toda a tecitura do romance. Ao longo dos séculos, as mulheres negras têm resistido à opressão, ao racismo, ao sexism e a outras formas de discriminação dentro das estruturas patriarcais e colonizadoras, utilizando uma variedade de estratégias e táticas para desafiar as injustiças e promover mudanças positivas. Essas mulheres têm desafiado estereótipos, reivindicado suas vozes e afirmado sua humanidade através da criação e compartilhamento de narrativas autênticas e poderosas. É dessa forma que Eliana Alves Cruz constrói uma outra personagem forte, que desnuda a mulher afro-brasileira: Tereza Nagô.

A representação da mulher negra escravizada a partir de Tereza confronta o legado dessa experiência, que apagou a participação delas da história, ao mesmo tempo em que celebra a resiliência e a resistência dessas mulheres ao longo do tempo. Ela era escrava de ganho da senhora Manuelita e atuava, além do trabalho doméstico exaustivo, como vendedora ambulante nas ruas do Rio de Janeiro, como o objetivo de conseguir comprar sua liberdade:

Tereza tinha que pagar quase todos os seus ganhos a sua senhora pela venda de bananas, laranjas, azeite de carrapato, bolo, cuscuz... Um trabalho insano,

mas nem era o pior, pois muitas vendiam seus corpos. Sempre que um novo navio aportava, negrinhos de 10, 12 anos ganhavam as ruas se oferecendo a marujos que desciam na cidade como feras famintas. Fazia pena, pois eram homenzarrões louros, ruivos, morenos e hirsutos, trazendo neles todas aquelas doenças do mundo e avançando afoitos para as pretinhas que iam ricamente ornadas por suas donas, que no final do dia auferiam os lucros. (Cruz 2018: 28)

Historicamente, o corpo da mulher negra foi, e em muitas instâncias ainda é, alvo de uma tripla marginalização: por ser mulher, por ser negra e, no contexto da escravidão representado no romance, por ser escravizada. No trecho acima, fica evidente a degradação do corpo da mulher negra, que desde a infância estava condenado a ser prostituído.

A personagem Tereza “estava juntando cada mínimo cobre de réis para comprar sua alforria” (Cruz 2018: 28). Com muito esforço, ela conseguiu juntar o dinheiro necessário, como mostra o trecho quando ela encontra Nuno Moutinho para contar: “Ela bateu à minha porta no início daquela tarde ofegante e radiante. Juntara 900 mil réis para comprar a si mesma” (Cruz 2018: 112). Entretanto, a senhora lhe nega a venda: “A senhora Manuelina Pinto, após contar cada meia pataca, olhava com desdém. – É pouco. Não a concederei” (Cruz 2018: 113), alegando que, como demorou muito, uma negra como ela valia bem mais.

Sobre essa questão da mulher escravizada, a narradora explica o contexto das nesse cenário funesto: “Éramos poucas mulheres e, por isso, tão valiosas” (Cruz 2018: 102). Embora pudessem ter alguma autonomia em relação a sua senhora durante o dia, continuavam sendo propriedade legal dela.

Em todos os momentos em que Tereza aparece na história é com adjetivos positivos acerca de seus atributos, que não perpassam por seu corpo, mas por suas habilidades cognitivas – inteligente, orgulhosa, altiva e digna de ser tratada uma rainha Nagô:

Não fosse Tereza Nagô... ah, Tereza e seus conhecimentos medicinais. Ela salvou-me a vida e me arrebatou o coração. É uma pintura. Arrisco dizer que não há uma mulher sequer em toda esta cidade como ela. (Cruz 2018: 27)

Tereza Nagô me instruía sobre estes assuntos. Eu e Caetano curamos a bebedeira em dois tempos e corremos tanto, mas tanto... Exu deve ter gargalhado do nosso pavor, os dois marmanjos correndo batendo as tamancas dos pés no traseiro! (Cruz 2018: 52)

Também não juro pela crioula Tereza Nagô, pois a estimo de forma intensa para colocá-la sob o risco da minha fraqueza em não cumprir promessas. (Cruz 2018: 106)

No primeiro trecho, além de ressaltar a beleza da mulher negra, considerando-a como uma obra de arte única, o narrador Nuno Moutinho ressalta também seus

conhecimentos medicinais adquiridos na tradição de seu povo. Esse conhecimento é reforçado novamente no trecho seguinte e em diferentes momentos da narrativa. Isso afasta o estereótipo da mulher negra “livre”, mas reduzida às formas da mulata sedutora e sexualizada, como Rita Baiana, de “O cortiço” e a coloca na posição de dignidade absoluta, como deixa evidente o terceiro trecho.

A personagem Tereza consegue sua liberdade com a ajuda de Nuno Moutinho, assim como os demais – Muana, Roza e Marianno Benguella. Após ter ouvido a leitura da carta de alforria, “Ela, estática, só explodiu em um choro convulsivo depois que entrou no sobrado” (Cruz 2018: 115). O choro incontrolável parece despejar na existência todo sofrimento de um povo massacrado, que carrega há gerações seculares a maldição de Cam.

Como discutido ao longo deste estudo, as vozes negras, especialmente as das mulheres negras, ecoam através da história como um poderoso símbolo de resistência e luta. Submetidas a séculos de opressão, racismo e sexism, essas mulheres desafiam as normas e construíram um legado de força e resiliência que continua a inspirar gerações, como as protagonistas de *O crime do Cais do Valongo*, de Eliane Alves Cruz. A autora autoriza as vozes negras de seu romance a recontarem os fatos históricos. Ouvir as mulheres-resistência é fundamental para a desconstrução desses discursos que enclausuram, subalternizam e estratificam os sujeitos, como as mulheres negras.

OBRAS CITADAS

BAMASILE, Sunday Adetunzi. *Questões de gênero e da escrita feminina na literatura africana contemporânea e da diáspora africana*. Tese (PPG em Literatura Comparada), Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

CRUZ, Eliana Alves. *O crime do Cais do Valongo*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAURENTIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Heloisa Buarque de Hollanda, org. *Tendências e impasses: o feminismo como crítico da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 206-242.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento, Silencio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro. A formação e o Sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia fdas Letras, 1995.

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

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. Thomas Bonicci & Lúcia Osana Zolin, orgs. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009. 217-242.

A VIDA-LABIRINTO E OS CATIVEIROS DE DUZU-QUERENÇA: O ESPAÇO EM “DUZU-QUERENÇA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Gisana Karen Araújo Costa Lira¹ (UFRN)
e Tito Matias-Ferreira Júnior² (IFRN)

Recebido em 27 de fevereiro de 2025; aprovado em 31 de agosto de 2025.

RESUMO: A obra *Olhos D'água* (2014), de Conceição Evaristo, representa, principalmente, realidades e experiências vividas em espaços marginalizados, incorporando uma perspectiva humana a vivências que refratam uma realidade enfrentada por muitos negros brasileiros que se encontram em condição de pobreza e violência. Este trabalho objetiva analisar o conto “Duzu-Querença” dessa coletânea, destacando os aspectos relacionados aos espaços da narrativa e sua relação com a ação da personagem, uma pessoa em situação de rua, que tem seus passos e espaços traçados, remontando sua história até aquele momento de sua vida. Seguindo o conceito e as definições de topoanálise, de Borges Filho (2008), sobre as funções do espaço na literatura, faremos uma abordagem crítico-analítica da narrativa quanto ao seu papel na construção da história dessa personagem, à luz de conceitos que tratam do espaço na literatura, como Lins (1976) e Bakhtin (2018), bem como uma breve análise dos espaços marginalizados representados, levando em consideração conceitos como o de racismo cultural, apontado por Gonzalez (2020) e o de *captivity* (cativeiro), discutido por Collins (2024). Reconhecemos os espaços descritos como traço revelador e que propiciam as ações da personagem, abrindo portas para diferentes formas de exploração, mantendo-a presa em uma vida-labirinto e seus cativeiros.

PALAVRAS-CHAVE: Conceição Evaristo; ‘Duzu-Querença’; Espaço na literatura; Topoanálise.

LA VIDA-LABERINTO Y LOS CAUTIVERIOS DE DUZU-QUERENÇA: EL ESPACIO EN “DUZU-QUERENÇA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

RESUMEN: *Olhos D'água* (2014), de Conceição Evaristo, representa, mayoritariamente, experiencias vividas en espacios marginados, integrando una perspectiva humana a vivencias que refractan una realidad vivida por muchas personas negras brasileñas que se encuentran en situación de pobreza y violencia. Este estudio busca analizar el cuento “Duzu-Querença”, de esta colección, destacando los aspectos relacionados con los espacios de la narrativa y su vínculo con la acción de la protagonista, una persona en situación de calle, cuyos pasos y espacios se delinean, y se reconstruyen hasta el presente.

¹ gisana.karen.costa.071@ufrn.edu.br - <https://orcid.org/0000-0001-9546-004X>

² tito.matias@ifrn.edu.br - <https://orcid.org/0000-0001-8933-0927>

Siguiendo el concepto y las definiciones de *topoanálisis* de Borges Filho (2008) acerca de las funciones del espacio en la literatura, se adoptará un enfoque crítico-analítico de la narrativa, considerando su papel en el desarrollo de la historia de este personaje, a la luz de conceptos que tratan del espacio en la literatura, como Lins (1976) y Bakhtin (2018), así como un breve análisis de los espacios marginados representados, considerando conceptos como el racismo cultural, señalado por Gonzalez (2020) y *captivity* (cautiverio), abordado por Collins (2024). Reconocemos los espacios descritos como un rasgo revelador que posibilita las acciones de la protagonista, abriendo puertas a distintas formas de explotación y manteniéndola atrapada en una vida-laberinto y en sus cautiverios.

PALAVRAS CLAVE: Conceição Evaristo; ‘Duzu-Querença’; Espacio en la literatura; Topoanálisis.

THE MAZE-LIFE AND THE CAPTIVITIES OF DUZU-QUERENÇA: THE SPACE IN “DUZU-QUERENÇA,” BY CONCEIÇÃO EVARISTO

ABSTRACT: Conceição Evaristo’s *Olhos D’água* (2014), primarily represents realities and events experienced in marginalized spaces, incorporating a human perspective to experiences that refract a reality faced by many Black Brazilians who live in the state of poverty and violence. This work aims to analyze the short story “Duzu-Querença” in this collection, highlighting aspects related to the narrative’s spaces and their implications for the main character’s actions: a person experiencing homelessness whose steps and spaces are traced, retracing her story up to the present. Following the concept and definitions of topoanalysis, by Borges Filho (2008), on the functions of space in literature, a critical-analytical approach to the narrative will be taken, regarding its role on the development of the character’s story, according to concepts that deal with space in literature, according to Lins (1976) and Bakhtin (2018), as well as a brief analysis of the marginalized spaces represented, considering concepts such as cultural racism, pointed out by Gonzalez (2020) and captivity, discussed by Collins (2024). We acknowledge the spaces described as a revealing trait that facilitates the character’s actions, opening doors to different forms of exploitation, keeping her trapped in a maze-like life and its captivity.

KEYWORDS: Conceição Evaristo; ‘Duzu-Querença’; Space in literature; Topoanalysis.

INTRODUÇÃO

Partindo de realidades e experiências vividas em favelas, barracos, espaços marginalizados em geral, a obra de contos *Olhos D’água* (2014), de Conceição Evaristo, representa, através de personagens também marginalizados, uma perspectiva humana e crua de vivências que refratam uma realidade enfrentada por muitos negros brasileiros que vivem em condição de pobreza e violência. Somando dezessete contos, vencedora do prêmio Jabuti em 2015, esta obra revela a poética, o estilo e a sensibilidade da autora ao abordar questões acerca do racismo, da violência, da miséria e de gênero.

A própria Conceição Evaristo pontua o teor universal e humano de sua escrita: “Busco a humanidade do sujeito que pode estar com a arma na mão. Construo personagens que são humanas, pois creio que a humanidade é de pertença de cada sujeito” (2020: 31). A autora ainda acrescenta: “mesmo partindo de uma experiência

tão específica, a de uma afro-brasileiridade, consigo compor um discurso literário que abarca um sentido de universalidade humana” (Evaristo 2020: 31).

Nesta coletânea, as personagens, em sua maioria, estão inseridas em narrativas nas quais seus desfechos são trágicos, predestinados tanto pelos espaços que ocupam (favelas, barracos, rua etc.), quanto pelas condições de vida provenientes deles, sendo um dos aspectos sociais representados na obra. No livro *O que é a favela afinal?*, de Silva et al (2009), há uma breve discussão sobre a representação simbólica que as pessoas comumente nutrem em relação as favelas: “Historicamente, o eixo paradigmático da representação das favelas é a ausência. Nesta perspectiva, a favela é definida pelo que não seria ou pelo que não teria” (2009: 16). Na obra *Olhos D’água* (2014), Evaristo traz à luz narrativas que acontecem em espaços marcados por essa visão de “ausência”. É possível perceber essa relação entre a forma como a personagem é comumente apreendida no plano real e como isso é orquestrado no plano ficcional, de maneira a permitir enxergá-la por um outro prisma. Em “O problema da forma”, Bakhtin (2014) aponta para os aspectos da vida que, ao serem trazidos para a obra, ganham um novo plano. Em o “Espaço romanesco: conceitos e possibilidades”, Osman Lins (1976: 64) reflete sobre a temática do espaço dentro dessa perspectiva: “Vemo-nos ante um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem – ou enriquecem, ou fazem explodir – nossa visão das coisas”.

Em “As formas do tempo e do cronotopo no romance”, Bakhtin (2018) aponta essa relação espaço-tempo, denominada de cronotopo. O autor relaciona a indissociabilidade do tempo e do espaço na obra literária na construção de sentido e que também percebemos estar presente na obra de Evaristo: “No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história” (Bakhtin 2018: 12).

Nesse sentido, Osman Lins afirma: “Não só espaço e tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa, são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto e inextincível, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros” (1976: 63). No conto *Duzu-Querença*, a ser analisado mais adiante, podemos identificar alguns cronotopos na trajetória da personagem Duzu, como o cronotopo de sua realidade atual, enquanto pessoa em situação de rua, o de sua infância, revivida pelo narrador, e o de sua neta Querença, que representa uma nova perspectiva de um tempo de esperança e mudança de realidades, que veremos na próxima seção.

Ao examinar o espaço na obra literária, Ozíris Borges Filho (2008), em seu texto “Espaço e literatura: introdução à topoanálise”, parte da terminologia topoanálise, tal como empregada por Bachelard (1957), e amplia seu significado ao abranger não somente espaços íntimos, mas todas as categorias de espaços representados em uma obra, destacando algumas de suas funções. Refletiremos acerca do conto “Duzu-Querença”, a partir desse aporte teórico que aborda a caracterização do espaço na obra literária, bem como da ideia do espaço como local de aprisionamento da

personagem em um desfecho trágico, com base no ponto de vista estético; a forma como a sua temática é conduzida dentro da obra.

A VIDA-LABIRINTO E OS CATIVEIROS DE DUZU-QUERENÇA

“Duzu-Querença” narra a história de uma personagem, de mesmo nome, em situação de rua, apresentando sua origem e percurso, até esse determinado momento de sua vida, assim como o seu melancólico, porém, transcendente fim. Na apresentação e exposição inicial do enredo, o primeiro espaço da narrativa é a rua, próximo às escadas de uma igreja, que Duzu divide com outras pessoas na mesma condição. Ela está catando restos de comida em uma lata, enquanto os demais estão estirados no chão e é meio-dia. Dentro do conceito de “topografia literária”, de Borges Filho (2008: 4), este seria um microespaço, um cenário que situa o leitor e representa a condição de miserabilidade da personagem.

Da primeira função elegida por Borges Filho (2008), de caracterizar as personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem, observamos nos primeiros parágrafos, o aspecto repugnante atrelado à figura de Duzu-Querença, como “dedos gordurosos de comida”, “unhas sujas”, “olhar de zombaria” em resposta à expressão de “asco” de um passante, que acaba ficando com medo dela. Sua condição de miséria é poeticamente descrita em contraposição à situação em que se encontra: “Diversas vezes levou a mão lá dentro e retornou com um imaginário alimento que jogava prazerosamente à boca. Quando se fartou deste sonho, arrotou satisfeita, abandonando a lata na escadaria da igreja” (Evaristo 2014: 31). O “espaço vazio” que encontra na lata, denota ainda mais sua pobreza extrema. As escadarias da igreja se configuram como seu espaço que pertence a todos e, ao mesmo tempo, a ninguém.

Borges Filho destaca que, “Muitas vezes, mesmo antes de qualquer ação, é possível prever quais serão as atitudes da personagem, pois essas ações já foram indiciadas no espaço que a mesma ocupa” (2008: 1). Esse aspecto é perceptível quando Duzu se levanta e olha para trás. A partir desse movimento, algumas lembranças de como Duzu foi parar nas ruas vêm à tona através do narrador, funcionando como um presságio de que seu fim está próximo e um olhar para sua história que a levara até aquela situação:

Olhou para trás, viu os companheiros seus estirados, depois do almoço, contemplando o meio-dia. Ensaio e mudou os passos, cambaleante e insegura feito criança que começa a andar. Sorriu da lerdeza e da cãibra que insistiam. É, a perna estava querendo falhar. Ela é que não ia ficar ali assentada. Se as pernas não andam, é preciso ter asas para voar. (Evaristo 2014: 32)

Esta passagem destacada acima precede os próximos parágrafos que serão uma imersão no passado de Duzu. Nesse segundo momento do enredo, denominado com-

plicação, percebemos uma ruptura e uma mudança quanto ao espaço inicial que impulsiona a história, situando-a quanto ao período em que deixou sua família, depois de uma longa viagem, descrita no conto como uma ocorrência precária, perigosa e que durou “dias e dias” (Evaristo 2014: 32), para chegar em uma espécie de terra prometida, na cidade, onde as oportunidades de trabalho e estudo seriam uma opção possível: “Atravessara terras e rios. As pontes pareciam frágeis. Ela ficava esperando o tempo todo o trem cair. A mãe já estava cansada. Queria descer no meio do caminho. O pai queria caminhar para o amanhã” (Evaristo 2014: 32). Seu pai, esperançoso, acredita que a ida da filha à cidade possa lhe proporcionar um outro futuro, diferente do dele, com melhores oportunidades de trabalho e estudo: “Um dia sua filha seria pessoa de muito saber. E a menina tinha sorte. Já vinha no rumo certo. Uma senhora que havia arrumado trabalho para a filha de Zé Nogueira ia encontrar com eles na capital” (Evaristo 2014: 32).

Nesse momento da narrativa, temos a delimitação de macroespaços: o interior, um lugar extremamente distante, representando o “atraso” e a falta de oportunidade, e a cidade, simbolizando o “progresso”. O “rumo certo” acabou se tornando uma espécie de “cativeiro social” sob o qual foi mantida, utilizada inicialmente somente para o trabalho de arrumadeira, não lhe sobrando tempo para estudar ou fazer qualquer coisa com que seu pai sonhara. Tanto sua dependência financeira quanto sua vulnerabilidade física, por ser apenas uma menina, a subordinaram a aquele modo de vida por muito tempo.

Ainda sobre essa noção de “cativeiro”, sob o qual Duzu foi mantida na cidade, encontramos em discussões sobre o feminismo negro uma perspectiva muito próxima daquela que observamos na narrativa. Ao falar sobre essa temática, Patrícia Hill Collins, em conferências na Unifesp, entre maio e junho de 2023, utiliza o termo *captivity*, para enfatizar que mesmo com o fim da escravização, suas consequências se perpetuam e ganham uma nova denominação que ela utiliza, metaforicamente, como “cativeiro” para abranger a ideia de viver sob constante domínio. Um dos exemplos utilizados pela estudiosa foi o da guetificação urbana: “Se você observar onde muitas pessoas negras pobres estão agora, elas estão nas cidades, seja na pobreza urbana ou na pobreza rural, e parte dessa estrutura é manter esse grupo impotente politicamente”³ (Collins 2024: 36:12-36:25). Quanto ao contexto nacional, ao falar sobre as relações raciais no Brasil após a abolição, Lélia Gonzalez afirma: “Um dos legados concretos da escravidão diz respeito à distribuição geográfica da população negra, isto é, à sua localização periférica em relação às regiões e setores hegemônicos” (2020: 35).

Refletindo sobre essa posição geográfica, sob domínio e as consequências da escravização, identificamos neste e nos demais contos da obra *Olhos D’água* (2014), a representação da vida precária e violenta em diferentes níveis, na favela, no morro, na periferia, assim como a realidade do negro brasileiro e, principalmente da mulher negra brasileira, pois grande maioria de suas personagens são mulheres, vivem em

3 If you look at where a lot of poor Black people are now, they are in cities, either urban poverty or rural poverty and part of that structure is to hold that group politically powerless.

condição de vulnerabilidade social e de ausência de direitos e de poder, o que configura uma perpetuação dessa condição de viver sob o controle do outro. O contexto do conto em análise aproxima-se do pensamento de que: “O processo de exclusão da mulher negra é patenteado, em termos de sociedade brasileira, pelos dois papéis sociais que lhe são atribuídos: ‘domésticas’ ou ‘mulatas’” (Gonzalez 2020: 44), reduzindo-a a características de subserviência e de sexualização, basicamente. À jovem menina Duzu, por exemplo, havia sido prometido ou esperado um emprego, possibilidade de estudos e moradia na cidade, quando, na verdade, acabou sendo explorada por sua condição de vulnerabilidade, permanecendo sob domínio em uma espécie de cativeiro social. Mesmo com uma promessa de melhoria, de mudança de lugar, Duzu permanece em uma situação de subalternização, que a limita.

Já sobre a inserção da mulher negra na força de trabalho, pensando a partir de 1950, Lélia Gonzalez sugere a ideia de um racismo cultural, que se perpetua e reflete nas diferentes camadas de organização da sociedade, “que leva, tanto algozes como vítimas, a considerarem natural o fato de a mulher em geral e a negra em particular desempenharem papéis sociais desvalorizados em termos de população economicamente ativa” (2020: 42). Nesta esteira,

Quanto à mulher negra, sua falta de perspectiva quanto à possibilidade de novas alternativas faz com que ela se volte para a prestação de serviços domésticos, o que a coloca numa situação de sujeição, de dependência das famílias de classe média branca [...] um processo de reforço quanto à internalização da diferença, da “inferioridade”, da subordinação. (Gonzalez 2020: 42)

Ademais, da segunda função do espaço caracterizada por Borges Filho, de influenciar as personagens e sofrer suas ações, o autor aponta que “o espaço não somente explicita o que é ou será a personagem. Muitas vezes o espaço influencia a personagem a agir de determinada maneira” (2008: 2). Nessa perspectiva, observamos a influência que o espaço imprime na vida da personagem-título do conto, que vivendo sob exploração de trabalho e sem estudos, passa a se fundir com o local que ocupa e incorpora, aos poucos, as ações realizadas nele. Nesse sentido, “Há, portanto, entre personagem e espaço, um limite vacilante a exigir nosso discernimento” (Lins 1976: 70). Evaristo constrói essa noção de fusão através da condução e da escolha das palavras:

Duzu ficou na casa da tal senhora durante muitos anos. Era uma casa grande de muitos quartos. Nos quartos moravam mulheres que Duzu achava bonitas. [...] passavam muitas coisas no rosto e na boca. [...] Duzu trabalhava muito. Ajudava na lavagem e na passagem da roupa. Era ela também quem fazia a limpeza dos quartos. A senhora tinha explicado a Duzu que batesse nas portas sempre. Batesse forte e esperasse o pode entrar. Um dia Duzu esqueceu e foi entrando. (Evaristo 2014: 32)

A partir do excerto, podemos perceber que o microespaço/cenário entendido pela personagem como casa, se tratava de uma casa de prostituição, de muitos quartos, que Duzu precisava bater antes de entrar. As mulheres bonitas sempre com os rostos muito pintados são a descrição do espaço/cenário que denotam, tanto o ambiente em que Duzu estava, quanto sua dissonância e desconhecimento em relação a ele. Esse momento em que “esquece e vai entrando” marca o início de sua fusão com o local, que, até então, somente limpava quando não havia ninguém, além do início de uma mudança na sua história, uma vez que a exploração agora seria outra.

A porta da “casa” onde Duzu passara a viver se fechara para sua oportunidade de estudar. A porta, que traz em si um caráter revelador, do desconhecido, é aberta por Duzu que, mesmo em seu pequeno ato de transgressão, acaba por abrir aquela que a coloca diante de uma nova forma de subalternização, exploração. Por isso a vida-labirinto e os cativeiros da personagem, em que as poucas portas que encontra não lhe levam à saída. A ambientação, nesse caso, possibilita não somente a descrição do espaço, mas, também, uma reflexão sobre suas possibilidades de sentido, como bem resume Antonio Dimas: “o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica” (1985: 20).

Nessa altura do conto, Duzu passa a “entrar-entrando” (Evaristo 2014: 33) várias vezes nos quartos sem esperar o “pode entrar” (Evaristo 2014: 32), como descrito. Cada vez que entra, presencia algo que gera sua curiosidade e que a inclui no espaço do qual ela, aos poucos, começa a fazer parte. Há muitas marcas no texto que denotam essa transição: “E foi no entrar-entrando que Duzu viu várias vezes homens dormindo em cima de mulheres. Homens acordados em cima das mulheres. Homens mexendo em cima das mulheres” (Evaristo 2014: 33). Até que um dia é convidada a entrar, a fazer parte daquilo e recebe dinheiro por isso. É possível perceber sua curiosidade, porém, ao mesmo tempo, sua ingenuidade nas ações, que não entendia, mas as reproduzia: “Duzu tinha gosto e medo. Era estranho, mas era bom. Ganhou muito dinheiro depois [...] Duzu não sabia ainda o ritmo do corpo, mas, rápida e instintivamente, aprendeu a dançar” (Evaristo 2014: 33). A personagem passa a praticar o que as demais mulheres fazem na casa sem perceber do que se tratava, até que é “descoberta” pela senhora que comandava tudo, que lhe exige pagar para usar um quarto como as demais o faziam. Quando essa senhora, D. Esmeraldina, a confronta, há uma revelação, e a menina reflete sobre sua condição:

Duzu naquele momento entendeu o porquê do homem lhe dar dinheiro. Entendeu o porquê de tantas mulheres e de tantos quartos ali. Entendeu o porquê de nunca mais ter conseguido ver a sua mãe e o seu pai, e de nunca D. Esmeraldina ter cumprido a promessa de deixá-la estudar. E entendeu também qual seria a sua vida. É, ia ficar. Ia entrar-entrando sem saber quando e porque parar. (Evaristo 2014: 34)

No excerto do conto acima, percebemos na personagem, sua percepção do espaço e sua consequente condição de submissão, falta de perspectiva e aprisionamento em um labirinto de quartos e porquês que a condicionam, até mesmo inconscientemente, a esta forma de vida: “É, ia ficar. Ia entrar-entrando sem saber quando e por que parar” (Evaristo 2014: 34). Dentre as possibilidades de significação e simbologia que o labirinto carrega, desde sua associação com a mitologia grega, nos detemos neste estudo à sua relação com sua essência aprisionante e confinante, condição que limitou a personagem Duzu em um “emaranhamento de veredas” que dificultaram sua saída da vida que levara: “O labirinto é, essencialmente, um entrecruzamento de caminhos, dos quais alguns não têm saída e constituem assim impasses [...] a essência mesma do labirinto é circunscrever no menor espaço possível o mais completo emaranhamento de veredas e retardar assim a chegada do viajante ao centro que deseja atingir” (Chevalier & Gheerbrant 2001: 530).

Levando em consideração este entrecruzamento de caminhos labirínticos, e sobre a condição que se impõe a Duzu-Querença desde sua infância, nos reportamos para o conceito de interseccionalidade, já pensado por Lélia Gonzalez (2020), embora não o denominasse como nos estudos atuais, também desenvolvido por Collins & Bilge (2021), em que as categorias de raça, classe e gênero não devem ser pensadas isoladamente quando se discutem estruturas de poder na sociedade: “De fato, essas categorias se sobrepõem e funcionam de maneira unificada. Além disso, apesar de geralmente invisíveis, essas relações interseccionais de poder afetam todos os aspectos do convívio social” (Collins & Bilge 2021: 17). Cada caminho desse labirinto, entrecruza aspectos que reforçam essas estruturas, o contexto e a desigualdade sociais, os estudos, a cor, as condições de trabalho, o gênero, as diversas formas de violência, as oportunidades de emprego, tudo se interconecta nesse espaço para compor essa realidade que oprime a personagem e que a desumaniza: “Duzu morou ali muitos anos e de lá partiu para outras zonas. Acostumou-se aos gritos das mulheres apanhando dos homens, ao sangue das mulheres assassinadas. Acostumou-se às pancadas dos cafetões, aos mandos e desmandos das cafetinas. Habitou-se à morte como uma forma de vida” (Evaristo 2014: 34).

No trecho destacado, é possível perceber as marcas que representam a “assimilação” às condições de vida que lhe eram possíveis diante das oportunidades ou falta de oportunidades que teve. A realidade cruel fazia-se tão comum que se naturalizava, aprisionando-a a essa “única forma de vida” possível, já que: “Habitou-se à morte como uma forma de vida” (Evaristo 2014: 34). Assim, “o Labirinto propõe uma alegoria do destino humano” (Lins 1976: 66). Nesse momento, percebemos a terceira função do espaço, de propiciar a ação. Através dela, Borges (2008) destaca que, embora o espaço não influencie na ação da personagem, ele é favorável a essa ação.

Dos espaços representados no conto, destacam-se aqueles que representam um destino traçado por condições de miséria e de dependência pela necessidade. Observamos esse aprisionamento no espaço marginal, em que Duzu deixa as casas de prostituição, muito tempo depois, para o morro e, depois de ter muitos filhos e netos, estes estavam espalhados “pelos morros, pelas zonas e pela cidade” (Evaristo

2014: 34). Até mesmo a saída que Duzu encontrou em seu primeiro “cativeiro”, foi para dirigir-se ao morro, local onde provavelmente não teve oportunidades, já que termina seus dias como pessoa em situação de rua.

Dos nove filhos e muitos netos que Duzu teve, o neto Tático, que ainda tinha voz e jeito de menino, morre ao ser pego por um grupo inimigo e representa seus familiares que provavelmente não tiveram “saída” em seus próprios cativeiros. A neta, que também se chama Querença e tem treze anos, representará a esperança de mudança para si e, quem sabe, para sua descendência: “Era preciso reinventar a vida, encontrar novos caminhos. Não sabia ainda como. Estava estudando, ensinava as crianças menores da favela, participava do grupo de jovens da Associação de Moradores e do Grêmio da Escola” (Evaristo 2014: 37). A educação que, por algum motivo, foi possível à menina Querença, já representa sua possibilidade de vislumbrar um futuro diferente.

Ainda no tocante à perda de seu neto, Duzu se desesperou e “ganhou nova dor para guardar no peito” (Evaristo 2014: 35). Situada na calçada diante da porta da igreja, “olhava os santos lá dentro, os homens cá fora, sem obter consolo algum” (Evaristo 2014: 35). O espaço não lhe propicia a ação “esperada”. A partir desse momento, a personagem entra numa gradativa transição de sanidade à delírios e devaneios que utilizava como alimento para sobreviver: “Era preciso descobrir uma forma de ludibriar a dor” (Evaristo 2014: 35).

Os dias que antecedem a partida de Duzu, quando ela vai transitando cada vez mais no cenário do delírio e do fantástico, ocorrem no morro, para onde voltou, e na rua, preparando-se para o carnaval, “uma época em que sofrer era proibido” (Evaristo 2014: 35). Uma das funções do espaço, descrita por Borges (2008: 2), em que “o espaço se mostra indiferente, estabelece uma relação de contraste”, se materializa em alguns momentos, como quando Duzu vê um varal de roupas e se imagina como um pássaro voando entre elas:

As roupas balançavam ao sabor do vento. Ela, ali no meio, se sentia como um pássaro que ia por cima de tudo e de todos. Sobrevoava o morro, o mar, a cidade. As pernas doíam, mas possuía asas para voar. Duzu voava no alto do morro. Voava quando perambulava pela cidade. Voava quando estava ali sentada à porta da igreja. Duzu estava feliz. Havia se agarrado aos delírios, entorpecendo a dor. E foi se misturando às roupas do varal que ela ganhara asas e assim viajava, voava, distanciando-se o mais possível do real. (Evaristo 2014: 35)

Outra descrição que envolve o contraste entre o espaço e o sentimento da personagem se dá quando Duzu se prepara para o carnaval em meio a todo seu sofrimento:

Mesmo com toda dignidade ultrajada, mesmo que matassem os seus, mesmo com a fome cantando no estômago de todos, com o frio rachando a pele de muitos, com a doença comendo o corpo, com o desespero diante daquele

viver-morrer, por maior que fosse a dor, era proibido o sofrer. Ela gostava desse tempo. Alegrava-se tanto! Era o carnaval. E já havia até imaginado a roupa do desfile da escola. Ela viria na Ala das baianas. Estava fazendo uma fantasia linda. Catava papéis brilhantes e costurava pacientemente em seu vestido esmolambado. (Evaristo 2014: 35)

Duzu vê no carnaval a possibilidade de ludibriar a tristeza, mesmo não havendo motivos para se alegrar. Permite que os delírios a levem para onde não pode ir, nas condições e lugares em que se encontra. Como clímax da narrativa, sua partida ocorre logo em seguida, no dia do desfile, de forma transcendental, com um tom profético:

Era preciso inaugurar a folia. Despertou cedo. Foi e voltou. Levantou voo e aterrizou. E foi escorregando brandamente em seus famintos sonhos que Duzu visualizou seguros plantios e fartas colheitas. Estrelas próximas e distantes existiam e insistiam. Rostos dos presentes se aproximavam. Faces dos ausentes retornavam. Vó Alafaia, Vô Kiliã, Tia Bambene, seu pai, sua mãe, seus filhos e netos. Menina Querença adiantava-se mais e mais. Sua imagem crescia, crescia. Duzu deslizava em visões e sonhos por um misterioso e eterno caminho. (Evaristo 2014: 36)

Após a representação da partida de Duzu, temos a descrição do sentimento da neta Querença, que, além de ter herdado a parte do nome de sua vó, que significa “querer”, possui também ligação com os sonhos dela, uma espécie de herança ancestral que as conecta. Essa conexão se dá através de marcas do texto, quando a neta fica sabendo da morte de sua avó, ao chegar da escola: “Subitamente se sentiu assistida e visitada por parentes que ela nem conhecera e de quem só ouvira contar as histórias. Buscou na memória os nomes de alguns, Alafaia, Kiliã, Bambene...” (Evaristo 2014: 36). Nesse momento também de transcendência espiritual, Querença ouve seu primo falecido assobiando, chamando por ela, e desce o morro recordando a história da família, do seu povo e da brincadeira das asas e voo que a avó lhe havia ensinado.

Os espaços inicial e final do conto se dão nas escadarias da igreja, onde há a partida de Duzu como uma estrela, pois estava com seu vestido enfeitado com papéis brilhantes. Representam também esse espaço de contraste do seu “morrer-viver”, do lugar de sua “ascensão”, de passagem para um outro plano. Em sua vida-labirinto, somente essa passagem a libertou de seus cativeiros e lhe representou uma saída, um descanso, sua “hora da estrela”. A menina Querença representa, no final do conto, uma esperança, um vislumbre por desfechos melhores, como aquele que o pai de Duzu sonhou um dia.

Inspirados na ideia de cronotopo, tempo e espaço são determinantes na história da personagem Duzu-querença. O cronotopo de sua infância tirada e na qual se encontra sob várias formas de exploração pela sua condição de vulnerabilidade e subalternização, nas casas de prostituição, essa infância, que corresponderia ao tempo do brincar, aprender, estudar, estar na escola, conviver com outras crianças, de desenvolver-se enquanto ser humano, é substituída por um tempo e um espaço que

a condicionam a trabalhar, não estudar, não conviver com outras crianças, a desenvolver sua sexualidade antes do tempo, a aprender, de forma equivocada, como as mulheres devem ser tratadas, a uma noção de realidade que a limita e a subjuga. A casa-escola, casa-família é substituída pela casa-prostíbulo, um cativeiro que interfere definitivamente em seu destino.

Já o cronotopo de sua velhice, enquanto pessoa em situação de rua, faminta, com muitas experiências e dores acumuladas, representa um tempo-espacó que confirma a consequência de um tempo de exploração e castração do indivíduo. No cronotopo de sua infância, Duzu aprendeu a conviver com a miséria, com a desumanização e com a falta de saída para suas condições. Esse tempo, em que não está mais nas casas de prostituição, não lhe fornece grandes oportunidades, não está preparada para isso. O espaço que lhe resta é a rua, um outro cativeiro. A velhice, que deveria ser um tempo de descanso, de convívio com os familiares, em uma casa, de colheita dos frutos de toda uma vida, também não lhe é permitido, colhendo somente os delírios, a fome e um desejo de voar, de libertar-se de uma vida de dores, que só se concretiza com sua morte, ali na calçada mesmo, como indigente.

A esperança é instaurada a partir do cronotopo de sua neta Querença, que herda não apenas o nome, mas também o ‘querer’ associado ao desejo de liberdade frente ao aprisionamento e aos cativeiros inscritos em uma narrativa marcada por dificuldades e desfechos trágicos. Diferentemente da experiência da avó, para a neta existe a possibilidade de vislumbrar uma ruptura por meio da educação, seja ao estudar, seja ao ensinar outras crianças na favela, seja ao participar do grupo de jovens da Associação de Moradores de sua comunidade, projetando, assim, um horizonte de mudança. Essa inflexão narrativa, apresentada no desfecho do conto, abre espaço para que o leitor conceba um futuro alternativo para Querença, ainda que permeado por incertezas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na análise do conto “Duzu-Querença”, partindo da proposta de Borges Filho (2008), destacamos funções do espaço no texto literário, bem como sua influência no desfecho de seu enredo. Identificamos a descrição dos espaços como traço revelador de aspectos que compõem a construção de sentido da obra, que não somente situa geograficamente as personagens, mas, também, se constitui como uma nova camada que evidencia sua ressignificação. Do ponto de vista de Osman Lins, “Deve-se ter presente, no estudo do espaço, que o seu horizonte, no texto, quase nunca se reduz ao denotado” (1976: 72). A narrativa descreve espaços que propiciam as ações da personagem e que denotam sua condição de subalternização. Permitem, também, uma fusão com a personagem, que, ao longo da narrativa, abre portas para outras formas de exploração, presa em uma vida-labirinto e seus cativeiros.

Percebemos a relação entre a representação de espaços marginalizados e suas nuances, que propiciam a reflexão sobre essa temática, nos planos ficcional e real.

A condição de lugar periférico e suas implicações refratadas a partir do olhar sensível de Evaristo, através da *Escrevivência*, marca de sua escrita e termo cunhado pela própria autora para se referir a indissociável relação entre escrita e vivência, aborda experiências de muitos negros brasileiros, principalmente de mulheres, trazendo à luz histórias com temáticas extremamente delicadas e que refletem feridas de nossa sociedade, especialmente quanto ao racismo cultural, como afirma, Lélia Gonzalez (2020).

Há uma constante dissonância entre o tempo-espacço a que Duzu deveria pertencer e ao que realmente faz parte. Inspirados no conceito de cronotopo, de Bakhtin (2018), identificamos que, para a personagem, não há infância, não há velhice, há, com efeito, diversos cativeiros como formas de exploração e suas consequências em uma vida-labirinto. Observamos que tempo e espaço se desenvolvem indissociavelmente, contribuindo para o destino da personagem.

Compreendemos que, por ser obra ficcional, há a representação de uma situação da vida a partir do projeto estético do autor. Não discutimos aqui o determinismo ou a impossibilidade de histórias como a de Duzu terem um desfecho diferente. Reiteraremos que a análise parte da materialidade do texto literário e encontra nele o caminho para chegar à conclusão de não haver uma alternativa para a personagem. No plano real, essas situações seriam preenchidas de outras nuances que a análise literária, possivelmente, não poderia abarcar. Quanto ao plano ficcional, Duzu nos proporciona uma reflexão à humanização da personagem em situação de rua e nos permite compreender, enquanto leitores, o que há por trás do que se enxerga na figura estigmatizada que a caracteriza no início do conto. Embora sejam mais do que percepções estereotipadas, as periferias carecem de muitos direitos básicos ao ser humano, o que acaba por desumanizá-lo muitas vezes e colocá-lo em posição de subalternização. O espaço marginal também analisado no conto, lugar da personagem, tanto metaforicamente quanto de forma denotativa, representa este ambiente, espaço de inferioridade e de dependência, que acaba por propiciar suas ações, pois, muitas vezes, a personagem se encontra em um labirinto de becos com poucas, difíceis ou nenhuma saída, aprisionando-a em seus cativeiros.

OBRAS CITADAS

BAKHTIN, Mikhail. As formas do tempo e do cronotopo no romance: um ensaio de poética histórica. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018. 11-13.

BAKHTIN, Mikhail. O problema da forma. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2014. 57-70.

BORGES FILHO, Ozíris. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, XI, 13 a 17 jul. 2008,

Universidade de São Paulo. *Anais* [...] São Paulo. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf.

CHEVALIER, Jean & Alain Gheerbrant. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COLLINS, Patrícia Hill. ANPOCS. *Por que feminismo negro?* | 1ª Aula Pública com Patrícia Hill Collins. YouTube, 21 mai. 2024. Disponível em: <https://m.youtube.com/watch?v=GnMNK3xyBto&t=1134s>.

COLLINS, Patrícia Hill & Sirma Bilge. *Interseccionalidade*. Trad. Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021. Disponível em: [https://cursoextensao.usp.br/pluginfile.php/843831/mod_resource/content/3/Patricia%20Hill%20Collins%20-%20Interseccionalidade%20\(oficial\).pdf](https://cursoextensao.usp.br/pluginfile.php/843831/mod_resource/content/3/Patricia%20Hill%20Collins%20-%20Interseccionalidade%20(oficial).pdf).

DIMAS, Antônio. Rumo aos conceitos. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985. 19-32.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. Constância Lima Duarte & Isabella Rosado Nunes, orgs. *Escrevivência: a escrita de nós: Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. 26-46.

GONZALEZ, Lélia. Cultura, etnicidade e trabalho: Efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Flavia Rios e Marcia Lima, orgs. Rio de Janeiro: Zarar, 2020. 25-44.

LINS, Osman. Espaço romanesco: conceitos e possibilidades. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. 62-76.

SILVA, Jailson Souza e et al., orgs. *O que é favela, afinal?* Rio de Janeiro: Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: https://www5.pucsp.br/ecopolitica/downloads/1_D_2009_O_que_favela_afinal.pdf.

A ESCRITA DE MULHERES NEGRAS E AS COSMOPERCEPÇÕES AFRICANAS EM MATA DOCE (2023), DE LUCIANY APARECIDA

Jerson Oliveira Mendes Junior¹ (UFES)
e Vitor Cei² (UFES)

Recebido em 6 de março de 2025; aprovado em 19 de agosto de 2025.

RESUMO: Este trabalho avalia como, no Brasil, a opressão de raça, gênero e classe potencializou os obstáculos para o fazer literário de mulheres negras, destacando a escritora Luciany Aparecida e seu livro *Mata Doce* (2023). Ambientado na zona rural baiana, Mata Doce é também o nome de um povoamento quilombola ficcionalizado. A narrativa do romance aborda as injustiças decorrentes dos conflitos agrários, da centralização e dos abusos de poder representados pelo coronelismo. A revisão de literatura acerca do romance observou que os poucos trabalhos publicados trataram vagamente dos elementos afrodiáspóricos da narrativa. Este artigo observa o alinhamento da obra à vertente da literatura afro-brasileira e considera a metodologia afrocêntrica para análise das concepções de ancestralidade, memória e tempo espiralar nas representações simbólicas dessas cosmopercepções contidas no romance. Para tanto, sustenta-se nas contribuições de Asante (2024), Hampâté Bâ (2010), Martins (2020) e Duarte (2014), entre outros. A análise das representações simbólicas das epistemes africanas expressas no romance revelou a essência contra-hegemônica da obra, ao conceder o protagonismo da narrativa a mulheres negras, bem como ao visibilizar elementos da cultura e da religiosidade do povo negro brasileiro, historicamente subalternizados e invisibilizados pelo epistemicídio do empreendimento colonial.

PALAVRAS-CHAVE: Mata Doce; Luciany Aparecida; Ancestralidade; Tempo espiralar.

LA ESCRITURA DE MUJERES NEGRAS Y LAS COSMOPERCEPCIONES AFRICANAS EN MATA DOCE (2023), DE LUCIANY APARECIDA

RESUMEN: Este trabajo reflexiona sobre cómo, en Brasil, la opresión de raza, género y clase ha intensificado los obstáculos para la producción literaria de mujeres negras, tomando como foco a la escritora Luciany Aparecida y su libro *Mata Doce* (2023). Ambientada en la zona rural de Bahía, *Mata Doce* tam-

¹ jersonjunior@icloud.com - <https://orcid.org/0000-0003-4972-8644>. Bolsista CAPES. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² vitor.cei@ufes.br - <https://orcid.org/0000-0001-6756-3236>

bién es el nombre de un asentamiento quilombola ficcionalizado. La narrativa de la novela aborda las injusticias derivadas de los conflictos agrarios, de la centralización y de los abusos de poder propios del coronelismo. La revisión de la literatura sobre la obra evidenció que los pocos estudios publicados han abordado de manera superficial los elementos afrodiásporicos presentes en la narración. Este artículo analiza la inserción del texto en la literatura afrobrasileña y adopta una metodología afrocéntrica para examinar las concepciones de ancestralidad, memoria y tiempo en espiral en las representaciones simbólicas de estas cosmopercepciones contenidas en la novela. Para ello, se basa en las contribuciones de Asante (2024), Hampáté Bâ (2010), Martins (2020), Duarte (2014), entre otros. El análisis de las representaciones simbólicas de las epistemes africanas expresadas en la novela revela el carácter contrahegemónico de la obra, al otorgar el protagonismo narrativo a mujeres negras y visibilizar elementos de la cultura y la religiosidad del pueblo negro brasileño, históricamente subalternizados e invisibilizados por el epistemicidio del proyecto colonial.

PALABRAS CLAVE: *Mata Doce*; Luciany Aparecida; Ancestralidad; Tiempo en espiral.

THE WRITING OF BLACK WOMEN AND AFRICAN WORLD-SENSE IN MATA DOCE (2023), BY LUCIANY APARECIDA

ABSTRACT: This article examines how racial, gender and class oppression in Brazil has compounded the barriers to Black women's literary production, focusing on writer Luciany Aparecida and her novel *Mata Doce* (2023). Set in rural Bahia, *Mata Doce* is also the name of a fictional quilombola community. The narrative addresses injustices arising from agrarian conflicts and from the centralized, abusive power structures of coronelismo. A survey of the limited scholarship on the novel shows that its Afro-diasporic elements have been treated only superficially. Framing the text within the Afro-Brazilian literary tradition, this study adopts an Afrocentric methodology to analyse the novel's symbolic articulations of ancestry, memory and spiral time. It draws on the work of Asante (2024), Hampáté Bâ (2010), Martins (2020) and Duarte (2014), among others. The analysis of the novel's African-derived epistemic symbols reveals its counter-hegemonic character by centring Black female protagonists and making visible the cultural and religious elements of Brazil's Black population—elements historically marginalised and erased by the epistemicide of the colonial enterprise.

KEYWORDS: *Mata Doce*; Luciany Aparecida; Ancestrality; Spiral time.

A ESCRITA DE MULHERES NEGRAS NO BRASIL

Na tradição literária ocidental, até meados do século XIX, a escrita era um ofício restrito a homens brancos letrados. Subestimadas por concepções culturais que diminuíam seu intelecto e relegavam seu protagonismo às tarefas domésticas, mulheres que ousaram produzir literatura tiveram de utilizar pseudônimos masculinos para driblar o sexismo e a misoginia. Tal estratégia permitiu que transmitissem suas mensagens; contudo, não as imunizou do ofuscamento histórico causado pela ausência ou pelo tardio reconhecimento de suas verdadeiras autorias, como foram os casos, por exemplo, de Amandine Dupin (George Sand), Mary Ann Evans (George Eliot) e das irmãs Brontë – Charlotte, Emily e Anne (Costa 2018; Cult 2018).

Se a misoginia da sociedade europeia provoca revolta, no Brasil a opressão de gênero se agrava quando interseccionada com as questões de raça e de classe, insepa-

ráveis em uma sociedade marcada pela escravidão e por seus estigmas persistentes. Compreendendo que o acesso à leitura e à escrita amplia significativamente a capacidade crítica, a imaginação e a participação cidadã dos indivíduos, afastar as mulheres do fazer literário configurou-se como um projeto político que visou cercear-lhes a emancipação.

A história da educação brasileira revela profundas exclusões das mulheres e das populações racializadas (negros, indígenas e seus descendentes) desde seus marcos iniciais, o que impactou significativamente não somente o início da atividade literária desses grupos, mas a própria recepção e reconhecimento de suas produções. Apesar dos embargos legais e simbólicos, tais situações não impediram que no Brasil o negro pudesse produzir literatura, ainda que sua escrita ocupasse um lugar marginalizado diante da produção de homens brancos.

Sobre o surgimento de uma vertente literária afro-identificada no Brasil, Eduardo de Assis Duarte (2014) reconhece como premissa a existência de um segmento afro-identificado em nossa produção literária, tendo como marco inicial o trabalho dos precursores Domingos Caldas Barbosa, com *Viola de Lereno* (1760), Luiz Gama, com *Trovas Burlescas de Getulino* (1859) e Maria Firmina dos Reis, com *Úrsula* (1859) (Duarte 2014).

Evidencia-se a peripécia de Maria Firmina dos Reis que, sendo uma mulher negra, para se proteger usou o pseudônimo “Uma Maranhense”. Essa escolha, além de ter evitado a invisibilização feminina imposta pela etiqueta literária da época, resguardou sua segurança, pois seu romance denunciava o tráfico de pessoas sequestradas na África, as condições desumanas nos navios e as injustiças sofridas pelos escravizados no Brasil. Ciente de que seus leitores eram majoritariamente homens brancos influentes, Maria Firmina adotou essa estratégia para garantir que sua obra circulasse.

Apesar da relevância simbólica e da representatividade de Maria Firmina dos Reis, mulher preta que publicou o primeiro romance de cunho abolicionista no século XIX, ressalta-se que a carta da escravizada piauiense Esperança Garcia, de 1770, é o registro mais antigo da escravidão no Brasil feito por uma pessoa cativa (Souza 2020). Embora não tenha sido concebida com intenção literária, a carta, que denunciava maus-tratos e solicitava transferência para junto do marido, é também considerada a primeira produção literária afro-brasileira, assim como marca a literatura nordestina escrita por mulheres (Farias 2021).

Se a visibilidade da literatura de homens negros já era limitada nos séculos XIX e XX devido à escravidão e ao racismo, para as mulheres negras, esse reconhecimento era ainda mais distante. A marginalização dessas autoras reflete uma violência epistêmica, onde a opressão de raça, gênero e classe as colocaram em um lugar de descrédito e invisibilidade. Mesmo com avanços nos estudos literários desde a década de 1980, a produção de escritoras negras permaneceu pouco prestigiada, com circulação restrita, sendo frequentemente publicada por editoras menores, autofinanciada ou viajabilizada por meio de antologias coletivas (Souza 2020: 38-43).

Observando a literatura produzida na região nordeste, percebe-se que, assim como no cenário nacional, ela se desenvolveu em círculos fechados, marcados pelo patriarcado e pelo domínio masculino. Nessas produções, as mulheres – sobretudo as negras – por muito tempo ocuparam papéis irrelevantes, estereotipados negativamente e limitados, em geral, às atividades domésticas, refletindo a posição histórica a elas relegada (Farias 2021). Esses fatores dificultaram o acesso das mulheres nordestinas à leitura e à escrita, ofuscaram o trabalho artístico e intelectual daquelas que ousaram escrever, mas, ao mesmo tempo, serviram de impulso para uma gama de escritoras que, do período colonial à contemporaneidade, emprestaram suas vozes para denunciar injustiças sociais sustentadas pelo racismo, sexism, intolerância de gênero, orientação sexual e religiosidades divergentes da cisheteronormatividade cristã regional.

É justamente nesse contexto de opressão – numa região marcada não somente pela aridez característica do seu clima, mas pelos desafetos envolvendo à luta agrária entre a população negra e coronéis – que a escritora baiana Luciany Aparecida tece a trama de *Mata Doce* (2023), romance protagonizado por mulheres negras que por meio da dororidade (Piedade 2019), dos arranjos familiares para além do núcleo tradicional e do apoio da comunidade buscam resistir e superar as injustiças que as atravessam.

AFROCENTRICIDADE E GRAMÁTICAS CONTRA-HEGEMÔNICAS

Alinhado à vertente da literatura afro-brasileira, o romance *Mata Doce* traz em seu enredo a estética de composição desse tipo de literatura. De acordo com Eduardo Duarte (2008; 2014), nestas produções é possível perceber marcas sociais, violências simbólicas e materiais que a colonialidade, por meio do regime da escravidão, legou às pessoas negras. Longe de ser uma literatura panfletária e, diante do racismo estrutural em que a sociedade brasileira ainda se sustenta, a escrita do negro como arte deixará transparecer, anacronicamente, cinco elementos característicos como *autoria, temática, ponto de vista, linguagem e público*, ao que Duarte postula:

Os traços de negrícia ou negrura do texto seriam oriundos do que a escritora Conceição Evaristo chama de “escrevivência”, ou seja, a experiência como mote e motor da produção literária. Daí o projeto de trabalhar por uma linguagem que subverta imagens e sentidos cristalizados pelo imaginário social oriundo dos valores brancos dominantes. É uma escrita que, de formas distintas, busca se dizer negra, até para afirmar o antes negado. E que, também neste aspecto, revela a utopia de formar um público leitor negro. A articulação desses cinco elementos – autoria, temática, ponto de vista, linguagem e público – configura, a nosso ver, a existência do texto afro-brasileiro. (2014: n.p.)

Com base em Duarte (2014), a literatura afro-brasileira desempenha um papel essencial no resgate da história do povo negro na diáspora, ao denunciar as consequ-

ências da escravidão. Apenas aqueles que vivenciam a opressão racial podem representar com propriedade essa realidade, aprofundando reflexões e trazendo à tona narrativas silenciadas, ofuscadas ou desmerecidas por escancarar um tema sensível e sistematicamente ignorado.

Nesse contexto, a linguagem dessas obras vai além de uma ferramenta de comunicação, assumindo uma estética contra-hegemônica ao adotar escolhas vocabulares e semânticas que valorizam a cultura africana e seus arranjos diaspóricos. Assim, direciona-se a um público oriundo dessa conjuntura, ao mesmo tempo que revela existências apagadas pelos produtos culturais dominantes, marcados pelo brancocentrismo e eurocentrismo. Enquanto o brancocentrismo posiciona a experiência, os valores, a cultura e o ponto de vista das pessoas brancas como referência universal e normativa para toda a humanidade (Fanon 2008; Carneiro 2005) o eurocentrismo posiciona o continente Europeu (principalmente as nações colonizadoras) como berço e égide civilizacional global (Asante 2009: 108), estando, portanto, ambos os conceitos imanentes na lógica colonial e imperialista.

As características da estética da literatura afro-brasileira convergem com a proposta afrocêntrica de Molefi Kete Asante que, inspirado na filosofia de Marcus Garvey, no movimento da Négritude, no Kawaida e na historiografia de Cheik Anta Diop, estruturou, na década de 1980, esse princípio científico com base na relevância epistemológica africana.

Em síntese, Asante aponta que o “empreendimento afrocêntrico é moldado por questões cosmológicas, epistemológicas, axiológicas e estéticas” (2024: 21), nas quais a compreensão dos fenômenos históricos, culturais e sociais parte da experiência africana *in locus* ou na diáspora. Assim, o pressuposto afrocêntrico busca resgatar a contribuição dos povos africanos, em sua diversidade cultural, do obscurantismo e da marginalidade que lhes foram impostos.

Ao considerar a filosofia e a estrutura epistemológica dos povos africanos, a metodologia afrocêntrica se posiciona contra a prepotência eurocêntrica, que, por meio da exploração colonial, da escravidão, do imperialismo e da globalização, consolidou-se historicamente como referência global de conhecimento, legitimando sua dominação material e simbólica, ao mesmo tempo que usurpava patentes, ignorava e subalternizava os saberes de outras culturas.

Dada a recente publicação do romance *Mata Doce* (2023), constataram-se análises parcias e esparsas que exploram temas variados, sem, contudo, o devido aprofundamento da influência africana no simbolismo de suas representações literárias. No levantamento da fortuna crítica, identificaram-se seis resenhas e um artigo científico publicados sobre a obra. Quanto às resenhas, Luciana Marques (2023) destaca a não linearidade e a fusão espaço-temporal; Loiany Gomes (2023) evidencia a discriminação social das mulheres, a representação do quilombo e menciona o tempo espiralar; Luciana Tiscoski (2024) analisa a experiência extrema da linguagem para retratar a mulher negra cindida pelas feridas causadas pelo homem branco; Larissa Roso (2024) discute as analepses e prolepses, a ruptura da protagonista, as cartas e o amor entre

mulheres; Emily Almeida (2024) investiga o processo de criação do romance, a partir de conversa com editores e autora, apontando que o enredo apresenta uma história essencialmente matriarcal; e Virna Dias (2024) destaca o “tom místico da narrativa” como um dos pontos altos da obra.

O artigo de Luiz Henrique de Oliveira e Loiany Gomes (2024) realiza um estudo comparativo entre *Úrsula* (1859) e *Mata Doce* (2023), analisando as questões de raça e gênero na desagregação familiar sofrida por pessoas negras ao longo da história e como essas populações reconfiguraram outras formações familiares para sobreviver, caracterizando uma forma de resistência diante dos modelos culturais e socioeconômicos que as marginalizavam.

Embora essas discussões sobre o romance *Mata Doce* (2023) tenham abordado importantes aspectos da narrativa, observa-se que ainda há lacunas no aprofundamento de temas centrais como a ancestralidade, a memória e o tempo espiralar, especialmente quando considerados segundo as cosmopercepções (Oyéwùmí 2002) africanas. Tais elementos são expressos ao longo da obra por meio da presença marcante da religiosidade afro-brasileira que atravessa a experiência das personagens e estrutura a própria lógica narrativa.

A opção nesse trabalho pelo uso do termo “cosmopercepção” em vez de “cosmovisão” se justifica por seu caráter mais inclusivo, uma vez que abarca formas diversas de outros povos perceberem o cosmos, valorizando sentidos múltiplos que organizam outras experiências sinestésicas e espirituais. Em culturas africanas, como a iorubá, por exemplo, a audição ocupa papel central na construção do conhecimento, contrastando com a ênfase ocidental na visão como principal meio de apreensão do mundo (Oyéwùmí 2002). Assim, a referida escolha terminológica reflete uma perspectiva epistemológica que desloca o olhar hegemônico, abrindo espaço para outras formas de inteligibilidade.

Nessa conjuntura, *Mata Doce* se destaca por sua condução narrativa e estruturação temporal não lineares e por apresentar um núcleo de personagens majoritariamente negras cujas trajetórias são perpassadas por elementos das religiosidades de matrizes africanas. Todavia, a obra carece de uma leitura que contemple os aspectos estéticos da literatura afro-brasileira e de uma interpretação afrocentrada, permitindo que suas representações sejam compreendidas para além das concepções convencionais de fantástico ou insólito. Dessa forma, este estudo analisa os trechos em que as epistemes africanas emergem na narrativa, destacando as concepções de ancestralidade, memória e tempo espiralar.

ANCESTRALIDADE, MEMÓRIA E O TEMPO ESPIRALAR

Mata Doce é um romance constituído de cinco partes, com capítulos independentes, apenas enumerados e não intitulados, sendo eles: I Rosas Brancas (8 capítulos), em que o cenário do povoado quilombola Mata Doce é apresentado, delimitando,

por meio das flores homônimas à seção, a ancestralidade, a religiosidade de matriz africana e sua relação com a territorialidade; II Máquina de Escrever (12 capítulos), que resgata as vozes silenciadas, tendo na narradora-protagonista a escriba-griô, testemunha do tempo, bem como denotando a reconstrução da memória e a escrita como instrumento de resistência; III Ponto de Cruz (12 capítulos), que demonstra, por meio da metáfora do bordado, o entrelaçamento das histórias e dos destinos das personagens; IV Careta (8 capítulos), em que há um resgate das lembranças nos festejos populares, assim como as “máscaras” sociais dos habitantes do povoamento; e, por fim, Retrato (4 capítulos), que ilustra a maneira como a imagem, enquanto registro da memória, pode ser percebida a partir de uma compreensão coletiva ou individual.

O romance é instigador por possuir uma organização temporal e um modelo de narrativa distintos. Embora comece em terceira pessoa, no primeiro capítulo percebemos que se trata de uma narrativa autodiegética de Maria Tereza ou, como posteriormente irá se autointitular, Filinha Mata-Boi. Aos 92 anos, ela conta sua trajetória de vida – atravessada pelo assassinato de seu noivo Zezito no dia do casamento – enquanto narra também a formação da comunidade de Mata Doce e a história de seus habitantes. Assim, há passagens na obra em que Maria Tereza assume a narração em primeira pessoa ou cede a palavra, mantendo este mesmo foco narrativo, a outras personagens enquanto ditam, por não saberem ler e escrever, suas cartas para que ela as datilografasse:

Estou hoje voltando a estas memórias como se não fosse eu. Como se não tivesse vivido nada disso. Como se não fosse eu a estar aqui agora com meus noventa e dois anos, ainda na mesma máquina de datilografia – já que máquinas de datilografia não envelhecem –, a contar esses casos desconformes [...]. Comecei esta história em terceira pessoa pensando que os casos ganhariam mais valia. Aos poucos vou me perdendo nesse narrar *vidas fora de mim, mas que não deixam de ser eu mesma*. (Aparecida 2023: 73-74; grifo nosso)

No último capítulo da obra, na verdade uma carta da Ialorixá Iná Obá (Mãe Carminha) destinada à Maria Tereza, percebe-se o foco narrativo em segunda pessoa no pedido da liderança religiosa para que a destinatária se desapegasse do plano terreno:

Você avalia que a fotógrafa está alterando alguns costumes do casarão e isso te incomoda mais. Aos poucos começa a entender que está perdendo o chão. Mas foge dessa compreensão e volta a pensar em evitar o encontro com o grupo. *Não quer encarar a realidade da morte [...]* Cisma que a retratista, como visita, não deveria trazer outras pessoas aqui sem te consultar. Esse cismar é apego que sustenta tua inconsciência. Parada nessas ideias, você se perde em acompanhar os movimentos dos que se encontram vivos ao lado de fora. (Aparecida 2023: 292-293; grifo nosso)

De acordo com Gomes (2023), estas cartas na narrativa, ao contrário da função habitual do gênero, objetivavam endereçar-se aos seus próprios remetentes, já que os destinatários não se encontravam mais presentes fisicamente. Marques (2023) interpreta que as missivas, pelo caráter polifônico e confessional, destinam-se aos leitores. Invariavelmente, é possível perceber que as cartas funcionavam como uma catarse emocional das personagens diante das dores, perdas e rompimentos enfrentados ao longo de suas trajetórias.

Para além das classificações técnicas sobre foco e gêneros narrativos observados na obra, o que chama a atenção dos leitores (a inferir-se pelos excertos anteriormente destacados) é a atmosfera sobrenatural que permeia o romance. Importante frisar que nas culturas dos povos da África e nas religiosidades de matrizes africanas brasileiras, os planos material – das pessoas vivas, da natureza e todos os elementos que a compõem – e imaterial – dos antepassados, dos ancestrais, das pessoas mortas e dos seres espirituais – ocupam a mesma realidade em diferentes dimensões (Bâ 2010: 173).

A ancestralidade para os povos africanos, especialmente iorubás e bantus que massivamente foram trazidos para solo brasileiro no período da escravidão, está profundamente vinculada a uma visão espiritual, relacional e comunitária do mundo. Ela não se limita a uma simples recordação genealógica, mas um princípio organizador da vida que estrutura relações sociais, decisões políticas e práticas espirituais. Os ancestrais não são apenas figuras do passado, mas presenças atuantes que orientam, protegem e fundamentam a existência dos indivíduos em sociedade (Bâ 2010).

Na perspectiva dessas culturas africanas e das suas reestruturações diáspóricas, o princípio da ancestralidade está intrinsecamente ligado ao conceito de memória, compreendida como uma inteligência viva, eterna, dinâmica, metafísica e que se perpetua nos descendentes (Bâ 2010: 168-169). A memória nas culturas africanas, assim como naquelas em que a escrita não se configura como cerne da dinâmica social, é transmitida, resguardada e atualizada pelas oralidades – saberes inscritos no ethos da comunidade, propagados, acessados e reconfigurados por meio da palavra falada, da musicalidade, da dança, dos gestos, dos ritos e das performances sociais (Martins 2021: 41-42). Diferentemente da concepção ocidental, a memória na cosmopercepção africana não é um mero depósito de fatos do passado ou atributo da função cognitiva individualizada, mas um bem coletivo, relacional, espiritualizado e estruturante, uma vez que fundamenta e organiza o tecido comunitário.

Explorando a faceta política do conceito, Mbembe (2014: 219-221) ainda aponta que a memória, em um contexto contemporâneo pós-colonial, pode ser compreendida como um campo epistemológico, construído social e politicamente, profundamente atravessado pelas relações de poder, consequentemente marcada pelas violências da colonização, da escravidão e da exclusão.

Nesse sentido, a reverência pelos ancestrais, concebidos como guardiões da memória, é central para a identidade coletiva de grupos compulsoriamente deslocados e marginalizados. No Brasil, o culto aos ancestrais, como Orixás e caboclos, não só

preserva a consciência étnica, mas também fortalece a identidade e territorialidade das comunidades descendentes de escravizados, sendo essencial para a compreensão da própria cultura e espiritualidade (Cunha Junior 2010: 86).

Tal premissa é bem ilustrada por meio da religiosidade, na constituição do povoamento e do conflito agrário instaurado no romance *Mata Doce*. O livro inicia-se com uma cena em que Maria Tereza enfrenta e abate um boi na fazenda de Gerônimo Amâncio, antagonista que representa o coronelismo nordestino e todas as ramificações de suas violências promovidas pelo patriarcado e a colonialidade. Implacável, a jovem franzina Filinha Mata-Boi impressiona as personagens que assistem sua determinação em executar, com incontestável destreza, o animal e empilhar suas partes. Resistindo à hostilidade da pobreza promovida por homens de poder, Maria Tereza foi criada e educada com esmero por três mulheres: o casal lésbico formado pela professora Mariinha e Tuninha – uma travesti ex-residente do prostíbulo de Santa Stella (cidade mais próxima da comunidade de Mata Doce) –, e sua madrinha Lai (ex-prostituta).

Abrigadas em um casarão antigo, ladeado por um misterioso pé de rosas brancas e situado em frente a um lajedo, o lar dessas mulheres é também habitado por agradáveis e dolorosas lembranças do passado, que se misturam e se confundem com o presente. O casarão é ainda guardada segura para pessoas aflitas, principalmente mulheres, além de toda sorte de desvalidos atravessados pela violência, doenças ou fome.

Com exceção de Gerônimo Amâncio, todas as personagens na obra são identificadas como negras e apesar das palavras “quilombo” ou “quilombola” não fazerem parte do léxico da produção (Marques 2023), infere-se com clareza esta constituição à comunidade de Mata Doce pelo teor de sua resistência material e simbólica:

Eustáquia da Vazante, avó de Mariinha, chegou primeiro àquele lugar por intermédio de gente que trabalhava no movimento de acolher o caminho de quem escapava para a liberdade. (Aparecida 2023: 22; grifo nosso)

Essa história era orgulho daquele povoado, todo mundo sabia o caso de Eustáquia, que em um verão de tempo passado havia fugido da fazenda onde vivia como cativa e chegado ali e se posto a trabalhar, a plantar o feijão, mandioca e milho [...]. (Aparecida 2023: 35; grifo nosso)

Partindo da ordem cronológica tradicional, percebe-se que as personagens percussoras de Mata Doce são Eustáquia da Vazante (quem ergueu o casarão, bisavó de Maria Tereza), Manoel Quirino (proprietário das terras em disputa, pai de João Sena e avô de Zezito), Maximiliana dos Santos (primeira Ialorixá da povoação) e Luzia Sales (esposa de João Sena e mãe de Zezito). Importante destacar que as personagens Manoel Quirino e Maximiliana dos Santos, apesar da discreta grafia alterada em seus epítetos, fazem referência, respectivamente, a duas figuras históricas baianas

de grande importância para negritude brasileira: o intelectual, escritor, historiador e abolicionista Manuel Raimundo Querino e o escritor, multiartista, pesquisador da língua iorubá e sumo sacerdote Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos).

As demais personagens contemporâneas de Maria Tereza são Zé da Gaita, a cadela Chula – animal misterioso já que possui idade mais elevada do que se espera da sua espécie e até para humanos, e Zezito, noivo da protagonista, assassinado por Gerônimo Amâncio por reclamar o direito às terras do seu avô; os gêmeos Thadeu e Angélica, que ficavam sob a tutela de Venâncio (ferreiro, carpinteiro, uma espécie de ermitão zelador das pessoas que viviam na comunidade); Toni de Maximiliana (vaqueiro de Gerônimo Amâncio e filho da Ialorixá); Cícero e Antônio, gêmeos músicos filhos de Jó e Dinha, proprietários da quitanda; Zinha, Nalvinha e Carminha, irmãs de Zezito; a bibliotecária Belisária; o tenente Jacinto Paz e a fotógrafa Fatoumata Rosales.

As personagens citadas possuem profunda estruturação psicológica e suas narrativas, incorporadas ao enredo, enriquecem a trama de Maria Tereza. Emergindo randomicamente ao longo do texto, as narrativas, aparentemente avulsas, conduzidas por essas personagens, se entrelaçam em diversas partes e, como numa colcha de retalhos, formam o tecido maior – a trama de Filinha Mata-Boi/Maria Tereza que, consequentemente, é a trama de *Mata Doce*, assim como de todas aquelas pessoas que a fundaram e a habitam.

A história da comunidade de Mata Doce é o conjunto de revelação das memórias de seus habitantes e/ou da evocação de seus ancestrais, constituindo um texto polifônico, no qual muitas vozes convergem para a protagonista que as representa. Essa composição ilustra a perspectiva do tempo espiralar configurado à narrativa, o holismo característico da cosmopercepção das culturas do continente africano e dos povos autóctones da América, bem como de outras sociedades afastadas dos grandes centros urbanos que delas se originaram.

Sobre o tempo espiralar, a própria narrativa revela que o tempo em Mata Doce não obedecia às delimitações ou percepções convencionais, mas as dinâmicas da natureza, estando a mercê da intervenção dos ancestrais:

O tempo era soberano em Mata Doce. Qualquer coisa passava. Mas contra o tempo resistia a memória, e naquele lugar o reinado era dela. Tudo ali favorecia o não esquecimento. A iluminação do amanhecer e do cair da tarde desenhava cenários por onde o tempo deslizava em espiral. Passado, presente e futuro nunca deixava de se abeirar. Em Mata Doce o tempo não permitia distanciamentos. Tendo ou não alguém para ouvir histórias, a própria geografia do lajedo, da mata, das estradas ajeitava enredos. (Aparecida 2023: 280; grifo nosso)

Ao tratar sobre a perspectiva do tempo espiralar, Leda Martins (2021) o aponta como um movimento cílico e evolutivo, semelhante a uma espiral, em que pode haver repetição de padrões (como no tempo cílico), porém cada ciclo possui mudanças e agrupa novos elementos, sugerindo progresso ou transformação, ao que acrescenta:

o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem. (Martins 2021: 23)

Por se tratar de uma perspectiva característica de sociedades alicerçadas nas oralidades, o tempo espiralar reivindica a presença ancestral no cotidiano a fim de que os que se encontram no plano material recebam instruções, orientações, inspirações e admoestações dos entes que se encontram no plano imaterial. Assim, Martins (2021) complementa:

No contexto do pensamento que trança as diversas e diferentes culturas africanas com as culturas da diáspora, movimentos de retroação e de avanços simultâneos só podem ser mensurados e arguidos no âmbito mesmo de uma visão de mundo, de uma concepção da vivência do tempo e das temporalidades, fundadas por um pensamento matriz, o da ancestralidade, princípio *mater* que inter-relaciona tudo o que no cosmos existe, transmissor da energia vital que garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres e de tudo no cosmos, extensão das temporalidades curvilíneas, regente da consecução das práticas culturais, habitadas por um tempo não partido e não comensurado pelo modelo ocidental da evolução linear e progressiva. Um tempo que não elide a cronologia, mas que a subverte. Um tempo curvo, reversível, transverso, longevo e simultaneamente inaugural, uma *sophya* e uma cronosofia em espirais. (Martins 2021: 42)

A dinâmica espiralar, em que tempo e realidade estão cingidos, visa o equilíbrio e a expansão do coletivo existencial, a fim de que cada elemento, seja ele social ou natural, desempenhe suas potencialidades e cumpra sua função no cosmos. Em *Mata Doce* este aspecto é percebido quando a voz narrativa atribui “personificação” aos elementos da natureza, como se observa nos trechos:

O roseiral sabia da importância daquele dia para Maria Teresa, filha de Yemanjá Sabá, e se enfeitou como se nunca antes havia florido. (Aparecida 2023: 45)

Na estrada final, antes do cemitério, a boa-noite estava toda florida. De um lado a outro a flor aparecia e pouco a pouco foi acalmando a chegada de choros, desmaios e abatimentos. (Aparecida 2023: 109)

Chula tinha muito tempo de vida e já sabia que os viventes se impressionavam fácil com qualquer acontecimento que parecesse uma descoberta [...]. Filinha

queria perguntar à cachorra por Mané da Gaita e por Venâncio, mas tinha pena de qual seria a resposta e deixava seguir. (Aparecida 2023: 238)

Para além do que se concebe como modulações poéticas ou “fantasia”, as representações dos excertos destacados coadunam-se às características do Realismo Animista, termo inaugurado pelo escritor angolano Pepetela, em 1989, que se contrapõe às classificações de Realismo Mágico ou Realismo Maravilhoso, forjados em contextos (e por) europeus e exportados para também designar representações literárias africanas e latino-americanas. Buscando romper com o etnocentrismo literário, a estética animista se propõe a apresentar as religiosidades tradicionais da África fora do limiar etnográfico, mas como símbolos sociopolíticos que provocam as mentalidades ocidentalizadas, intuindo-as a repensarem a cultura religiosa africana para além da estereotipia do “sobrenatural”, “exótico”, “estrano” e “excêntrico” (Garuba 2012: 253-255).

No que se refere a presença constante dos mortos na dinâmica dos entes vivos, a essência do tempo espiralar subverte o caráter da finitude e imobilidade da morte segundo a perspectiva ocidental cristã. A morte nas epistemes africanas e afrodiáspóricas é compreendida como transmutação, pois, se na natureza ela é a conversão da matéria em energia, na dinâmica social ela assume relevante simbolismo no seio da comunidade: transição, memória e continuidade. No romance, esse pensamento é representado no trecho: “Filinha Mata-Boi e o roseiral eram sinais daquele lugar, eram registros dos caminhos da Velha Eustáquia, eram provas das coragens das mulheres” (Aparecida 2023: 27).

Ainda sobre a fusão espaço-tempo da perspectiva espiralar, em *Mata Doce* há uma série de passagens em que memórias e pessoas do passado, já não mais no plano dos vivos, adentravam-se no ambiente e no “momento presente” da narrativa:

E ficamos vendo toda Mata Doce, viva e morta, entrar e sair daquele velório reverenciando a afamada professora Mariinha, neta de Eustáquia da Vazante. (Aparecida 2023: 183)

Nesse enterro não tivemos procissão de gente porque gente quase não existia mais. Os que nos seguiram foram todos os encantados daquele lugar. Que eram tão assombrados que pareciam gente. (Aparecida 2023: 134)

O que pode ser concebido como fantasioso ou fantasmagórico é, na verdade, a cosmopercepção daquela comunidade em que as convenções hegemônicas temporais e espaciais não imperavam. Isto também é percebido antes da morte das mães de Maria Tereza em que a aparente sensação de “ilusão” ou “sonho” eclodiam na narrativa. Nesses momentos os cômodos do casarão eram invadidos por espectros de seus antepassados ou das versões mais jovens de suas mães: “Vi uma criança aparentando ter uns oito anos saindo do corredor para a sala. Não precisei nem perguntar quem era, compreendi que era mãe Mariinha, mas fiquei sem entender o resto” (Aparecida 2023: 191).

Sempre que a morte alcançava alguma personagem em *Mata Doce* havia uma fusão entre passado e presente. Exemplo disso foi o enterro de Zezito, noivo de Maria Tereza assassinado por Gerônimo Amâncio, cujo espírito, em seu próprio cortejo fúnebre, chegou a confortar e amparar emocionalmente a amada:

O sepultamento haveria de acontecer. Era verdade que ninguém mais caminharia ao lado de Zezito e que o casamento nunca se daria. Aquela tristeza, aquela grande depressão, era real.

O caixão saiu dos ombros e descansou na terra. Zezito amparou Maria Tereza.

– Nega descansa esse braço. Esse trecho foi pesado, num foi?

– Zé como viverei sem ti?

– Meu amor, não pense nisso agora. Como sempre te digo, meu dengo, tudo com o tempo vai se encaminhando.

Os movimentos seguiram sendo feitos como havia de ser. Orações, rezas, despachos. Cova, enterro, flores, desmaios, choros, gritos, cobertura.
(Aparecida 2023: 109-110)

Outro curioso elemento simbólico observado ao longo da narrativa foi a presença de uma imagem descrita como “cobra branca”, evidenciada quando algo grandioso estava prestes a acontecer na vida da protagonista. A primeira menção desta representação é constatada no dia do sepultamento de Zezito – “Quem olhasse de longe veria uma grande cobra branca cortar a terra” (Aparecida 2023: 109) –, instante crucial para que Maria Tereza assumisse sua nova identidade como Filinha Mata-Boi; a segunda alusão surge como uma analepse da passagem anterior, em que uma de suas mães previu, no bordado da filha, a profunda transformação pela qual ela passaria – “Mariinha reconheceu aquele desenho. A faixa branca que atravessava a frente do casarão naquele bastidor de ponto de cruz que a filha segurava não parecia um roseiral porque não era, era uma cobra branca” (Aparecida 2023: 121); a terceira menção antecipou não apenas a morte, mas também a atitude da protagonista ao assumir a consciência sobre estar morta – “Ouvi, com diferença, a presença de um pássaro no telhado, como se estivesse tentando invadir o casarão. Mas não temi. A cobra branca me protege” (Aparecida 2023: 290).

Intentando decifrar esse enigma, e arrematando o discorrido, ressalta-se que a cobra, nas religiões de matrizes africanas (o Orixá Oxumarê, a nkisi Angorô ou o vodum Dan/Dangbê/Bessém), simboliza o movimento de continuidade, a impermanência, a capacidade de renovação, o constante devir (Lopes 2024: 318), o fechamento de um ciclo e o início de outro, bem como a conexão entre o céu (plano divino-ancestral) e a terra (plano material). Nesse sentido, a presença desse elemento reforça a confluência entre as representações simbólicas de *Mata Doce* e as cosmopercepções africanas sobre memória e ancestralidade – signos da esperança de um coletivo em diáspora que, apesar das fatalidades da existência, da morte e da violência, resiste, persiste e reafirma-se em seus territórios e nas espirais de suas temporalidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo refletiu que a marginalização histórica da mulher na literatura – especialmente da mulher negra no Brasil – não se deu apenas pela exclusão do campo letrado, mas pela articulação sistemática de mecanismos sociais que impediram seu pleno reconhecimento como sujeito epistêmico. O vislumbre da produção literária de Luciany Aparecida revelou que a escrita produzida por mulheres negras brasileiras não é apenas um campo legítimo de criação, mas um território de disputa por visibilidade, memória e justiça social.

Essa discussão também destacou que, ao transcender o cenário de opressão nacional e o contexto nordestino, Luciany Aparecida, em *Mata Doce*, construiu uma narrativa que reflete a necessidade de emancipação de diversas subjetividades subjugadas a contextos de dominação. Diferentemente das narrativas predominantes no cânone literário, a obra dialoga com perspectivas afrocêntricas ao se engajar na estética literária afro-brasileira, revelando panoramas violados pelo legado colonial patriarcal e configurando-se como uma literatura produzida e protagonizada por sujeitos historicamente marginalizados nessas conjunturas – mulheres negras, dissidentes da cis-heteronormatividade, pobres e não pertencentes aos grandes centros urbanos.

Diante do exposto, esta análise observou que, ao resgatar e incorporar em sua estética literária os princípios da ancestralidade, da memória e do tempo espiralar segundo as cosmopercepções afrodiáspóricas, *Mata Doce* promove uma ruptura com a racionalidade eurocêntrica e revela sua essência contra-hegemônica. Mais do que visibilizar o chamado “Brasil profundo”, o romance reafirma a presença e a vitalidade das epistemes africanas, deslocando-as do lugar de subalternidade para o centro da elaboração simbólica da narrativa. Apesar de transladadas sob condições de extrema violência, essas epistemes resistem e se manifestam nos elementos culturais, espirituais e cotidianos dos descendentes de africanos no Brasil, operando como signos de esperança, de continuidade e de enfrentamento ao epistemicídio e às injustiças da colonialidade.

OBRAS CITADAS

10 autoras que publicavam sob pseudônimos masculinos. CULT, 23 abr. 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/10-autoras-que-precisaram-de-pseudônimos-masculinos-para-publicar-suas-obras>.

APARECIDA, Luciany. *Mata Doce*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2023.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. Elisa Larkin Nascimento, org. *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009. 93-110.

ASANTE, Molefi Kete. *Kemet, Afrocentricidade e conhecimento*. Trad. Akili Oji Amauzo Bakari. São Paulo: Ananse, 2024.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. Joseph Ki-Zerbo, org. *História geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010. 167-212.

CUNHA JÚNIOR, Henrique. NTU. *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, n. 108, p. 81-92, 2010. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/9385>.

DUARTE, Eduardo de Assis. Faces do negro na literatura brasileira. *Literafro*, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-criticos/1676-eduardo-de-assis-duarte-faces-do-negro-na-literatura-brasileira>.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 31, Brasilia, p. 11-23, jan-jun de 2008. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9430>.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIAS, Ruberlandia Araújo de. Mulheres negras das letras: reflexões sobre a produção literária feminina negra no nordeste brasileiro. *Revista Educação Pública*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 7, 2 de março de 2021. Disponível em: <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/21/7/mulheres-negras-das-letras-reflexoes-sobre-a-producao-literaria-feminina-negra-no-nordeste-brasileiro>.

GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Trad. Elisângela da Silva Tarouco. *Nonada Letras em Revista*. Porto Alegre, ano 15, n. 19, p. 235-256, 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5124/512451673021.pdf>.

GOMES, Loiany. C. Resenha de: APARECIDA, Luciany. *Mata Doce*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2023. *Literafro*. Belo Horizonte, nov. 2023. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/resenhas/ficcao/1846-luciany-aparecida-mata-doce>.

LOPES, Nei. *Kitábu: o livro do saber e do espírito negro-africano*. Rio de Janeiro: Malê, 2024.

MARQUES, Luciana A. Resenha de: APARECIDA, Luciany. *Mata Doce*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2023. *Quatro, cinco, um*. São Paulo, out. 2023. Disponível em: <https://quatrocincoun.com.br/resenhas/literatura/literatura-negra/narrar-vidas-fora-de-mim>.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

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

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de & Loiany Camile Gomes. Da desagregação familiar à conexão por afetos: os construtos raça e gênero como operadores de esfacelamento e resistência em *Úrsula* e *Mata Doce*, de Luciany Aparecida. *Revista Cerrados*, Brasília,

lia, v. 33, n. 65, p. 50–61, 2024. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/54141>.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects. Peter H. Coetzee & Abraham P. J. Roux orgs. *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, 2002. 391-415. Trad. Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%C1%BA%C9%C81_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_visualizando_o_corpo.pdf.

PIEDADE, Vilma. Dororidade. São Paulo: Editora Nós, 2019.

ROSO, Larissa. Resenha de: APARECIDA, Luciany. Mata Doce. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2023. GZH Livros. Porto Alegre, jan. 2024. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2024/01/os-segredos-de-sangue-de-mata-doce-romance-de-luciany-aparecida-clrhtn2on00100150hyobytui.html>.

SOUZA, Elio Ferreira de. A carta da escrava Esperança Garcia de Nazaré do Piauí: uma narrativa testemunho precursora da literatura afro-brasileira. Literafro, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/artigos/criticas/ArtigoElioferreira1cartaesperancagarcia.pdf>.

SOUZA, Heleine Fernandes. *A poesia negra feminina de Conceição Evaristo, Lívia Natália e Tatiana Nascimento*. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

TISCOSKI, Luciana. Resenha de: APARECIDA, Luciany. Mata Doce. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2023. Jornal Rascunho, Curitiba, mai. 2024. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/gavetas-ocultas>.

“A GENTE COMBINAMOS DE NÃO MORRER”: A HETERODISCURSIVIDADE NO CONTO DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Maria de Fátima Costa e Silva¹ (UFAL)
e Ana Clara Magalhães de Medeiros² (UNB)

Recebido em 7 de março de 2025; aprovado em 29 de agosto de 2025.

RESUMO: Neste artigo, apresentamos uma breve leitura crítica e teórica a partir do conto “A gente combinamos de não morrer”, texto que encerra o conjunto harmonioso de quinze narrativas presentes na obra *Olhos d’água*, publicada em 2014, composta pela escritora brasileira contemporânea Conceição Evaristo (1946-). No texto, a escrita poética da autora constrói mundos possíveis estruturados em vozes calcadas na categoria de “heterodiscurso”, conceito gestado nos estudos teóricos e filosóficos de Mikhail Bakhtin (2011; 2015; 2016; 2023), em torno da literatura representada de forma artística, considerada um acontecimento estético vivo. Ao leremos a heterodiscursividade no conto em pauta, destacam-se, de forma mais expressiva, os elementos de representatividade étnico-racial, violências urbanas periféricas, bem como a problematização da autoria feminina negra dentro e fora das páginas: temas habitualmente lidos na escrita de Conceição Evaristo, que aqui são discutidos em diálogo com Fernanda Miranda (2019), Regina Dalcastagné (2012), Gabriel Nascimento (2019), entre outros pesquisadores.

PALAVRAS-CHAVE: Conceição Evaristo; *Olhos d’água*; Heterodiscursividade; Autoria negra.

“A GENTE COMBINAMOS DE NÃO MORRER”: LA HETERODISCURSIVIDAD EN EL CUENTO DE CONCEIÇÃO EVARISTO

RESUMEN: En este artículo, presentamos una breve lectura crítica y teórica a partir del cuento “A gente combinamos de não morrer”, texto que cierra el conjunto armonioso de quince narrativas presentes en la obra *Olhos d’água*, publicada en 2014, compuesta por la escritora brasileña contemporánea Conceição Evaristo (1946-). En el texto, la escritura poética de la autora construye mundos posibles estructurados en voces cimentadas en la categoría de “heterodiscursividad” o “heterodiscurso”, concepto gestado en los estudios teóricos y filosóficos de Mikhail Bakhtin (2011; 2015; 2016; 2023), en torno a la literatura representada de forma artística, considerada un acontecimiento estético vivo. Al leer la heterodiscursividad en el cuento en cuestión, se destacan, de forma más expresiva, los elementos

¹ literatura.fatima@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-8035-1123>

² a.claramagalhaes@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-7218-2187>

de representatividad étnico-racial, violencias urbanas periféricas, así como la problematización de la autoría femenina negra dentro y fuera de las páginas: temas habitualmente leídos en la escritura de Conceição Evaristo, que aquí son discutidos en diálogo con Fernanda Miranda (2019), Regina Dalcastagné (2012), Gabriel Nascimento (2019), entre otros investigadores.

PALABRAS CLAVE: Conceição Evaristo. *Olhos d’água*. Heterodiscursividad. Autoría negra.

“A GENTE COMBINAMOS DE NÃO MORRER”: THE HETEROGLOSSIC DISCOURSE ON CONCEIÇÃO EVARISTO’S SHORT STORY

ABSTRACT: In this article, we present a brief theoretical and critical reading of the short story “A gente combinamos de não morrer”, which closes the harmonious set of fifteen narratives in the book *Olhos d’água*, published in 2014, by the contemporary Brazilian writer Conceição Evaristo (1946-). The author’s poetic writing in the text assembles possible worlds structured around trampled voices, in the category of “heteroglossia”, a concept developed from Mikhail Bakhtin’s (2011; 2015; 2016; 2023) philosophical and theoretical studies of the literature represented artistically, considered a living aesthetic event. When we read the heteroglossic discourse in the mentioned short story, it highlights expressively, the elements of ethnoracial, peripheral urban violence representativeness, as well as the problematization of black female authorship on and off the pages: themes regularly read on Conceição Evaristo’s writings, which are discussed in dialogue with Fernanda Miranda (2019), Regina Dalcastagné (2012), Gabriel Nascimento (2019), amidst other researchers.

KEYWORDS: Conceição Evaristo; *Olhos d’água*; Heteroglossic discourse; Black authorship.

INTRODUÇÃO

Romancista, contista e poeta, Conceição Evaristo (1946-) é uma das mais referenciadas escritoras da literatura afro-brasileira contemporânea. De acordo com as estatísticas de Fernanda Miranda (2019), a autora possui maior número de fortuna crítica, em teses e dissertações, na esfera de autoria feminina negra, em comparação à Ana Maria Gonçalves ou Carolina Maria de Jesus, por exemplo. Desde a publicação de Ponciá Vicêncio (2003), obra que abarca, poeticamente, o protagonismo feminino e a ancestralidade afrobrasileira, observamos que a literatura evaristiana oscila pelos espaços da memória biográfica, em resgate identitário, quando interpretamos que os discursos que constroem a narrativa da autora são frutos de seu lugar no mundo, mas neles não se encerram, uma vez que são componentes estéticos da escrita de ficção, de uma escritora que não só representa, mas, pela posse da linguagem artificiosa, constrói vidas possíveis.

O livro *Olhos d’água*, publicado em 2014 pela editora Pallas, é um conjunto de quinze contos engendrados na escrita poética habitual da autora, trazendo espaços-palcos diversos: a casa, a rua, o transporte público, entre outras zonas íntimas e negligenciadas. Na obra, temos protagonistas de ambos os gêneros e idades, todos negros e marginalizados. Evaristo aborda a problemática da violência e do abandono, como fazem inúmeros autores contemporâneos, contudo, aparentemente, seu livro

tornou-se alvo de censura no ambiente escolar, em que uma professora foi afastada de uma sala de aula após “indicar para os alunos o livro *Olhos d’água*, de Conceição Evaristo” (Estado de Minas 2021). Infelizmente, *Olhos d’água* não foi a primeira nem será a última obra a ser censurada por causar incômodo, principalmente se pensarmos na autoria negra, feminina e periférica dentro da cena literária brasileira contemporânea, esta que ainda incorpora uma “ausência quase absoluta de representantes das classes populares”, como bem situa Regina Dalcastagné (2012: 2) A pesquisadora nos confere alguns dados:

Ainda mais gritante que a pouca presença feminina entre os autores publicados é a homogeneidade racial. São brancos 93,9% dos autores e autoras estudados (3,6% não tiveram a cor identificada e os “não brancos”, como categoria coletiva, ficaram em meros 2,4%). Uma imensa maioria possui escolaridade superior (78,8%, contra apenas 7,3% de não superior; os restantes não tiveram escolaridade identificada). E, em grande medida, aqueles que participam do campo literário já estão presentes também em outros espaços privilegiados de produção de discurso, notadamente na imprensa e no ambiente acadêmico. [...] Mais significativa é a predominância de personagens do sexo masculino. Entre as personagens estudadas, 773 (62,1%) são do sexo masculino, contra apenas 471 (37,8%) do sexo feminino. (Dalcastagné 2012: 96-99)

Para além da “militância”, o que temos são dados que transparecem a situação atual da produção da escrita criativa brasileira, ainda, tradicionalmente, sendo liderada por homens cisgênero e autodeclarados brancos. Daí, quando há publicação de autoria negra, vinda de múltiplas realidades, proporciona-se aos leitores variedade e representatividade, visto que “todos nós escrevemos e falamos desde um lugar e um tempo particulares, desde uma história e uma cultura específicas. O que dizemos está sempre em contexto, posicionado” (Hall 1998: 68). É justamente quando discutimos a posição autoral na literatura artística que pensamos nos contributos teóricos e filosóficos de Mikhail Bakhtin (1895-1975), uma vez que o estudioso considera a escrita de ficção como um *acontecimento vivo*, cujo autor ocupa uma posição de responsabilidade porque está situado numa tangente entre o mundo real e o mundo representado: *responsável por escrever sobre o mundo e responsável ao mundo*.

De acordo com Maria Godoy e Nelci Silvestre (2022: 14), a obra de Conceição Evaristo traz uma proposta de “reconfiguração da construção identitária da mulher negra por meio do contradiscurso”, na medida em que as mulheres representadas na sua poética são “sujeitos empoderados que não só conhecem sua cultura, suas raízes, como também lutam, resistem, com o propósito de reverter sua condição supostamente fragilizada e de redefinir suas identidades”. Ao trazer representatividade étnica e social para a representação literária, Evaristo marca sua posição de responsabilidade, não por obrigação, mas por uma estética que se quer ética, que se quer heterodiscursiva e responsável às questões emergentes que assolam o Brasil contemporâneo. Amparamo-nos, nas palavras de Amanda Ferreira (2013), quando consideramos, portanto, que a escrita de Evaristo insere e modifica o mundo porque reescreve

a História pelo olhar de quem a sofreu, e tornam, do mesmo modo, “possível o ato de desfazer as lacunas deixadas pelos registros oficiais, devolver as memórias ‘roubadas’, questionar situações como a do racismo” (Ferreira 2013: 107).

DISCURSIVIDADE ÉTICA E ESTÉTICA: RESISTÊNCIA PARA NÃO MORRER

“A gente combinamos de não morrer” é o conto mais extenso (seis páginas) da obra *Olhos d’água*, texto que a encerra. Na primeira narrativa do livro, cujo nome dá título à obra, adentramos na escrita evaristiana sob o símbolo das águas em antítese de significação: água que é leveza e espiritualidade, ao passo que também é peso, por ser salgada, por ser lágrima de choro. Nele, de fato, temos uma espécie de conto-introdução cujos elementos de identidade e ancestralidade irão ecoar em cada uma das realidades vivenciadas nos catorze textos seguintes.

O último conto da obra, nosso objeto de análise, difere potencialmente daquele que abre o livro. Se, em “Olhos d’água”, saímos com os olhos marejados de alegria ao testemunharmos a herança ancestral, de mãe para filha, que não pode ser negligenciada, muito menos silenciada, no último texto, também saímos do livro com o olhar marejado de lágrimas, essas, porém, de tristeza e desamparo, porque nele não houve espaço para o resgate da herança, sequer foi proferida por alguma de suas personagens – elas estavam afundadas no contexto da violência racial e urbana, que revestia seu espaço-tempo.

O aparente erro de conjugação, de acordo com a gramática normativa da Língua Portuguesa, no título do conto afro-brasileiro, já nos mostra a cor da língua de quem a verbaliza, registrando o popular “pretuguês” (Gonzalez 2020: 180) como marca de resistência para a racialização. No esteio de Gabriel Nascimento (2019), sabemos que o racismo é produto e produtor da linguagem branca, de onde precedem as normativas ensinadas nas escolas públicas e privadas do território nacional. Portanto, nomear um texto em desacordo com tal convenção, sobretudo, ao destacar-se uma verbalização oral tão corriqueira no cotidiano popular, porém extremamente desvalorizada do ponto de vista da variação linguística social, sugere a posição autoral de Conceição Evaristo. Os contos da escritora “sobram” na gaveta da escrita criativa, porque não se encerram na categoria de ficção. A literatura evaristiana, somada à posição autoral, torna-se axioma do vivenciamento ético-estético, se pensamos numa autoria de responsabilidade, nos meandros de Mikhail Bakhtin (2011), bem como no ato de tornar o lugar da escrita como direito, assim como se toma o lugar da vida: “a escrevivência” (Evaristo 2007: 21).

Em seu primeiro texto, “Arte e responsabilidade”, escrito em 1919, Mikhail Bakhtin, enquanto teórico e filósofo da linguagem, assume posição revolucionária ao salientar que o autor da literatura de ficção abarca, em sua função, pressupostos éticos e estéticos que se sedimentam em sua criação. Conjunturas filosóficas, escritas, inicialmente, em um breve ensaio, mas que se fez potente arguição teórica na obra *O autor e a personagem na atividade estética* (1923), quando Bakhtin defende que a obra artística

é um acontecimento ético e estético. Para o teórico russo, a obra se torna acontecimento pelo excedente da visão estética:

Esse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse – excedente sempre presente em face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstitutibilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim. (Bakhtin 2023: 67; grifo do autor)

O excedente da visão estética só ocorre na exigência de dois participantes. É na relação do eu-outro que acontece o fenômeno do vivenciamento empático: “entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão” (Bakhtin 2023: 23) – processo que perpassa as relações alteritárias entre personagens, autor e leitor, dentro do acontecimento ético e estético em que se inscreve a literatura enformada pela escrevência. É certo que o romance foi o gênero eleito por Bakhtin como *corpus* para seus estudos no âmbito literário, contudo, suas contribuições são responsivas à criação da escrita artística em suas diversas manifestações, a começar pelo gênero conto, ainda que, sobre a cena literária brasileira, seja “preciso lembrar que as narrativas curtas haviam quase que desaparecido entre os lançamentos nos anos 1980, ressurgindo apenas na segunda metade dos anos 1990” (Dalcastagnè 2012: 90).

O primeiro parágrafo do conto inicia-se com um profético substantivo: a morte. O termo é sujeito simples de um período sintático engendrado na figura de linguagem: “A morte brinca com balas nos dedos gatilhos dos meninos” (Evaristo 2016: 99). Aqui temos uma metáfora que, não raro, nossa leitura pode cristalizar numa catacrese, se pensarmos que a morte é um substantivo abstrato, talvez inanimado, todavia, atuando numa ação tipicamente humana; ao mesmo tempo em que a morte, nessa mesma oração, se faz oráculo e realidade irrefutável no destino de todos os vivos, da vida dentro e fora das páginas, sobretudo, da breve vida dos jovens que enformam o conto em pauta. A morte, no texto de Evaristo, é um terrível substantivo concreto, que a autora prontamente escancara como espelho das relações sociais que escreve.

Os dedos já não são dedos, metaforeados na lógica de apontar para matar humanos que permanecem no quase homens, no quase meninos. Na cena que abre o conto, temos Dorvi em discurso direto, gritando na sua cor: “A gente combinamos de não morrer” (Evaristo 2016: 99), em meio ao tiroteio, onde estatisticamente perderá a vida. O “rio-mar” (Evaristo 2016: 99) que escorre em sua face, seja suor, seja lágrima, é distinto daquele do primeiro conto do livro, em que as lágrimas são “Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos” (Evaristo 2016: 19), porque não há, para Dorvi, uma mera possibilidade de recorrer a qualquer tipo de identidade ancestral, para que ele entenda o lugar que ocupa: para tal personagem, só há o caminho da bala; e em caso de vitória, quem sabe, voltar para a companheira e seu filho. Dorvi é espelho da vida extra páginas, negro e periférico, que representa, artisticamente,

um cruel censo de mortalidade por violência no Brasil, onde, a cada dez pessoas assassinadas, oito são jovens negros (Conjur 2023), vulnerabilizados socialmente. Em intervenção policial, pesquisas demonstram um número alarmante: “Nos três anos analisados [2021-2023], 13.829 (91,6%) dos jovens mortos tinham idades entre 15 e 19 anos, sendo que 90% deles eram meninos e 82,9% (12,5 mil) do total era de jovens pretos e pardos” (Brasil de Fato 2023).

No cronotopo do texto, encenam o casal Dorvi e Bica, bem como Dona Esterlina, a mãe de Bica. Temos uma família em estilhaços: suas vozes são separadas e fragmentadas em parágrafos em que cada uma dessas personagens verbaliza um mesmo mundo calcado em pobreza e violência, mas sob prismas diferentes. Se Dorvi está preocupado em matar para não morrer, Bica se preocupa com a sua trajetória e com o futuro do seu filho, enquanto Dona Esterlina passa o tempo a assistir novelas, para, quem sabe, pensar menos em Idago, seu filho assassinado. Dona Esterlina fala em simplicidade, em períodos curtos, sem floreios: “A babá Lidiane, da novela das oito, acabou sozinha. Não gostei do final. Assisti outra novela em que a babá casou com o filho do patrão. Bonito, tudo muito bonito. Chorei de emoção” (Evaristo 2016: 104-105). Aqui, ela se ocupa de uma realidade capitalizada pelo entretenimento, futuros possíveis na ficção, mas muito difíceis de se concretizar na vida da mulher preta e favelada, que se alegra, quando na novela, o seu espelho caricaturizado tem um destino distinto do seu.

Já Dorvi em nada se assemelha à sogra em personalidade, mas sobretudo no discurso. Entre os anos de 1930 a 1936, Mikhail Bakhtin desenvolve o conceito de heterodiscursivo: um conjunto pluriestilístico, de vozes diversas e heterodiscursivas em diferentes planos da linguagem escrita. O heterodiscursivo pode se apresentar na narração direta do autor na obra literária, bem como na estilização das formas da narração oral – o *Skaz* –, ou na estilização de diferentes gêneros (cartas, diários) dentro do gênero (romance, novela, conto). Para o teórico russo, o heterodiscursivo organiza “um harmonioso sistema estilístico que traduz a posição socioideológica diferenciada do autor e de seu grupo no heterodiscursivo da época” (Bakhtin 2015: 78). Amparados por essa categoria de análise, vejamos como discursa Dorvi:

Porra, o cara me deu um banho e eu estou escorregando na água dele, com sabão de lavar cachorro. O prazo dele está terminando e o meu também. Busco aquele puto no inferno, pois sei que os homens de Baependi vão me buscar também. Eles me catarão debaixo da saia da minha mãe, se preciso for. [...] Morremos nós, apesar de que a gente combinamos de não morrer. A morte às vezes tem um gosto de gozo? Ou o gozo tem um gosto de morte? Não esqueço o gozo vivido no perigo de meu primeiro mortal trabalho, na minha primeira vez. Um dia os homens subiram o morro. O combinado era o confrontamento. Até então eu só tinha feito trabalho pequeno. Vigiar, passar o bagulho, empunhar armas nos becos, garantindo a proteção dos pontos na calada da noite. Naquele dia mandaram que eu fosse enfrentar também. Eu tinha treze anos. No meio do tiroteio, esporrei, gozei. E juro que não era de medo, foi de prazer. Uma alegria tomava conta de meu corpo inteiro. Senti quando o meu

pau cresceu ereto, firme, duro feito a arma que eu segurava nas mãos. Atirei, gozei, atirei, gozei, gozei... Gozei dor e alegria, feito outro momento de gozo que me aconteceu na infância. Eu estava com seis para sete anos e arranquei com as minhas próprias mãos, um dentinho de leite que dançava em minha boca. Minha mãe me chamou de homem. Cuspi sangue. Limpei a baba com as costas da mão, ainda tremendo um pouco, mas correspondi ao elogio. Eu era um homem. Tive um prazer intenso que brincou no meu corpo todo. Tive até um princípio de ereção. Hoje outro prazer ou desprazer formiga o meu corpo por dentro e por fora. Vou matar, vou morrer. É lá no mar que vou ser morrente. Mar-amor, mar-amar, mar-morrente. É no profundo do fundo, que guardarei para sempre as lembranças de meu putinho e da dileta minha. (Evaristo 2016: 106-107)

A heterodiscursividade da personagem, estruturada no *skaz*, orientada para o discurso falado nas ruas, é componente inerente de Dorvi, cuja voz é sua forma de existir em discurso interiormente persuasivo: “o discurso contemporâneo, discurso nascido na zona de contato com a contemporaneidade inacabada ou atualizada: ele se dirige ao contemporâneo e ao descendente como se fosse um contemporâneo; para ele, é constitutiva uma concepção especial de ouvinte-leitor-interpretador” (Bakhtin 2015: 140).

O discurso persuasivo, nomeado também como um discurso de autoridade, possibilita novas interpretações semânticas e ideológicas. Dorvi, no conto de Evaristo, fala com autoridade, mesmo sendo vítima do autoritarismo que reveste as relações da sociedade em que vive. Em poucos parágrafos, ele verbaliza sua pequena biografia, registrando sua entrada no mundo do crime e sua obsessão pela violência, esta que é parte constitutiva da cultura brasileira, sendo tema recorrente na nossa literatura contemporânea (Schølhammer 2000). Ele expressa seu desejo de alforria: desaguar no mar, em seu repouso: finalmente, mergulhar naquelas águas de “Mamãe Oxum”, do primeiro conto, às quais ele anseia sem nomear. A heterodiscursividade da personagem é entrada para a formação ideológica do homem, porque este discurso abarca a bivocalidade: “Quando nas linguagens, gírias e estilos começam a se fazer ouvir as vozes, essas deixam de ser meios exponenciais de expressão e se tornam expressão do momento, realizada; a voz entrou nelas e passou a dominá-las. Elas são chamadas a desempenhar um papel único e singular na comunicação discursiva (criadora)” (Bakhtin 2016: 97).

A escrita poética de Conceição Evaristo, já bibliograficamente reconhecida, apresenta-se, com Dorvi, em nova configuração, porque se requer direta, seca, pontual. Todavia, ainda assim, abarca a sonoridade própria do gênero poético, à exemplo de: “No meio do tiroteio, esporrei, gozei” ou “É lá no mar que vou ser morrente. Mar-amor, mar-amar, mar-morrente” (Evaristo 2016: 106-107). Aqui, temos a simbiose da escrita inerente da autora com a heterodiscursividade da personagem, verbalizando, ao leitor, a bivocalidade do texto artístico, no qual transparecem tanto as palavras da personagem quanto as de sua autora: “o discurso direto do autor é cheio de palavras conscientizadas dos outros. O falar indireto, a relação com a sua própria linguagem

como uma das linguagens possíveis (e não como a única linguagem possível e incondicional)” (Bakhtin 2016: 89).

A heterodiscursividade também é ilustrada nas palavras de Bica. Das três personagens, o discurso de Bica é aquele em que mais ecoa a voz da autora. A mulher fala com o lirismo habitual da escrevivência evaristiana. Bica, mulher, jovem mãe e favelada, também escreve: “só faço escrever, desde pequena. Adoro inventar uma escrita” (Evaristo 2016: 107). Em meio à angústia que a afoga no seu cotidiano de violências, vislumbradas nos conflitos da sua comunidade, onde o irmão foi assassinado e, talvez, também, seu marido; Bica encara a escrita como um desassossego necessário, que a mantém viva, como uma “febre incontrolável, que arde, arde, arde” (Evaristo 2016: 108). Ela descobriu a escrita na escola, escrevendo as palavras que ornavam seu espaço-palco: pó, zoeira, maconha, craque, tiro..., que logo foram substituídas por anseios e questionamentos sobre o seu lugar e sua relação com os outros, a começar, com seu companheiro: “um presente incompleto e um futuro vazio” (Evaristo 2016: 108). Se, de início, sua criatividade a fazia criar neologismos como “coragemedo” (Evaristo 2016: 100), no presente narrativo, busca, por meio da palavra, inventar caminhos possíveis para sobreviver. Bica é a única dos três que faz referência consciente à sua ancestralidade, ciente de que sua mãe “sempre costurou a vida com fios de ferro” (Evaristo 2016: 109), deixando expresso na sua escrita que tem fome, mas outra fome: a de não morrer. Ela finaliza suas palavras, escrevendo e relembrando um verso que leu um dia: “‘Escrever é uma maneira de sangrar’. Acrescento: e de muito sangrar, muito e muito...” (Evaristo 2016: 109). A contenção da morte, para essas personagens, é uma infinita tentativa de estancar o sofrimento que escorre dos seus corpos, vistos no suor de quem trabalha exaustivamente, na lágrima de uma mãe que perdeu seu filho, na finitude precoce de uma criança com dedos-gatilhos.

A variedade discursiva, portanto, neste conto, é estética e inegavelmente ética, resultando de um processo de representar “o mundo do ponto de vista da ação exotópica do autor, que está fundada no social, e no histórico, nas relações sociais de que o autor participa” (Sobral 2021: 108). O conceito de exotopia, discutido por Bakhtin no *autor e a personagem na atividade estética* (1923), tem por base justamente o “excedente de visão” de que falamos anteriormente. A posição exotópica do autor se traduz numa posição externa e, de certo modo, privilegiada, na qual o sujeito percebe, dá forma e acabamento ao outro que é objeto de sua percepção. Nessa conjuntura, o autor, no acontecimento estético, está situado numa tangente – sua posição confere-lhe um caráter de regente das vozes, de modo que ele pode ver o mundo de uma certa distância e representá-lo na narrativa de ficção. Trata-se, assim, de seu mundo representado, em constante diálogo com o outro.

Entretanto, evitemos que nossa leitura caia em certos estígmas analíticos, como aponta Fernanda Miranda:

o fato da literatura de autoria negra assumidamente problematizar-se diante de uma realidade que é da ordem da experiência (histórica, coletiva) antecipa um horizonte de expectativas que, no limite, pouco considera a mediação da

linguagem, isto é, da criação de realidades textuais, que intercepta no texto de autoria negra apenas a representação mimética, pressupondo que a matéria prima da escrita será, irredutivelmente, extensão/ expressão denotativa de quem escreve, tomando autor, tema e composição textual como instância única. Esse aspecto diz respeito ao fato de que paira sob a literatura de autoria negra a colagem total entre a voz narrativa e a pessoa física que escreve, como se (mesmo na ficção) não houvesse a mediação da linguagem e a própria imaginação criadora formando universos textuais representativos - mas apenas biografia, desabafo. (Miranda 2019: 194)

É certo que as palavras de Bica se assemelham consideravelmente às da autora, mas o discurso revoltado de Dorvi também é revolucionário, e nele vemos a bivocalidade discursiva, vemos a insatisfação evaristiana que é inerente à escrita da autora, seja como contista ou romancista (basta lembrarmos do desassossego que reverte a jovem Ponciá Vicêncio, no primeiro romance de Conceição Evaristo, de 2017). Todavia, salientamos que Conceição Evaristo e Bica são *instâncias criativas* distintas que se encontram por meio da bivocalidade discursiva: Evaristo é autora primária, ou seja, pessoa biográfica, que também se torna autora secundária na medida em que apreendemos o todo da obra literária, enquanto ela é regente da vida representada. Apesar de Bica também escrever sobre o seu mundo, sabemos que sua existência se resume à obra, por ser personagem literária. Entre elas, contudo, sempre estará a linguagem, o artifício, a criação repleta de inventabilidade para construir mundos possíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos, portanto, nossa análise de “A gente combinamos de não morrer” pelos elementos sintáticos e morfossemânticos, aspectos que compõem e caracterizam a literatura evaristiana.

Em leitura bakhtiniana, entendemos que o acabamento estético dado às personagens e à completude da obra é indissociável do ato ético – porque a ética requer responsabilidade. O ato ético é, então, inaliável do indivíduo e manifestado na relação dialógica entre o eu e o outro. Assim, ao concluirmos a leitura do conto, para além da poeticidade com que a autora escreve imagens e inverte alguns sintagmas, observamos, sobretudo, a tessitura do heterodiscursivo, constituído na narrativa a partir da posição exotópica de Evaristo, arquitetando três vozes distintas que falam sobre uma realidade comum a muitos afro-brasileiros.

Todos esses elementos, de ordem estética, nos apontam, inevitavelmente, para a ética de uma autoria responsável, para quem a atividade estética criadora é um acontecimento vivo.

OBRAS CITADAS

A CADA dez pessoas assassinadas no Brasil, oito são negras, informa Atlas da Violência. *Conjur* (Consultor Jurídico), São Paulo, 05 de dez. 2023. Criminal. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2023-dez-05/a-cada-10-assassinados-no-brasil-8-sao-negros-diz-atlas-da-violencia>.

BAKHTIN, Mikhail. Arte e responsabilidade [1919]. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. xxxiii-xxxiv.

BAKHTIN, Mikhail. *O autor e a personagem na atividade estética [1920-1923]*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2023.

BAKHTIN, Mikhail. *O discurso no romance [1930-1936]*. *Teoria do romance I: a estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015. 19-166.

BAKHTIN, Mikhail. *O texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas [1959-1961]. Os gêneros do discurso*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016. 71-107.

CRUZ, Márcia Maria. Livro vetado: professora é afastada por indicar obra de Conceição Evaristo. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 22 de nov. 2021. Diversidade. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/diversidade/2021/11/22/noticia-diversidade,1324744/livro-vetado-professora-e-afastada-por-indicar-obra-de-conceicao-evaristo.shtml>.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Uerj, 2012.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita. Marcos Antônio Alexandre, org. *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007. 16-21.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d’água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca nacional, 2016.

EVARISTO, Conceição. Ponciá Vicêncio. 3ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FERREIRA, Amanda Crispim. *Escrevivências, as lembranças afrofemininas como um lugar da memória afro-brasileira: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Geni Guimarães..* Dissertação (PPG em Estudos Literários), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1843/ECAP-95BHKT>.

GODOY, Maria Carolina de & Nelci Alves Coelho Silvestre. *Vozes narrativas em Conceição Evaristo: experiência, identidade e resistência*. *Revista Aletria*, Belo Horizonte, v. 32, n. 4, p. 12-34, 2022.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Flávia Rios e Márcia Lima, orgs. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. Trad. Regina helena Fróes e Leonardo Fróes. *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 24, p. 68-74, 1998.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Corpo de Romances de Autoras Negras Brasileiras (1859-2006): Posse da História e Colonialidade Nacional Confrontada*. Tese (PPG em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-26062019-113147/pt-br.php>.

NASCIMENTO, Gabriel. *Racismo Linguístico: Os subterrâneos da linguagem e do racismo*. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

SCHØLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. Carlos Alberto M. Pereira, org. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 236-259.

SOBRAL, Aldair. Ético e estético. Beth Brait, org. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2021. 103-121.

VIOLÊNCIA matou mais de 15 mil jovens no Brasil em três anos. *Brasil de Fato*, São Paulo, 14 de ago. 2024. Política. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2024/08/14/violencia-matou-mais-de-15-mil-jovens-no-brasil-em-tres-anos/>.

LITERATURA PARA AS INFÂNCIAS: UMA AFRO-PERSPECTIVA DAS EXPERIÊNCIAS DE LEITURA

Samara da Rosa Costa¹ (UFPR)
e Lucimar Rosa Dias² (UFPR)

Recebido em 15 de março de 2025; aprovado em 29 de agosto de 2025.

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise da construção do conceito de “Literatura para as infâncias”, o qual foi desenvolvido no contexto de uma pesquisa de mestrado de 2024 intitulada “Profe, deixa eu falar?”: o que dizem crianças negras e não negras do 1º ano do ensino fundamental sobre histórias, ilustrações e autores/as de livros de literatura para as infâncias com temáticas afro-brasileiras e africanas”. A escolha das pesquisadoras pela não utilização do termo “literatura infantil” justifica-se pela necessidade de reconhecer a trajetória histórica da literatura destinada ao público infantil e de compreender a infância sob a perspectiva africana e afro-brasileira. A proposta do conceito de “Literatura para as infâncias” busca elucidar a crescente adoção desse termo em diversos eventos literários e pesquisadores/as, enfatizando a importância das experiências vivenciadas e das dinâmicas relacionais entre adultos e livros voltados para o universo infantil.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura para as infâncias; Literatura Infantil; Experiências; Afro-perspectivas.

LITERATURA PARA LAS INFANCIAS: UNA AFRO-PERSPECTIVA DE LAS EXPERIENCIAS DE LECTURA

RESUMEN: Este artículo presenta un análisis de la construcción del concepto de “Literatura para las infancias”, desarrollado en el contexto de una investigación de maestría de 2024 titulada “Profe, ¿me dejas hablar?”: lo que dicen niños negros y no negros de primer año de la enseñanza fundamental sobre historias, ilustraciones y autores/as de libros de literatura para las infancias con temáticas afro-brasileñas y africanas”. La elección de las investigadoras de no utilizar el término “literatura infantil” se justifica por la necesidad de reconocer la trayectoria histórica de la literatura destinada al público infantil y de comprender la infancia desde la perspectiva africana y afrobrasileña. La propuesta del concepto de “Literatura para las infancias” busca dilucidar la creciente adopción de este término en diversos eventos literarios e investigadores/as, enfatizando la importancia de las experiencias vividas y de las dinámicas relationales entre adultos y libros dirigidos al universo infantil.

PALABRAS CLAVE: Literatura para las infancias; Literatura infantil; Experiencias; Afro-perspectivas.

¹ professorasamara.costa@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-4914-115X>

² lucimardias@ufpr.br - <https://orcid.org/0000-0003-1334-5692>

LITERATURE FOR CHILDREN: AN AFRO-PERSPECTIVE ON READING EXPERIENCES

ABSTRACT: This article presents an analysis of the construction of the concept of “Literature for the Infancies,” which was developed in the context of a 2024 master’s research titled “Teacher, may I speak?”: What do Black and non-Black first-grade children think about stories, illustrations, and authors of children’s books with Afro-Brazilian and African themes?”. The researchers’ choice not to use the term “children’s literature” is justified by the need to acknowledge the historical trajectory of literature aimed at children and to understand childhood from an African and Afro-Brazilian perspective. The proposed concept of “Literature for the Infancies” seeks to clarify the growing adoption of this term in various literary events and by researchers, emphasizing the importance of lived experiences and the relational dynamics between adults and books directed toward the children’s universe.

KEYWORDS: Literature for children; Children’s Literature; Experiences; Afro-perspectives.

LITERATURA E INFÂNCIA: UMA INTERAÇÃO ENTRE VIVÊNCIAS

O conceito *Literatura para as Infâncias* emerge como um campo de estudo fundamental que se nutre de diversas experiências de mediadores/as de leitura, contadores/as de histórias e educadores/as comprometidos/as com o desenvolvimento integral das crianças. Este artigo propõe-se a explorar o conceito de *literatura para as infâncias*, fundamentado nas vivências e práticas de uma das pesquisadoras que, ao longo de sua trajetória, se dedicou a mediar experiências literárias e a fomentar o gosto pela leitura entre as infâncias. A pesquisa parte do princípio de que a literatura não é apenas um conjunto de textos, mas um território de experiência, diálogo e construção de significados. Sendo assim, o conceito aqui apresentado resulta de um vasto caminho trilhado por quem convive intensamente com a literatura e com as infâncias, reconhecendo a importância dessas interações na formação de leitores críticos e criativos.

Ao referirmo-nos às nossas experiências como formas de conhecimento, estabelecemos um diálogo com o conceito proposto por Patrícia Hill Collins (2019), que aborda a noção de experiência a partir de uma perspectiva interseccional. Collins considera que as identidades sociais, como raça, classe e gênero, desempenham um papel fundamental na moldagem das experiências individuais. Ela argumenta que as vivências das pessoas são influenciadas não por um único fator isolado, mas por uma intersecção complexa dessas identidades. Assim, as experiências de mulheres negras, por exemplo, se diferem das experiências de mulheres brancas em virtude das múltiplas formas de opressão e privilégio que enfrentam. Portanto, é imprescindível levar em conta essas intersecções ao analisar as experiências humanas e ao desenvolver teorias sociais que sejam mais inclusivas e abrangentes. Collins (2019: 54) ressalta que “se não dermos atenção a essas fontes não tradicionais, grande parte da tradição intelectual das mulheres negras corre o risco de permanecer ‘desconhecida’ e, portanto, desacreditada”.

Com base em experiências pessoais e profissionais, foi possível realizar leituras de um mesmo livro voltado para crianças em berçário e para adultos, evidenciando o envolvimento de ambos os grupos, apesar da diferença de idade. Durante diversas atividades de leitura e contação de histórias, recebemos relatos dos responsáveis que acompanhavam as narrativas, expressando sentimentos como: “*nossa, essa história me fez lembrar de coisas que eu fazia quando criança*” ou “*eu me sinto uma criança quando escuto histórias; lembro-me e me emociono com as palavras e ilustrações*”. Em determinadas situações, especialmente com adultos negros que não tiveram acesso a livros ou histórias que apresentassem protagonistas negros de forma positiva, observou-se uma forte carga emocional durante as narrações. Um depoimento marcante foi o de uma avó que acompanhava seu neto na apresentação de uma história sobre princesas negras. Ao final da contação, ela expressou, emocionada: “*voltar para minha infância, me senti a princesa que demorei mais de 50 anos para conhecer; hoje estou feliz*”.

Nesse contexto, a pesquisadora Samara da Rosa Costa (2024: 34) afirma que “Diantre de situações como essas, passamos a considerar que os livros classificados como literatura infantil podem proporcionar experiências positivas quando acessados por leitores e leitoras adultos, mesmo levando em conta a diferença de idade cronológica”. Para discutir a ideia de experiência, recorremos a Jorge Larrosa Bondía (2002: 22), que afirma que “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”. Nossa intenção não é esgotar um tema tão amplo quanto a literatura infantil, mas sim ampliar e conceituar a *literatura para as infâncias* a partir de uma perspectiva que considera a infância como uma experiência.

Nos próximos passos desta discussão, propomos uma análise sobre como as experiências e os conceitos afro-brasileiros se entrelaçam e contribuem para a construção do conceito de *literatura para as infâncias*, especialmente sob uma perspectiva racial. Para isso, será fundamental explorar as narrativas que permeiam a cultura afro-brasileira, evidenciando sua relevância e importância na formação da identidade e subjetividade das crianças. Além disso, pretendemos evidenciar como essas experiências podem oferecer novas abordagens e compreensões acerca da literatura infantil, desafiando narrativas hegemônicas e promovendo uma inclusão efetiva das vozes e histórias afro-brasileiras destinadas às infâncias.

RAÍZES DA INFÂNCIA: TECENDO NARRATIVAS ACERCA DA MATRIZ AFRICANA NA LITERATURA

A intersecção entre infância e identidade racial no contexto iorubá revela-se como um campo fértil para a compreensão das raízes culturais que moldam as experiências das crianças afro-brasileiras.

Para estabelecer um diálogo nessa perspectiva, recorremos à pesquisa de Lucilene Rezende Alcanforl e Jorge Garcia Basso (2019), que explora a relação entre infância, identidade étnica e conhecimentos de matriz africana no contexto escolar, com ênfase na mitologia iorubá. Essa investigação aborda a infância como uma experiência

significativa, posto que os pesquisadores fundamentam suas reflexões em contos e na produção literária, na perspectiva do escritor Reginaldo Prandi, qual aborda a mitologia iorubá e a cosmovisão associada a ela:

pela análise deste conjunto de mitos iorubanos tradicionais e das histórias recontadas por Prandi, podemos perceber a infância como “[...] uma experiência que pode, ou não, atravessar os adultos, da mesma forma que pode, ou não, atravessar as crianças” (Abramowicz, Levcovitz, Rodrigues 2009: 180). Nesse sentido, torna-se fundamental o reconhecimento da pluralidade da infância numa perspectiva epistêmica que reconheça a diversidade na unidade. (Alcanforl e Basso 2019: 11)

Conforme apresentado anteriormente, fundamentamos o conceito de *literatura para as infâncias* na compreensão de que a infância é uma vivência de experiência multifacetada e que também se expressa de maneira plural. Essa pluralidade não se restringe apenas às experiências infantis, mas também se estende aos adultos, que, ao se engajarem com a literatura destinada ao público infantil, podem acessar e resgatar vivências significativas de suas próprias infâncias. Assim, a *literatura para as infâncias* não apenas enriquece o universo das crianças, mas também oferece aos adultos a oportunidade de refletir sobre suas memórias e identidades. Essa interação entre diferentes faixas etárias possibilita a construção de experiências coletivas e a promoção de um diálogo intergeracional, reforçando a ideia de que a literatura é um espaço de encontro e redescoberta para todos/as os/as leitores/as, independentemente da idade.

É imprescindível, ao abordarmos a utilização do termo *literatura para as infâncias*, considerar a evolução e o significado do conceito de *literatura infantil*, que está intrinsecamente ligado a contextos históricos e sociais específicos sobre a infância. Recorremos ao autor José Nicolau Gregorin Filho, que afirma:

o que se percebe é a existência de uma literatura que pode ser chamada de infantil apenas no nível de manifestação textual, isto é, no nível do texto em que o leitor entra em contato com as personagens, tempo, espaço, entre outros elementos textuais; percebe-se também que os temas não diferem dos temas presentes em outros tipos de texto que circulam na sociedade, como a literatura para adultos e o texto jornalístico, por exemplo. Isso também parece bastante claro, pois os valores discutidos na literatura para crianças são valores humanos, construídos através da longa caminhada humana pela história, e não valores que circulam apenas no universo infantil das sociedades contemporâneas. (2009: 15)

A denominada *literatura Infantil* abrange preceitos sociais que corroboram com a conexão entre o leitor adulto e as narrativas infantis. Um exemplo disso ocorre quando é realizada a leitura, para um grupo de crianças de um livro destinado ao público infantil, observando um envolvimento significativo com a narrativa. Da mesma for-

ma, ao apresentar o mesmo livro e a mesma história a um grupo de adultos, também se verifica um engajamento com a obra. Essa dinâmica levanta a questão sobre a presença da infância nos adultos que se envolvem com essas histórias. De fato, muitos adultos retornam à literatura infantil como uma forma de relembrar e se reconectar com suas próprias experiências de infância, o que evidencia a continuidade e a relevância dessas narrativas ao longo de diferentes fases da vida. O contato com histórias que leram (ou desejariam ter lido) quando eram jovens pode evocar sentimentos de nostalgia e possibilitar uma conexão profunda com suas próprias experiências infantis (Costa 2024).

As pesquisadoras Ananda da Luz Ferreira e Roberta Bezerro Nascimento (2022) apontam a existência de uma disputa no campo científico que vem se intensificando, acompanhada de um conjunto de debates que se concentram na análise do livro e de suas produções voltadas para as infâncias. Nesse contexto, torna-se pertinente recorrer à Sociologia da Infância em busca de referências que possam enriquecer essa discussão. As pesquisadoras mencionam a contribuição de Anete Abramowicz, que pondera que:

a ideia da infância carrega possibilidades de acontecimento, inusitado, disruptivo, escape que nos interessa para pensar a diferença. O que se quer dizer é que a experiência da infância não está vinculada unicamente à idade, à cronologia, a uma etapa psicológica ou a uma temporalidade linear, cumulativa e gradativa, já que ligada ao acontecimento; vincula-se à arte, à inventividade, ao intempestivo, ao ocasional, vinculando-se, portanto, a uma des-idade. Dessa forma, como experiência, pode também atravessar, ou não, os adultos. (Abramowicz, Levcovitz & Rodrigues 2009: 195)

Com base na conceituação da *experiência da infância*, é possível estabelecer conexões entre as interações que envolvem as narrativas presentes na literatura infantil durante os momentos de leitura, alcançando uma audiência diversificada e abrangendo diferentes faixas etárias. Isso se deve à capacidade intrínseca das narrativas de evocar, de diferentes formas, as experiências associadas à infância, especialmente quando os ouvintes se engajam na escuta das histórias.

Para ilustrar essa dinâmica, podemos considerar uma situação ocorrida em 2018, quando a influenciadora digital conhecida como Jout Jout realizou a leitura do livro *A Parte que Falta*, escrito e ilustrado por Shel Silverstein, classificado na categoria de literatura infantil. A narrativa apresenta como protagonista um ser circular, uma esfera que, de forma evidente, não está completa, pois lhe falta uma parte. O canal do YouTube onde essa leitura foi realizada destina-se predominantemente ao público adulto e, até o dia 18 de julho de 2023, quando acessamos o vídeo, ele contava com mais de 8 milhões de visualizações. Além do considerável número de acessos, os comentários deixados pelos espectadores revelam uma profunda ressonância emocional com a obra; muitos afirmaram que a leitura os fez reviver memórias significativas de suas infâncias. Outros usuários compartilharam relatos sobre situações cotidianas nas quais sentiram a necessidade de ter o livro em suas posses ou expressaram o de-

sejo de presenteá-lo a alguém, evidenciando assim a relevância da literatura infantil não apenas para as crianças, mas também para os adultos que buscam reconectar-se com suas experiências passadas:

à medida que as narrativas abraçam leitores de idades diversas, elas sofisticam, é verdade, enquanto alargam a interpretação, a construção do sentido, em textos curtos ou de narrativas visuais e remetem seus leitores da prefiguração à refiguração de mundo, sem obrigar-lhos a se deter, a se conter, em representações consagradas pelo estatuto cultural. (Yunes 2022: 27)

Assentimos com a perspectiva de Eliane Yunes, que postula que uma mesma obra literária pode ressoar em leitores de diversas idades. Compreendemos essas considerações como essenciais para fomentar um debate sobre a literatura destinada às infâncias, destacando a capacidade de um texto literário de ser um meio para promover a comunicação e a empatia entre diferentes gerações. A prática da leitura compartilhada de narrativas permite que crianças e adultos formem laços emocionais e abordem questões significativas. Nesse contexto, Yunes aponta que “de acordo com a concepção que temos de ‘infantil’, há uma definição de criança e, por conseguinte, uma abordagem educacional associada a essa definição. É importante ressaltar que se trata de uma arte que envolve seus destinatários preferenciais como receptores ativos” (2022: 13).

Assim, a relação que o leitor estabelece com a narrativa e a forma como essa interação ocorre revela-se mais significativa do que a sua idade cronológica. Historicamente, a literatura infantil emergiu em um momento em que a sociedade ocidental começa a reconhecer a infância como uma fase que se distingue do desenvolvimento humano, e que é marcada por características e necessidades próprias. Este reconhecimento, que se intensificou a partir do século XVIII, refletiu-se na produção literária voltada para o público infantojuvenil, a qual buscava não apenas entreter, mas também educar e moldar comportamentos.

Assim, a percepção de infância, que varia conforme os contextos culturais e temporais, influencia diretamente a forma como a literatura é concebida e utilizada. Portanto, ao refletirmos sobre a *literatura para as infâncias*, torna-se fundamental revisitar essa trajetória histórica, compreendendo como as transformações na perspectiva sobre a noção de infância impactaram narrativas e práticas literárias, promovendo uma literatura que dialoga de maneira mais ampla e inclusiva com as diversas realidades infantis contemporâneas.

A situação citada acima ilustra o impacto que a literatura voltada para as infâncias exerce sobre os adultos ao entrarem em contato com suas narrativas. Muitas histórias da literatura infantil, quando lidas em ambientes escolares, bibliotecas ou familiares, têm o potencial de evocar sentimentos relacionados à infância. Nesse sentido, o conceito de *literatura para as infâncias* permite que, ao usufruir da leitura ou da escuta de uma história, a experiência resultante se torne um fator marcante, independentemente da idade do leitor.

Ao refletirmos sobre como os livros são organizados e categorizados para as infâncias, é impossível não considerar a prática de indicar leituras com base na faixa etária, ou seja, a atribuição de livros conforme a idade cronológica do leitor. É fundamental reconhecer que a produção de obras voltadas ao público infantil frequentemente leva em conta a idade como um elemento crucial no contexto mercadológico. Nesse aspecto, citamos as autoras Elaine Aparecida Rodrigues da Silva, Lucinéia Silva de Freitas e Estela Natalina Mantovani Bertoletti, que descrevem que

em 1970, no entanto, é que acontece o chamado “boom” do livro para crianças, compondo de forma mais significativa o gênero com livros de aventuras, ficção científica, humor, valorizando as poesias e com isso ampliando as possibilidades do mercado de literatura infantil, que passou a ser ainda mais promissor, assim aumentando o número de autores que escrevem para criança e de editoras interessadas em publicar livros infantis. (2006: 68)

Em diálogo com a análise das autoras que destacam o *boom* dos livros na década de 1970, a pesquisadora Ione da Silva Jovino (2016) destaca que esse período foi marcado também por inovações temáticas, e que esse movimento pode se manifestar em diferentes contextos históricos.

Na discussão sobre esses movimentos históricos, é fundamental estabelecer uma relação entre a crescente demanda por livros de Literatura Infantil e os critérios etários que regem a categorização dessas obras. Para compreender essa tendência, torna-se pertinente explorar os princípios educacionais que são adotados nas instituições de ensino. As autoras mencionam que a psicologia do desenvolvimento pode ser um dos fatores que influenciam esse processo. Nos estudos realizados por Jean Piaget (1896-1980), observa-se que “a questão da faixa etária continua determinando qual o livro é indicado para a criança de acordo com sua idade e estágio em que se encontra” (2006: 69). Essa perspectiva ressalta a importância de considerar o desenvolvimento cognitivo e emocional das crianças na seleção de obras literárias apropriadas.

Bertoletti (2012: 10) discute como as diferentes concepções de infância e adolescência são “fatos sociais, vivos e dinâmicos; não eternos nem tampouco imutáveis”. Tal constatação reforça a ideia de que as formas de classificar a literatura destinada a esse público também são flexíveis e se alteram em resposta às transformações da sociedade. De tal modo, estas observações realizadas pelas pesquisadoras direcionam nossa compreensão para o fato de que as formas de classificar a literatura voltada para as infâncias são suscetíveis a modificações, especialmente em função das transformações sociais coletivas.

Essas considerações nos levam a reconhecer que as categorias de *literatura infantil* e *literatura juvenil* não apenas refletem, mas também influenciam as percepções culturais sobre a infância e a adolescência. À medida que a sociedade progride, novas narrativas e temáticas emergem, adaptando-se às realidades contemporâneas e às necessidades dos leitores. Portanto, a revisão das classificações existentes se torna

um exercício necessário para garantir que a *literatura para as infâncias* continue a dialogar de maneira relevante com as experiências e os desafios enfrentados pelas novas gerações. Isso implica em um constante processo de atualização e reavaliação das obras literárias, que deve levar em conta não apenas as características etárias, mas também o contexto sociocultural em que as crianças e adolescentes estão inseridos.

Além da organização dos livros em espaços como livrarias e bibliotecas, que, de maneira evidente, reflete a categorização por faixas etárias, é importante ressaltar o papel fundamental das editoras na criação e promoção dessas distinções etárias para as obras literárias. As editoras não apenas selecionam quais títulos são direcionados a determinadas idades, mas também influenciam a forma como os conteúdos são apresentados, as temáticas abordadas e até mesmo as ilustrações utilizadas, moldando assim a experiência de leitura.

Para Carolina Carvalho e Josca Baroukh (2018), as editoras desempenham um papel decisivo na definição dos critérios que orientam a classificação etária dos livros, contribuindo para a formação de expectativas tanto nos leitores quanto nos educadores e familiares. Elas afirmam que essa categorização não se limita a uma simples organização, mas envolve uma série de escolhas editoriais que refletem as percepções sociais sobre o que é apropriado ou desejável para cada faixa etária.

Esse processo de categorização, portanto, não é isento de implicações sociais e educacionais, uma vez que pode perpetuar ou desafiar estereótipos sobre a infância e a adolescência. Assim, a reflexão crítica sobre como os livros são categorizados e promovidos é imprescindível para entender as dinâmicas culturais que influenciam a literatura voltada para as infâncias e, consequentemente, a formação da identidade leitora nas novas gerações. Ao considerar os papéis das editoras, é possível também fomentar um debate mais amplo sobre a necessidade de diversificação e inclusão das narrativas disponíveis, garantindo que todas as vozes e experiências sejam representadas na literatura infantil e juvenil. De acordo com Carvalho e Baroukh, “as editoras também organizam seus catálogos de livros infantojuvenis por idade, sugerindo faixas etárias mais adequadas aos seus livros, em geral considerando a maior ou menor autonomia dos leitores, de acordo com a complexidade do texto e a quantidade de ilustrações” (2018: 57).

É fundamental adotar uma postura crítica em relação à influência das editoras na categorização de livros por faixas etárias. Essa classificação rígida pode ser limitante, pois não considera a diversidade de leitores e as suas necessidades individuais, bem como a capacidade das obras de desafiar e enriquecer a experiência de leitura. Além disso, a categorização por idade pode ser subjetiva e variar entre diferentes editoras. De tal modo, considerando o papel crucial que as editoras desempenham na definição dessas faixas etárias, é primordial que essa influência seja exercida com sensibilidade, respeitando e atendendo à diversidade das experiências dos leitores.

No campo da literatura infantil e/ou infantojuvenil, observa-se uma predominância do controle adulto em todas as fases do processo: criação, edição, distribuição

e consumo. Essa assimetria inerente entre o emissor (adulto) e o receptor (criança/adolescente) é um desafio persistente. A busca por uma linguagem que se alinhe com a infância e a adolescência, juntamente com adaptações, ameniza essa disparidade. Contudo, a validação da literatura para crianças e adolescentes depende fundamentalmente da recepção do público leitor e de suas reações à obra.

Partimos do pressuposto de que realmente existe uma literatura voltada para as infâncias, uma vez que o acesso a esse artefato cultural evidencia a transcendência da idade cronológica, desafiando a categorização tradicional que, conforme os catálogos de literatura infantil, orienta o público a obras destinadas a crianças de 0 a 11 anos. Apostamos na hipótese de que a experiência literária permite a leitores de todas as idades buscar emoções e encantamentos nas narrativas apresentadas nos livros. Nesse contexto, Yunes (2022) enfatiza que as narrativas literárias têm a capacidade de ressoar com diferentes faixas etárias, ampliando assim o alcance e a relevância da literatura para além das limitações impostas pelas classificações etárias convencionais.

Para aprofundar a discussão sobre a relação do texto literário com as infâncias, é pertinente considerar a contribuição da pesquisadora Eliane Debus, quando afirma que “o texto literário para infância tem uma especificidade: o leitor (criança). No entanto, esse não é o primeiro leitor do texto. Isto é, na maioria das vezes, antes da criança, um adulto-livreiro, pai, professor, tio, avô faz a seleção, a compra e a leitura do livro” (2017: 27).

A pesquisadora retrata que a ação do adulto ao selecionar um livro literário para uma criança reforça a noção de que o adulto, de certa forma, mobiliza suas próprias experiências de infância para realizar essa escolha. Debus (2017) também destaca que o texto literário voltado para as infâncias possui uma particularidade: o leitor. Contudo, esse leitor não deve ser entendido exclusivamente como uma criança sob a perspectiva cronológica. Ao contrário, a obra literária evoca a infância que o leitor atual vive ou viveu, independentemente de sua idade. Assim, o livro, enquanto artefato cultural de *literatura para as infâncias* (e não apenas literatura infantil), é destinado a leitores de todas as faixas etárias.

Para que a literatura para as infâncias seja apreciada por leitores de todas as idades, ela precisa cumprir sua função estética, requisito essencial para alcançar o estatuto de arte. Esse valor estético nasce da originalidade, da coerência interna da obra e da capacidade de romper com certas regras do discurso. Contudo, essa ruptura precisa ser equilibrada: deve surpreender o leitor sem causar um estranhamento intransponível. É justamente essa qualidade que define os clássicos, obras que atravessam gerações. A cada época, novos clássicos podem surgir com o mesmo potencial de se tornarem referências para o estudo, o questionamento e a inspiração de futuras gerações.

Ao ultrapassar o recorte etário e dialogar com o sentimento de infância, não estamos desconsiderando as definições propostas por Philippe Ariès em sua obra *História Social da Criança e da Família*, de 1960, na qual a infância é compreendida como uma

atitude relacional ao longo da história. Propomos, entretanto, uma aproximação com os saberes iorubás sobre a infância, buscando compreender como essas perspectivas enriquecem e ampliam nossa compreensão sobre a experiência infantil.

Convocamos para esse diálogo o pesquisador Renato Nogueira, que por meio de pesquisa sobre a afro-perspectiva da infância, contribui para a compreensão dos saberes africanos na língua iorubá: “em nossa interpretação afro-perspectivista, o que todas possuem em comum é bastante simples: a realização da espiritualidade atinge seu ápice quando somos capazes de reconhecer a Infância como um estado existencial especial que nunca devemos perder” (2019: 135).

Quando a infância é valorizada e reconhecida como um estado existencial a ser preservado ao longo da vida, ela transcende a mera percepção de um período de desenvolvimento físico e psicológico, emergindo como um momento de conexão com a espiritualidade e com a sabedoria ancestral. A cultura iorubá é uma entre as diversas culturas africanas que oferecem uma perspectiva única sobre as etapas do desenvolvimento humano, incluindo a infância, fundamentada em uma relação cósmica e em tradições ancestrais. Alexandre Filordi de Carvalho e Ellen de Lima Souza ressaltam que:

as distintas consistências das infâncias derivadas da lógica de Exu reportam polifonicamente diferentes multiplicidades e singularidades de linhas de devires: gestação, nascimento, infância, adolescência, juventude, adultez, velhice e ancestralização. Essas linhas de devires podem ir e vir, numa perspectiva capaz de sabotar a recognição, a interpretação e a representação simbólica eurocêntrica de percepção espaço-temporal. Destarte o entendimento do que seja “criança”, não se constrói, a partir daí, cognitivamente e por intermédio da relação de oposição binária, mas dança conforme a exuberância, a intensidade e a experimentação sempre passageiras daquelas mesmas linhas de devires: ora simultâneas, ora em progressão, porém, não excludentes e experienciáveis em qualquer fluxo de vida. (2021: 19)

A relação discutida pelos autores evidencia que, na cultura iorubá, a infância é compreendida de maneira atemporal, permitindo que essa experiência seja revisitada ao longo da vida. Nesse contexto, defendemos que pode haver uma distinção entre a literatura voltada para as infâncias e a literatura infantil. Esse contraste se fundamenta no fato de que as memórias afetivas evocadas pelas narrativas literárias mediam conexões profundas com a experiência da infância, independentemente da idade do leitor. Assim, ao optar pelo conceito de *literatura para as infâncias*, buscamos reconhecer a pluralidade de experiências e interpretações que essa literatura pode oferecer, enfatizando que as histórias não apenas refletem, mas também ressoam com as vivências individuais de cada leitor, promovendo um diálogo intergeracional e enriquecedor.

PERSPECTIVAS FINAIS SOBRE A LITERATURA PARA AS INFÂNCIAS

A escolha pelo conceito de *literatura para as infâncias* não desqualifica o açãoamento de outros termos frequentemente utilizados, como *literatura infantil* e *literatura infantojuvenil*, nem ignora a trajetória histórica da literatura voltada para o público infantil. Assim, ao adotarmos a expressão *literatura para as infâncias*, sustentamos a perspectiva de que as obras destinadas às crianças podem ser apreciadas por qualquer indivíduo, independentemente de sua faixa etária.

De forma poética, Mia Couto entrelaça sua visão do conceito de infância e nos convida a refletir sobre a infância não apenas como um período da vida, mas como uma essência que perpassa nossas experiências:

a infância não é um tempo, não é idade, uma coleção de memórias. A infância é quando ainda não é demasiado tarde. É quando estamos disponíveis para nos surpreendermos, para nos deixarmos encantar. Quase tudo se adquire nesse tempo em que prendemos o próprio sentimento do tempo. A verdade é que mantemos uma relação com a criança, como se ela fosse a maioridade, uma falta, um estágio precário. Mas a infância não é apenas um estágio para a maioridade. É uma janela que, fechada ou aberta, permanece viva dentro de nós. (2003: 104)

Conforme inspira Mia Couto, a infância permanece viva em nosso interior, o que torna os livros destinados às infâncias fontes de encantamento tanto para leitores iniciantes quanto para aqueles mais experientes. Desde que a narrativa, acompanhada de ilustrações, tenha o poder de impactar o leitor e guiá-lo para uma experiência que ressoe com a ludicidade e com as emoções da infância, é na literatura que encontramos essa potencialidade. Assim, reconhecemos que o nosso papel como pesquisadoras é o de questionar e oferecer uma perspectiva crítica e inovadora sobre a nomenclatura *literatura para as infâncias*. Essa abordagem visa ampliar o entendimento sobre a literatura destinada a esse público, ressaltando sua importância e relevância na formação de leitores ao longo de todas as etapas da vida.

OBRAS CITADAS

ABRAMOWICZ, Anete, Diana Levcovitz & Tatiane Cosentino Rodrigues. Infâncias em educação infantil. *Pro-Posições*, Campinas, v. 20, p. 179-197, 2009.

ALCANFOR, Lucilene Rezende & Jorge Garcia Basso. Infância, Identidade Étnica e Conhecimentos de Matriz Africana na Escola. *Educação & Realidade*, v. 44, n. 2, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2175-623688363>.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista brasileira de educação*, p. 20-28, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt>.

CARVALHO, Alexandre Filordi de & Ellen de Lima Souza. O erê e o devir-criança negro: outros possíveis em tempos necropolíticos. *Childhood & Philosophy*, Rio de Janeiro, v. 17, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/childhood/article/view/56331>.

CARVALHO, Ana Carolina & Josca Ailine Baroukh. *Ler antes de saber ler: oito mitos escolares sobre a literatura literária*. São Paulo: Panda Educação, 2018.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento Feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Trad. Jamile Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

COSTA, Samara da Rosa. “Profe, deixa eu falar?”: o que dizem crianças negras e não negras do 1º ano do ensino fundamental sobre histórias, ilustrações e autores(as) de livros de literatura para as infâncias de temática afro- brasileira e africana. Dissertação (PPG em Educação), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2024.

COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano?* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DEBUS, Eliane. *A temática da cultura africana e afro-brasileira na literatura para criança e jovens: lendo Joel Rufino dos Santos, Rogério Andrade Barbosa, Júlio Emílio Brás, Georgina Martins*. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2017.

FERREIRA, Ananda da Luz & Roberta Bezerro Nascimento. *Por um fazer cotidiano: educação antirracista e os livros para infância*. São Paulo: Casa Tombada, 2022.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura infantil: múltiplas linguagens de leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

NOGUERA, Renato. O poder da infância: espiritualidade e política em afroperspectiva. *Momento: Diálogos em Educação*, Rio Grande, v. 28, n. 1, p. 127-142, 2019.

SILVA, Elaine Aparecida Rodrigues da, Lucinéia Silva de Freitas & Estela Natalina Mantovani Bertoletti. A questão da faixa etária na literatura infantil. *Anais do Sciencult*, Paranáíba, v. 1, n. 1, 68-73, 2010. Disponível em: <https://anaisonline.uems.br/index.php/sciencult/article/download/3313/3286>.

YUNES, Eliana. De que infância estamos falando? Eliane Yunes, Eliane Galvão & Gilda Carvalho, orgs. *A representação da infância no texto literário*. Campinas: Mercado de Letras, 2022. 13-29.

A IDENTIDADE NARRATIVA FRAGMENTÁRIA NO BILDUNGSROMAN DE ONDE ELES VÊM, DE JEFERSON TENÓRIO

Edson Ribeiro da Silva¹ (UNIANDRADE)

Recebido em 19 de março de 2025; aprovado em 4 de julho de 2025.

RESUMO: Segmentos da opinião pública têm condenado o identitarismo por este entender o sujeito como fragmentário. A noção de que as identidades são fragmentadas está fundamentada em um longo percurso teórico. Ela tem encontrado em Paul Ricœur uma demonstração que supera as negações da subjetividade, sobretudo através da identidade narrativa. O si-mesmo constitui sua identidade narrando-se a partir de múltiplas intrigas. O *Bildungsroman* sempre foi uma demonstração da identidade narrativa, mas que assumiu deliberadamente essa possibilidade ao se assumir identitário. As novas narrativas de formação mostram como identidades fragmentadas se constituem como discurso. Elas podem, assim, representar grupos reconhecidos pela raça, pelo gênero, pela classe social, entre outros. O *Bildungsroman* assume as formas da narrativa engajada, sobretudo através de modalidades do retorno do autor. Jeferson Tenório exemplifica possibilidades de um *Bildungsroman* ser identitário em *De onde eles vêm*, no qual apresenta o que poderia ser um novo grupo, o de cotistas universitários. Predominam no romance as tendências da educação sentimental e da formação como artista, apontando pequenos aspectos (mesmidades) que tornam ser cotista uma identidade. Um narrador-protagonista engajado fala de si através de aspectos que não são totalizadores, mas que o fragmentam e indicam a mobilidade de suas identidades (ipseidades).

PALAVRAS-CHAVE: identidade narrativa; *Bildungsroman*; Jeferson Tenório; *De onde eles vêm*.

LA IDENTIDAD NARRATIVA FRAGMENTARIA EN EL BILDUNGSROMAN “DE ONDE ELES VÊM”, DE JEFERSON TENÓRIO

RESUMEN: Segmentos de la opinión pública han condenado el identitarismo porque entienden el tema como fragmentario. La noción de cómo se fragmentan las identidades se basa en un largo desarrollo teórico. Ha encontrado en Paul Ricœur una demostración de que supera las negaciones de la subjetividad, especialmente a través de la identidad narrativa. El uno mismo constituye su identidad al narrarse a través de múltiples intrigas. El *Bildungsroman* siempre ha sido una demostración de identidad narrativa, pero deliberadamente asumió esta posibilidad al asumirse como identitario. Las narrativas de nueva formación ejemplifican cómo las identidades fragmentadas se constituyen en discurso. Pueden, por tanto, representar grupos reconocidos por raza, género, clase social, entre otros. El Bil-

¹ edribeiro@uol.com.br - <https://orcid.org/0000-0003-1883-5893>

dungsroman asume las formas de una narrativa comprometida, especialmente a través de modalidades de retorno del autor. Jeferson Tenório ejemplifica las posibilidades de que un Bildungsroman sea identitario en *De onde eles vêm*, en el que presenta lo que podría ser un nuevo grupo, los estudiantes universitarios de cuota. En la novela predominan las tendencias de la educación sentimental y la preparación como artista, señalando pequeños aspectos (identidades) que hacen del ser estudiante de cuota una identidad. Un narrador-protagonista comprometido habla de sí mismo a través de aspectos que no son totalizadores, pero que lo fragmentan e indican la movilidad de sus identidades (ipseidades).

PALABRAS CLAVE: identidad narrativa; Bildungsroman; Jeferson Tenório; *De onde eles vêm*.

THE FRAGMENTARY NARRATIVE IDENTITY IN BILDUNGSROMAN DE ONDE ELES VÊM, BY JEFERSON TENÓRIO

ABSTRACT: Segments of public opinion have condemned identitarianism because it understands the subject as fragmentary. The notion of how identities are fragmented is grounded in a long theoretical tradition. It has been found in Paul Ricœur a demonstration that overcomes the denials of subjectivity, primarily through narrative identity. The self constitutes its identity by narrating itself through multiple intrigues. The Bildungsroman has always been a demonstration of narrative identity, but it deliberately assumed this possibility by assuming itself as identitarian. The new formation narratives exemplify how fragmented identities are constituted as discourse. They can therefore represent groups defined by race, gender, and social class, among others. The Bildungsroman assumes the forms of engaged narrative, primarily through modalities of the author's return. Jeferson Tenório exemplifies the possibilities of a Bildungsroman being identitarian in *De onde eles vêm*, where he presents what could be a new group: the university quota students. The tendencies of sentimental education and preparation as an artist predominate in the novel, pointing out small aspects (samenesses) that make a quota student an identity. An engaged narrator-protagonist speaks about himself through aspects that are not totalizing, but that fragment him and indicate the mobility of his identities (ipseities).

KEYWORDS: narrative identity; Bildungsroman; Jeferson Tenório; *De onde eles vêm*.

O conceito de “identidade” e os consequentes derivados, como “identitário” e “identitarismo”, têm sofrido com abordagens unilaterais. Parece estranho que, em uma sociedade que parecia ter começado a entender que a noção de identidade não se refere, há muito, a algo essencialista e totalizador, comecem a aparecer esforços teóricos por enxergar na natureza multifacetada do sujeito um obstáculo a tentativas de emancipação. A maioria desses esforços quer que o sujeito que se veja a partir de uma identidade não o faça a partir de um modo fragmentário. Tais críticas ainda enxergam a possibilidade de um sujeito cartesiano, unificado, como possibilidade de emancipação.

Constata-se que tais tentativas de trazer de volta um cartesianismo superado são ingênuas. Muitas vezes, armadilhas que ignoram conceitos mais elaborados de identidade. Tanto as tentativas de se tentar reerguer uma visão essencialista quanto as de negação peremptória de estabelecimento de identidade são tratadas como entrave para que manifestações identitárias possam ser levadas a sério.

É nesse contexto que as diversas manifestações identitárias dentro da literatura, sobretudo da narrativa, podem ser problematizadas no sentido da fixação de um

conceito de identidade. O século XX passou por um acirramento da negação da possibilidade da subjetividade, como decorrência daquela feita por Nietzsche, no século XIX, da visão unificadora herdada do cartesianismo. A negação da possibilidade de um sujeito estabelecer-se como tal passa pela psicanálise freudiana e se intensifica com a lacaniana. Entre uma e outra, o elemento determinante é a virada que ocorre, sobretudo a partir de Émile Benveniste, no pensamento acerca da natureza do discurso. A filosofia acerca do ser e, inevitavelmente, do sujeito, sofre as consequências de ter que admitir a possibilidade de um ser reconhecer-se tendo unicamente o discurso para fazê-lo. Martin Heidegger é exemplar daquilo que se costuma definir como virada discursiva. Se em *Ser e tempo*, de 1928, Heidegger já havia adotado uma visão não essencialista do ser, ao adotar a ideia de que este não é um predicado real, mas a posição que o ente assume no tempo, o que inclui a mudança incessante como possibilidade existencial, o filósofo passa a enfrentar os desafios de como esse ser pode reconhecer o que define sua posição no tempo a partir de um discurso que é coletivo, que não oferece possibilidades de autenticidade. Esse desafio vai ser assumido por pensadores do discurso, com ênfase para Michel Foucault, Jacques Derrida e os autores da Análise do Discurso francesa, sobretudo Michel Pêcheux. O decreto da morte do autor, por Roland Barthes, é decorrência da visão de que nenhum discurso pode resultar em autenticidade. O sujeito havia chegado ao ápice da sua humilhação.

Foi na década de 70 que uma reação no sentido de restabelecimento do sujeito começa a ser vislumbrada. É uma reação densa e em várias direções. O próprio Foucault faz de seu *A hermenêutica do sujeito*, de 1982, a conclusão de ideias acerca do cuidado de si e do conhecimento de si, passíveis de manifestação pelo discurso, e que culminaria em *A coragem da verdade*, curso ministrado pouco antes de sua morte, em 1984, em que aparece a ideia de que a escrita de si é capaz de resultar tanto na subjetividade quanto na autoria reais. O esforço de Foucault tem no conceito de “guinada subjetiva”, de Beatriz Sarlo, em *Tempo passado*, de 2005, a resultante da observação de como essas mesmas escritas de si haviam se tornado um fenômeno popular nas décadas finais do século passado. Desde então, a teoria literária e a filosofia sobre literatura debatem a condição epistemológica dessa guinada subjetiva, que acarretou o que vem sendo chamado de “retorno do autor” em abordagens como a de Schøllhammer (2009: 176), que dá especial atenção à autoficção. É preciso ainda chamar a atenção para o que Philippe Lejeune (2012) chama de “antificação”, que em sua abordagem é a proliferação de diários íntimos no mercado editorial francês; Manuel Alberca (2014) usa o mesmo termo para se referir ao sucesso de autobiografias no mercado editorial espanhol. Antificação, em ambos, é a narrativa de si em que um sujeito fala de fatos determinantes para a constituição de sua identidade.

A contribuição mais eficiente para a constituição de um conceito de identidade, que serve de superação tanto da exaltação cartesiana do sujeito quanto de sua negação ao longo do século XX, é aquela elaborada por Paul Ricœur. Embora definida em *Tempo e narrativa*, em 1983, a noção de “identidade narrativa” é devidamente fixada em *O si-mesmo como um outro*, em 1990. A possibilidade de um ser, como eu, formar uma identidade ocorre através da narrativa, ou seja, é através do discurso. Ricœur

é lúcido ao entender que o discurso é coletivo, mas ao mesmo tempo, ao dizer que não existe outra possibilidade; o ser é a resultante das narrativas que faz de si, ou seja, de si-mesmo, como um outro, alguém que se observasse de fora, em terceira pessoa. Quando fala de narrativa Ricoeur enfatiza que esta segue um fio condutor, ou seja, uma intriga. A narrativa que o sujeito faz de si não abarca a totalidade do eu, mas apenas aqueles aspectos escolhidos para compor essa intriga. A busca por uma unidade de caráter é a mesma que se observa na narrativa literária. Nenhuma personagem pode ser representada na sua totalidade como sujeito. Isso ocorre tanto na narrativa literária quanto na identidade narrativa: o sujeito é observado a partir de uma faceta, de um fragmento do que poderia ser uma totalidade. O problema é que, não sendo narrada, essa totalidade é apenas uma ilusão. O si-mesmo pode construir mais de uma intriga a partir da qual se narra. Esses fragmentos do si-mesmo são narrativas que mostram que não é possível chegar a uma totalidade, a uma narrativa que contenha todas as intrigas diversas. A identidade narrativa evidencia a instabilidade no autorreconhecimento, seja em um mesmo lapso de tempo ou em momentos diferentes:

Em primeiro lugar, a identidade narrativa não é uma identidade estável e sem falhas; assim como é possível compor várias intrigas acerca dos mesmos incidentes (os quais, com isso, já não merecem ser chamados de os mesmos acontecimentos), assim também sempre é possível tramar sobre sua própria vida intrigas diferentes, ou até mesmo opostas. (Ricoeur 1997: 428)

A possibilidade de um mesmo acontecimento poder ser narrado como parte de diversas intrigas evidencia a naturalidade com que as identidades pessoais e de grupos são fragmentadas. Afinal, quando se fala na narrativa como condição para a produção de identidade, a ideia também abarca a coletividade: “A noção de identidade narrativa mostra ainda a sua fecundidade no fato de que ela se aplica tanto à comunidade quanto ao indivíduo” (Ricoeur 1997: 425). Essa passagem do plano individual para o coletivo exige que se retome a conhecida dialética a partir da qual Ricoeur estabelece a constituição da identidade: existe a identidade-*idem*, ou mesmidade, que corresponde aos aspectos estáveis ou duradouros pelos quais o sujeito pode reconhecer-se em momentos diferentes do tempo; a identidade-*ipse*, ou ipseidade, é a possibilidade de alteração de elementos constitutivos do sujeito. A dialética entre mesmidade e ipseidade possibilita a mudança, a posição do ser em dado lapso de tempo, em que se pode reconhecê-lo e ainda perceber a diferença. “A natureza verdadeira da identidade narrativa só se revela, na minha opinião, na dialética da ipseidade e da mesmidade. Nesse sentido, esta última representa a maior contribuição da teoria narrativa à constituição do si” (Ricoeur 1991: 168).

Nesse ponto da exposição, Ricoeur retoma o conhecido conceito de caráter conforme utilizado pelas teorias da narrativa. O filósofo chega a aproximar a dialética da identidade narrativa daquela percebida no romance-de-formação, o *Bildungsroman*. A formação do caráter do herói faz com que nesse subgênero, conforme Bakhtin, de um modo exclusivo, o herói deixe de ser uma grandeza constante:

A imensa maioria dos romances (e de todas as modalidades românicas) conhece apenas a imagem da personagem pronta. (...) Na maioria das modalidades do gênero romântico, o enredo, a composição e toda a estrutura interior da personagem postulam essa imutabilidade, essa firmeza da imagem da personagem, o aspecto estático da sua unidade. A personagem é uma grandeza constante na fórmula do romance; todas as demais grandezas – o ambiente espacial, a posição social, a fortuna, em suma, todos os elementos da vida e do destino da personagem – podem ser grandezas variáveis. (Bakhtin 2003: 218-219)

O Bildungsroman estende o conceito clássico de personagem à formação do caráter como tema central da intriga. O caráter deixa de ser grandeza estável (identidade do personagem-sujeito consigo mesmo) para mostrar exatamente a sua formação ao longo de uma temporalidade, que Bakhtin elogia como sendo a primeira tentativa, pelo romance, de enraizamento no tempo-histórico. O conceito de caráter como conjunto de elementos que personalizam um agente parece simples em Bakhtin, como também o era em teóricos anteriores, como Morgenstern, Dilthey e Lukács. Há, em todos eles, pouca atenção para a ipseidade como causalidade da mudança; tais teóricos estão mais preocupados com o fato de o caráter parecer pronto e definitivo no momento da narração. A recorrência do fracasso do herói leva alguns teóricos a verem o subgênero como exemplar do pessimismo burguês:

Ora, aqui cada uma dessas relações está desde o início interrompida. Isso porque a elevação da interioridade a um mundo totalmente independente não é um mero fato psicológico, mas um juízo de valor decisivo sobre a realidade: essa auto-suficiência da subjetividade é o seu mais desesperado gesto de defesa, a renúncia de toda a luta por sua realização no mundo exterior – uma luta encarada já *a priori* como inútil e somente como humilhação. (Lukács 2000: 119)

A ideia de aburguesamento do herói, como fracasso de um ideário de juventude, que é marcado pelo otimismo e pela recusa em ser como os de gerações anteriores, torna-se elemento canônico do Bildungsroman. Essa condição encontra uma mudança de paradigma no romance-de-formação que transcende a noção de burguesia para assumir aspectos identitários mais fragmentados, como os de raça, gênero e classe social vítima de exclusão. Esses fragmentos tornam-se cada vez mais destacáveis de dentro de um conjunto social mais amplo. Assim, a possibilidade de um romance-de-formação feminista ou não-binário transpõe a localização da classe burguesa, como era recorrente no cânone. O mesmo pode ser dito de um romance-de-formação negro, em que a exclusão dos quadros sociais da burguesia indica que há outros motivos para uma ipseidade formadora.

Teóricos do Bildungsroman, como Sarah Graham (2019), já haviam apontado que o subgênero foi ganhando modos próprios de apontar uma faceta da formação, con-

forme o país em que se desenvolvia. Assim, o *Bildungsroman* francês especializou-se em falar da educação sentimental, do aprendizado das relações amorosas; o inglês preocupou-se com as relações de trabalho; o alemão, com a aquisição da cultura erudita; o russo, com os conflitos de ordem religiosa. O *Bildungsroman* modernista tem como tema primordial a formação do herói como artista, sua assunção de uma estética pessoal. No século XX, os romances-de-formação feminista, decolonial e de gênero e raça teriam se tornado um novo subgênero, pois neles é recorrente que a narrativa evite o fracasso e, ao contrário, mostre que o reconhecimento de uma identidade pessoal ou coletiva pode levar ao êxito, à realização do herói. Em vez de se adequar ao sistema, ele se assume como discordante (Hoagland 2019: 217).

O *Bildungsroman* é uma das modalidades mais adotadas pela narrativa identitária. Também por aquela narrativa de teor memorialístico, que se configura como autoficção, como testemunho, ou, sobretudo, a mescla de ambas como testemunho auto-ficcional. São fenômenos do retorno do autor. Afinal, falar de si como representante de uma coletividade, evidenciando, inclusive através de textos assertivos incluídos na narrativa, aquilo que atesta o trauma vivenciado, é atitude recorrente, que se configura de modos que buscam a inovação. O feminismo das narrativas auto-ficcionalis de Annie Ernaux é exemplo significativo. As memórias da infância na favela, narradas nos contos e novelas de Conceição Evaristo, são outros.

Dentro desse fenômeno de narrativas identitárias, surgiu em 2024 o novo romance de Jeferson Tenório, *De onde eles vêm*, que foi apresentado em diversas mídias como o primeiro romance que tem como temática a inclusão no ensino superior através das cotas raciais. Tenório propôs tratar de um segmento, de um grupo, através de um notório romance-de-formação. Trata-se outra vez de fazer da voz de um narrador-protagonista algo que pudesse ser visto como exemplar desse novo grupo social, os cotistas universitários.

Tenório tem contra seu romance uma dúvida que já aparecia em Paul Ricœur:

Entendo aqui por caráter o conjunto de marcas distintivas que permitem reidentificar um indivíduo humano como o mesmo. Pelos traços descritivos que iremos arrolar, ele acumula a identidade numérica e qualitativa, a continuidade ininterrupta e a permanência no tempo. É por esse meio que ele designa de modo emblemático a mesmidade da pessoa. (1997: 143-144)

Percebe-se que Ricœur enfatiza a identidade-*idem*, ou mesmidade, como aquilo que torna possível, na unidade da narrativa, tornar reconhecível o herói como sujeito. A permanência no tempo parece aporética para quem define a identidade como dialética entre mesmidade e ipseidade. Seria a narrativa identitária incapaz de registrar os momentos de transformação? Essas marcas distintivas da mesmidade correspondem, de fato, ao que o público espera de um romance que se propõe a tratar daquilo que particulariza um grupo? E isso leva ao problema de saber se existe uma identidade aplicável como narrativa ao cotista universitário, na qual o caráter individual pudesse servir também como índice de um grupo. O romance *De onde eles vêm* torna

essa tentativa, tão propalada por resenhistas, em um problema: a impossibilidade de se tratar da mesmidade de um grupo do qual ainda não existem narrativas, quando contraposta à de um sujeito que não se assume como paradigma do grupo que o romance representa.

Novamente, Ricœur aponta o problema com o qual *De onde eles vêm* acaba por se defrontar:

Secundariamente, deixa-se ligar à noção de disposição o conjunto de identificações adquiridas pelas quais o outro entra na composição do mesmo. Para uma grande parte, com efeito, a identidade de uma pessoa, de uma comunidade, é feita dessas identificações-com valores, normas, ideias, modelos, heróis, nos quais a pessoa, a comunidade se reconhecem. O reconhecer-se no contribui para o reconhecer-se com... (Ricœur 1997: 147; grifos do original)

Essas identificações adquiridas, fora a raça, aparecem de modo acidental no romance de Tenório. O texto não chega a se preocupar com uma mesmidade que pudesse tornar cada cotista identificável. No começo, a narrativa da infância nos introduz em um texto de formação, demonstrando filiação ao cânone, ao mesmo tempo em que parece sugerir mais uma causa generalizável, a pobreza, para que o futuro estudante precisasse recorrer às cotas raciais:

Eu tinha dez anos quando deixei meus cavalos caírem no chão. Foi no tempo em que fomos morar no Morro da Cruz, em Porto Alegre. Minha mãe trabalhava numa empresa de transporte público como funcionária de serviços gerais. Alugamos uma casa pequena, nos fundos de um terreno. Na casa da frente, moravam os donos: a dona Josefa e o seu Adauto. Eram pessoas simpáticas e amáveis. Percebia-se que eram velhos apenas pelo rosto, porque eram ágeis e tinham humor juvenil. Minha mãe fazia uma jornada de oito horas. Por isso, estava sempre muito cansada. Eu estudava pela manhã, e à tarde costumava desenhar. (Tenório 2024: 11)

A identificação de uma classe social e de uma raça, a condição de filho sem pai, tudo forma um conjunto de mesmidades que, grosso modo, podem ser estendidas, em parte, a outros cotistas. O romance salta da infância para a idade adulta sem explicar o que houve com a mãe. O protagonista herda uma avó idosa e doente de quem precisa cuidar, enquanto mora com uma tia também ocupada com o trabalho. Então, ele pode novamente abrir a descrição do que poderia ser uma mesmidade coletiva:

Entrei pelo sistema de cotas raciais na universidade aos vinte e quatro anos, e tudo que posso dizer é que quase fui vencido pela burocracia. Quase me deixei vencer pelos papéis e protocolos e todas as estratégias que àquela altura eu pensava terem sido criadas para que eu desistisse. No dia em que fui fazer a matrícula, tive de ir a pé de casa até o campus, porque estava desempregado e não podia pagar passagens de ônibus a toda hora. Eu já era um adulto, prestes a

entrar na faculdade, então passar por baixo da roleta estava fora de cogitação. Era preciso preservar um pouco de dignidade. Ao chegar no local onde eram feitas as matrículas, fui recebido por uma secretária que só sabia repetir todo um jargão burocrático.

(...)

Enquanto isso vai preenchendo esse formulário aqui, ela disse. Eram duas folhas com questões para quem entrava pelo sistema de cotas raciais. Trinta e duas perguntas cujo intuito era comprovar que de fato você é uma pessoa negra. Li uma delas, aleatoriamente: *você já foi impedido de entrar em algum espaço devido à cor da sua pele?* Eu ri. Fui preenchendo, ainda tenso com aquela indefinição. Pouco tempo depois, a secretária retornou. *Hoje é seu dia de sorte, garoto*, disse, *você pode fazer a matrícula. Mas precisa trazer o documento atualizado na semana que vem. Agora, você passa naquela salinha ali e entrega o formulário.* Na sala em questão ficava a comissão que analisava os candidatos cotistas. Eram três professores brancos. Entreguei o formulário, não me fizeram nenhuma pergunta. Minha cor retinta não deixava dúvidas de que eu era um inquestionável e exemplar espécime de rapaz negro. Todos foram gentis comigo, me deram orientações sobre como escolher as disciplinas. Depois sorriram e me desejaram um bom semestre. (Tenório 2024: 15; grifos do original)

A comprovação da ascendência negra é aspecto sabidamente controverso, que exige rituais burocráticos. A falta de dinheiro parece indicar uma mesmidade coletiva provável. A sensação de que se é vítima de desconfiança também. A burocracia pode desumanizar.

No entanto, Joaquim, o narrador-protagonista, não insiste em falar de sua rotina como cotista como se representasse um conjunto de mesmidades que fizesse dele uma amostra de membros desse grupo. Sua aposta numa identidade recente, sem os constantes estereótipos e elementos recorrentes atrelados aos grupos que reivindicam uma identidade, parece encolher decisivamente após a sua apresentação como pobre, negro e cotista. Ele fala da dificuldade em obter o mesmo desempenho de quem estudou em bons colégios.

Ao longo da narrativa, feita em primeira pessoa, Joaquim é um personagem que desperta antipatia no leitor, pois suas atitudes são de alguém pouco dedicado aos estudos, ao desejo de ser escritor, aos relacionamentos amorosos que mantêm, de modo inconstante, ao cuidado com a avó idosa. O modo displicente com que vive faz com que seja mau aluno, artista medíocre, amante infiel, neto relapso.

Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa, mas que exibe um nível problemático de engajamento. Theodor Adorno foi preciso ao mostrar o quanto a narrativa em primeira pessoa tinha a ganhar em relação a estéticas realistas que fingiam narrar-se sozinhas:

Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas. (Adorno 2003: 61)

Adorno é enfático ao mostrar que o romance modernista em primeira pessoa exigia engajamento, despertava tensão no leitor, algo de que a objetividade realista fugia. Proust é só um ponto de partida para Adorno focalizar outros exemplares de artistas nos quais o uso da primeira pessoa exige a aderência do leitor. Esse engajamento torna-se um desafio estético em *De onde eles vêm*. O narrador-protagonista não demonstra muita capacidade de empatia diante dos problemas, inclusive identitários, vividos por outros personagens. Os personagens expõem seus dilemas, como o amigo Lauro, que assume a homossexualidade, ou a amiga Saharienne, que está na iminência de viver uma relação amorosa com uma professora, líder feminista. O autor opta por uma primeira pessoa que chega à beira da onisciência: conhece processos internos, como pensamentos e sensações, narra fatos que não presenciou, inclusive anteriores a seu nascimento, descrevendo minúcias. A falta de credibilidade desse narrador funciona como um antídoto para seu distanciamento: ele sabe tudo de todos sobre que narra, e é o conjunto de narrativas minuciosas sobre os outros que desperta uma postura de engajamento. As reproduções de discursos patéticos de outros, em meio a narrativas detalhadas usando de terceira pessoa, possibilitam o efeito de proximidade:

Tomaram outra cerveja, que Lauro também pagou. Eu ainda não disse pra minha família que sou gay. Matheus não ficou surpreso com a declaração de Lauro e acrescentou que família às vezes é um saco: o meu pai, por exemplo, não fala mais comigo. A minha mãe aceita, mas não gosta de saber por onde eu ando, ele disse. Com um movimento da cabeça, Lauro mostrou entender aquela situação, e achou que deveria dizer que nunca tinha transado com um homem. Matheus sorriu e disse que esse dia logo ia chegar. (Tenório 2024: 58; grifos do original)

Os empreendimentos para manter, em meio à narrativa, a temática da rotina de cotista ocorrem de modo esporádico. A reprodução de discursos contrários a políticas de inclusão retoma o engajamento:

Moacir teria olhado para o colega e dito: não, ele é diferente. Por que é diferente?, Fernando teria perguntado. Moacir então teria se aproximado mais de Fernando para que os alunos não o escutassem. Porque ele é cotista. Às vezes, são esforçados. Mas não têm base. Me sinto impotente diante da crueldade desse nosso sistema de ensino. Querem tapar o abismo com um remendo. A história já condenou dolorosamente essas tentativas. Tínhamos que estar preocupados com a educação básica, e não em colocar gente despreparada aqui dentro. (Tenório 2024: 42-43; grifos do original)

Como romance-de-formação, a opção do autor foi pela prevalência de duas tendências apontadas pela teoria: trata-se de um romance de educação sentimental, ao modo francês, e de aprendizado de uma arte, como é o *Bildungsroman* modernista, conforme Castle (2019: 143-173.), em *A history of the Bildungsroman*. O aprendizado do amor ocupa a maior extensão do romance. Dividido entre uma garota que lhe dá segurança, uma amiga que ajuda a cuidar de sua mãe, ajuizada e submissa, Jéssica, e uma que lhe proporciona prazeres como noitadas regadas a álcool e drogas, viagens a praias, e uma vida sexual imprevisível na qual não existe confiança, Elisa, Joaquim prefere ser submisso à que lhe oferece prazer, sendo abusivo com a outra. Ele submete muitos que o estimam a seus caprichos:

Pensei em ligar para o Lauro e pedir que ele ficasse um pouco com minha avó, mas depois lembrei que ele estava na faculdade. Pensei mais um pouco e achei que tia Julieta iria chegar logo, e não seria tão ruim assim deixar minha avó sozinha por duas ou três horas. Aceitei o convite, mas estava confuso porque eu ainda amava Jéssica, amava nosso jeito de estar juntos. No entanto, não podia negar que algo em nós havia mudado. (Tenório 2024: 68)

Esse modo hedonista de fazer escolhas leva Joaquim a não cumprir suas obrigações escolares, a não se dedicar devidamente à elaboração de um conto para um concurso literário, a jamais procurar emprego. É preciso que o aprendizado da vida amorosa tenha uma mentora, função exercida pela experiente Elisa:

Ao chegar na parada, Elisa falou que estava se sentindo melhor, e foi então que ela perguntou por Jéssica. Eu disse que ela estava bem, mas que eu achava que nossa relação andava esquisita. Elisa disse que os namoros são assim mesmo, vão passando por fases. Tive a impressão de que Elisa ficou triste ao dizer isso. Pensei em falar alguma coisa, mas meu ônibus vinha chegando. (Tenório 2024: 71)

O narrador-protagonista marca seu processo de aprendizagem, contrapondo a inexperiência a um saber já adquirido, mesmo o texto insistindo em aproximar os tempos da narração e da narrativa. Esses saberes funcionam como possibilidade de a narrativa chegar a um termo:

A união de pessoas muito diferentes não dura, elas podem até viver uma paixão intensa e avassaladora, mas sua união não dura. O casamento é um contrato de cumplicidade. Você aceita entregar quase toda a sua intimidade para o outro. O que é uma merda porque, se o jogo vira e vocês decidem se separar, o outro saberá como te machucar. Na época eu não sabia nada disso, mas desconfiava que aqueles dois eram muito parecidos. (Tenório 2024: 108.)

O romance *De onde eles vêm* também é sobre a formação de um artista. Nisto, ele assume uma característica do *Bildungsroman* modernista, em que tratar da formação

de uma estética autoral significa tanto a possibilidade de o discurso literário configurar uma identidade como uma das formas de o sujeito reconhecer-se e se fazer reconhecido, quanto a elaboração de obras metafíctionais ou memorialísticas. Os paradigmas, evidentemente, são *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce, e *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. O narrador-protagonista sinaliza a seu leitor que está empreendendo uma obra sobre formação estética ao mencionar de modo reiterativo suas leituras de Joyce. Em princípio, Joaquim não vê qualidades na poesia de *Música de câmara*. Seus comentários sobre o texto joyceano desagradam ao seu professor de literatura. Joaquim integra um grupo de leitura na universidade, mas é só ao final da narrativa que ele relata que estava começando a chamar a atenção pela qualidade dos comentários. Ao longo do texto, também relata não conseguir concluir *Ulisses*, e suas justificativas não passam de clichês sobre o livro. Os investimentos em leitura parecem não resultar em incremento do talento como escritor:

Passei a frequentar aulas sobre conto contemporâneo. Precisávamos ler histórias do Borges, Cortázar e Rubem Fonseca. Eu gostava dessas aulas porque a professora dizia coisas importantes sobre como se escreve um conto, dava exemplos, o que para mim era muito útil. Nesses momentos eu pensava na história que tinha escrito. Pensava no meu conto. Eu já o havia inscrito no prêmio da universidade. Era um prêmio em dinheiro, mil reais para o primeiro lugar, além da publicação numa antologia com os vencedores. Tinha esperanças de que poderia vencer. (Tenório 2024: 108)

Joaquim também protela a inscrição do conto no concurso. Quase perde o prazo. Sua dedicação a um projeto estético é insuficiente para que desenvolva uma identidade na forma de estilo. Sua formação como artista parece fadada ao fracasso. Reconhecer que se fracassou é canônico do romance de formação burguês. Aqui, por se tratar de um herói que foge do padrão de protagonista do *Bildungsroman* até este se assumir identitário e passar a representar personagens alijados, a atitude do narrador-protagonista parece uma ironia de teor metaficcional:

Pensei que eu havia sido arrogante ao acreditar que escrevia bem a ponto de poder ganhar aquele concurso. Depois de mais uma aula na universidade, depois de termos lido os últimos capítulos da *Odisseia* e de nada daquilo parecer útil para minha escrita, pensei sinceramente que a literatura não era para mim. O semestre estava acabando, eu precisava entregar os trabalhos finais. E eram muitos. (Tenório 2024: 132)

A literatura não ser para um jovem negro e pobre reforça, na forma de ironia, o discurso de quem se posiciona contra a literatura identitária. Quem se posiciona acerca disso é a estudante Mayara, que replica elementos do discurso que considera a literatura identitária mais apelativa que relevante como arte:

Voltei a conversar com a Mayara. Perguntei o que tinha achado dos textos apresentados. Alguns poemas me incomodam, ela disse após um gole de cerveja. Acho importante o que a Luana e o Akin fazem, mas pra mim não serve. Pedi que ela me explicasse melhor. Eu acho que a poesia pode ser mais complexa que isso. Você não gostou do poema da Victoria Santa Cruz? Não acha que é um bom poema?, perguntei. Bem, nesse caso, o problema não é o texto, mas a performance da Luana. Tenho medo de que nos reduzam a um jeito de expressão poética somente pelo grito, pela manifestação, pela reivindicação, pelo protesto, como se não pudéssemos fazer literatura de outro jeito, ela disse. Pensei um pouco antes de responder: talvez a gente ainda tenha que continuar gritando pra sermos ouvidos. Mayara sorriu e falou que já tinha lido essa frase em algum lugar. (Tenório 2024: 90-91; grifos do original)

Talvez Mayara tenha se lembrado do direito ao grito, que Clarice Lispector dizia que Macabea possuía, em *A hora da estrela*. Novamente, os marginalizados precisam gritar, é o que Joaquim percebe. Agora, não mais como personagens que testemunham traumas coletivos, mas como autores. O fato de uma literatura negra ainda precisar gritar é modo metonímico de Tenório remeter a perseguições que seu romance *O avesso da pele* vem sofrendo por instituições governamentais, que alegam exatamente a presença de um discurso do negro de periferia como pretexto para retirar o romance das escolas e bibliotecas. O romance sofreu proibições nos estados de Goiás, Paraná e Rio Grande do Sul, por órgãos governamentais, como secretarias municipais de educação, e por escolas públicas e particulares, sob a alegação de conter linguagem imprópria para adolescentes e passagens de conteúdo sexualizado.

Nesse sentido, *De onde eles vêm* reafirma as escolhas de Tenório, apesar de quem alegue que literaturas identitárias recaiam em estéticas vistas como redutoras. O livro passa a ser metaficação sobre a possibilidade de gritar e, ironicamente, ser um texto complexo.

É uma possibilidade para um *Bildungsroman* identitário poder superar o fracasso. Se Joaquim se vê como pouco apto a escrever um conto expressivo, a narrativa de Tenório desmistifica a ideia de que isso ocorra pela opção pelo engajamento. Aqui, o autor supera seu protagonista. Mas sugerindo que este pode continuar sua formação, que existe uma dialética em que a ipseidade pode trazer mudanças no caráter. Joaquim termina a narrativa evidenciando que está se dedicando com mais afinco aos estudos e que vem sendo elogiado por seu desempenho, inclusive no grupo de estudos sobre literatura. A ipseidade pode levá-lo a tornar-se mais talentoso e ter uma compreensão mais profunda do que lê. Por ser um sujeito fragmentado, que pode narrar identidades diversas sobre si-mesmo, é possível que o amadurecimento quanto à compreensão dos sentimentos também ocorra quanto à da literatura.

OBRAS CITADAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. 55-63.

ALBERCA, Manuel. De la autoficción a la antificción. Por la autobiografía. *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 766, p. 107-121, 2014. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/351336493/Alberca-M-De-la-autoficcion-a-la-antificcion-pdf>.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CASTLE, Gregory. The modernist Bildungsroman. Sarah Grahan, org. *A history of the Bildungsroman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 143-173.

GRAHAN, Sarah. Introdução. Sarah Grahan, org. *A history of the Bildungsroman*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2019. 1-9.

HOAGLAND, Ericka K. The postcolonial Bildungsroman. Sarah Grahan, org. *A history of the Bildungsroman*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2019. 217-238.

LEJEUNE, Philippe. Le journal comme “antifiction”. *Poétique*, Paris, n. 149, p. 3-14, 2007. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-poetique-2007-1-page-3?lang=fr>.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

RICŒUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Volumes III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

SCHØLLHAMMER, Karl E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

TENÓRIO, Jeferson. *De onde eles vêm*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

INSCRITURA E ESCREVIVÊNCIA EM OS CORPOS E OBÁ CONTEMPORÂNEA (2005), DE HELENA DO SUL

Dênis Moura de Quadros¹ (UNIPAMPA)

Recebido em 22 de março de 2025; aprovado em 9 de julho de 2025.

RESUMO: A literatura brasileira, sobretudo a canônica, tem historicamente relegado as personagens negras femininas a estereótipos limitantes, como a mucama servil ou a mulata hipersexualizada. Essas representações não contemplam a complexidade das experiências das mulheres negras, que, desde o período de escravização, sustentam suas famílias enquanto enfrentam formas persistentes de exploração e opressão. No entanto, ao se apropriarem da escrita, essas mulheres ressignificam suas histórias e constroem narrativas que rompem com imagens cristalizadas e reafirmam identidades plurais. A novela social *Os corpos e Obá contemporânea* (2005), de Helena do Sul, insere-se nesse contexto ao abordar o trabalho, o corpo e a ancestralidade como elementos centrais da experiência feminina negra. A obra articula memórias laborais, experiências de violência e resistência coletiva, evidenciando a escrita como espaço de transgressão e emancipação, conforme argumentam Conceição Evaristo (2007; 2010; 2020) e Ana Rita Santiago (2012). Nesse sentido, a noção de *inscritura* (Quadros, 2023) reforça a escrita como prática insurgente, onde o corpo negro feminino não apenas narra, mas se inscreve na materialidade do texto. Assim, a literatura afro-brasileira se afirma como campo de engajamento identitário e político, tensionando estruturas de poder e promovendo novas formas de existência e narratividade para as mulheres negras.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura afro-feminina; Inscritura; Escrevivência; Helena do Sul.

INSCRITURA Y ESCREVIVENCIA EN OS CORPOS E OBÁ CONTEMPORÂNEA (2005), DE HELENA DO SUL

RESUMEN: La literatura brasileña, en especial aquella legitimada por el canon, ha relegado históricamente a las figuras femeninas negras a estereotipos reduccionistas, como la mucama servil o la mulata hipersexualizada. Tales representaciones ignoran la complejidad de las trayectorias vivenciales de las mujeres negras, quienes, desde el período de la esclavización, han sostenido sus comunidades mientras enfrentan múltiples formas de explotación y de opresión estructural. No obstante, a partir de la apropiación de la escritura, estas mujeres reconfiguran sus historias y elaboran narrativas que desafían imágenes cristalizadas, afirmando identidades plurales y dinámicas. La novela social *Os corpos e Obá contemporânea* (2005), de Helena do Sul, se inscribe en este horizonte al tematizar el trabajo,

¹ denisdpbg10@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-5733-6857>

el cuerpo y la ancestralidad como dimensiones fundamentales de la experiencia femenina negra. La obra articula memorias laborales, vivencias de violencia y procesos de resistencia colectiva, configurando la escritura como un espacio de transgresión y emancipación, conforme argumentan Conceição Evaristo (2007, 2010, 2020) y Ana Rita Santiago (2012). En este marco, el concepto de inscripción (Quadros, 2023) permite comprender la escritura como una práctica insurgente en la que el cuerpo negro femenino no solo narra, sino que también se inscribe en la materialidad del texto. De este modo, la literatura afrobrasileña se afirma como un campo de enunciación política y afirmación identitaria, en tensión con las estructuras hegemónicas, posibilitando nuevas formas de existencia y de narratividad para las mujeres negras.

PALABRAS CLAVE: Literatura afrofemenina; Inscritura; Escrevivencia; Helena do Sul.

INSCRITURA AND ESCREVIVÊNCIA IN OS CORPOS E OBÁ CONTEMPORÂNEA (2005) BY HELENA DO SUL

ABSTRACT: Brazilian literature, especially the canonical one, has historically relegated Black female characters to limiting stereotypes, such as the servile *mucama* or the hypersexualized *mulata*. These representations fail to encompass the complexity of Black women's experiences, who, since the period of enslavement, have sustained their families while facing persistent forms of exploitation and oppression. However, by reclaiming writing, these women resignify their histories and construct narratives that break with crystallized images and reaffirm plural identities. The social novel *Os corpos e Obá contemporânea* (2005), by Helena do Sul, is situated within this context by addressing labor, the body, and ancestry as central elements of Black female experience. The work articulates labor memories, experiences of violence, and collective resistance, highlighting writing as a space of transgression and emancipation, as argued by Conceição Evaristo (2007; 2010; 2020) and Ana Rita Santiago (2012). In this sense, the notion of *inscritura* (Quadros, 2023) reinforces writing as an insurgent practice, in which the Black female body not only narrates but is inscribed into the materiality of the text. Thus, Afro-Brazilian literature asserts itself as a field of identity and political engagement, challenging power structures and promoting new forms of existence and narrativity for Black women.

KEYWORDS: Afro-feminine literature; *Inscritura*; *Escrevivência*; Helena do Sul.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As representações de mulheres negras na literatura brasileira, ao menos a canônica, têm apresentado personagens que giram em torno do corpo laboral, as *mucamas* do período escravocrata, ao corpo hipersexualizado da *mulata*, estereótipo que é consolidado com o discurso da democracia racial. Logo, ambas as figuras, já bastante gastas, não representam a história dessas mulheres que são responsáveis pelo sustento das famílias negras desde o período de escravização.

Assim, ao “assenhorearem-se” das palavras, notamos que as mulheres negras rompem com essas figuras e criam outras que, talvez, expressem com mais justiça suas histórias e estórias. Ao falarem de si, trazem a representação de muitas outras mulheres e famílias negras que ainda sobrevivem a inúmeras formas de opressão e políticas de genocídio em andamento no Brasil.

Assim sendo, esse texto explora a escrita de autoria de mulheres negras a partir da análise da novela social *Os corpos e Obá contemporânea* (2005), da escritora negra gaúcha Maria Helena Vargas da Silveira ou, como a autora se autodenomina, Helena do Sul. Ao demonstrar como a autora negra gaúcha constrói uma obra que não apenas narra, mas também inscreve, no texto, os traços de um corpo atravessado por raça, gênero e ancestralidade, percebemos que essas obras trazem uma corporeidade e outros traços estéticos que a distinguem.

Sobre literatura afro-brasileira, Eduardo de Assis Duarte (2010: 79), afirma que “essa produção sofre, ao longo do tempo, impedimentos vários à sua divulgação, a começar pela própria materialização do livro”. Percebemos que uma das estratégias em voga para essa questão é a publicação em antologias a exemplo de *Cadernos negros* que desde 1978, organizado pelo grupo Quilombhoje, reúne poemas e contos de autoria negra.

Ainda, Duarte descreve a literatura afro-brasileira em cinco características: a temática engajada, seja em desconstruir estereótipos ou reafirmar a ancestralidade africana e afro-brasileira; a autoria, também engajada no processo identitário; o ponto de vista desses personagens e protagonistas; a linguagem que apresenta traços da oralidade; e um leitor pressuposto também negro que, talvez, ainda não tenha sido atingido.

Nesse sentido, os processos identitários engendrados pela novela social da gaúcha Helena do Sul perpassam, também, pela sua experiência como mulher negra e gaúcha. Para tanto, elenco um recente conceito, gestado pela intelectual negra Ana Rita Santiago a partir de sua tese de doutoramento em que pesquisou a obra poética de mulheres baianas interseccionalizada com entrevistas. Assim sendo, a “literatura afro-feminina”, grafada ora com hífen, desvelando um hiato ou ponte entre o “afro” e o “feminina”, ora sem hífen, mostrando que não deve haver mais rupturas, trata-se de:

uma produção de autoria de mulheres negras que se constitui por temas femininos e de feminismos negros comprometidos com estratégias políticas civilizatórias e de alteridades, circunscrevendo narrações de negritudes femininas/feminismos por elementos e segmentos de memórias ancestrais, de tradições e culturas africano-brasileiras, do passado histórico e de experiências vividas, positiva e negativamente, como mulheres negras. (Santiago 2012: 159)

A partir desses recentes e complexos conceitos, analisarei a novela *Os corpos e Obá contemporânea* (2005), da escritora negra gaúcha Maria Helena Vargas da Silveira (1940-2009) que, após assumir o cargo de consultora na Fundação Cultural Palmares, autodenomina-se Helena do Sul. Nascida em Pelotas em 4 de setembro de 1940, Helena do Sul concluiu o curso normal e obteve a licenciatura em Pedagogia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1971. Ao longo de sua trajetória profissional, exerceu a docência em escolas públicas de diversas cidades do Rio Grande do Sul, com destaque para Pelotas e São Lourenço do Sul. Sua atuação na educação

também se estendeu ao setor privado, sendo a primeira pedagoga a integrar a rede de supermercados Carrefour. Em 1999, transferiu-se para Brasília para assumir um cargo administrativo na Fundação Cultural Palmares, instituição na qual passou a ser conhecida pelo epíteto de Helena do Sul. Durante dois anos, desempenhou funções como consultora de projetos e planejamento da formação continuada de docentes que atuavam em comunidades quilombolas remanescentes. Além disso, colaborou como consultora da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. Helena do Sul faleceu em 2009, vítima de um aneurisma cerebral.

INSCRITURA E ESCREVIVÊNCIA: FERRAMENTAS OGÚNICAS

Inscritura é um marcador teórico-analítico cunhado pelo pesquisador Denis Moura de Quadros (2023) pensando os atravessamentos de raça e gênero, bem como a questão regional. Para tanto, o conceito pode ser compreendido como uma abordagem teórico-crítica que articula a escrita literária à materialidade das experiências vividas e à corporeidade de sujeitos historicamente marcados por atravessamentos de raça, gênero e classe. Enquanto conceito teórico, “inscritura” destaca como o ato de escrever é permeado por marcas existenciais que ressoam no texto, configurando uma poética em que a memória, o corpo e a ancestralidade são elementos constitutivos e inseparáveis.

Destarte, “inscritura” não é apenas um recorte metodológico, mas uma chave analítica que permite interpretar/compreender a escrita como um processo profundamente encarnado e contextualizado. No caso da autoria de mulheres negras, a inscritura torna-se um dispositivo teórico potente para iluminar como o corpo negro-atravessado pela escrevivência, pela resistência e pela ancestralidade- se inscreve na narrativa literária como protagonista de experiências e produtor de epistemologias.

Ao conceber a escrita como um processo situado, no qual a corporeidade e a experiência histórica das mulheres negras são constitutivas do ato de narrar, a ideia de “inscritura” ganha relevância não apenas como método, mas como gesto político e epistemológico. A literatura negra feminina, ao reivindicar a centralidade de suas próprias vozes, tensiona o cânone e reposiciona sujeitos historicamente marginalizados na cena literária. Nesse contexto, a apropriação da escrita pelas autoras negras não se dá de maneira neutra, mas como um ato de insurgência contra as estruturas de poder que historicamente silenciaram suas narrativas. Assim, “Assenhорando-se ‘da pena’, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação” (Evaristo 2020: 223)

A escrevivência, termo cunhado pela intelectual negra Conceição Evaristo (1946-), estabelece um modo de narrar que ultrapassa a dimensão estética para se afirmar como prática de resistência e inscrição da subjetividade negra na literatura. Diferente de uma escrita distanciada ou meramente ficcional, a escrevivência carrega as marcas da experiência coletiva e das memórias ancestrais, convertendo-se em um dispositivo

teórico e político para a construção de novas epistemologias. Desses epistemologias, Evaristo afirma que “A palavra poética é um modo de narração do mundo. Não só de narração, mas talvez, antes de tudo, de revelação do utópico desejo de construir um outro mundo” (2010: 133). Nesse sentido, a literatura afro-feminina não apenas registra experiências, mas também projeta possibilidades, inscrevendo no texto um desejo de transformação que desafia estruturas hegemônicas e propõe novas formas de existência e resistência.

É nesse horizonte que a escrevivência se delineia como um conceito fundamental para compreender a produção literária de mulheres negras. Diferente de uma escrita descolada da experiência ou pautada pela ficção distanciada, a escrevivência emerge do cotidiano e das memórias individuais e coletivas, marcadas por violências, resistências e ancestralidades. Ao reivindicar o direito de narrar a si mesmas, as autoras negras rompem com a lógica da subalternização e inauguram uma literatura em que a experiência vivida não é apenas temática, mas estrutura fundante do próprio texto. A gênese dessa escrita está no acúmulo de vozes e “Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo” (Evaristo 2007: 19).

Nesse sentido, a escrita das mulheres negras não se configura apenas como um ato individual, mas como um gesto coletivo, em que o corpo negro e feminino se inscreve na literatura como portador de axé, de história e de resistência. Como enfatiza Quadros (2023: 17), trata-se de uma “inscritura” que carrega as marcas de um corpo negro e, sobretudo, de um corpo de mulher negra na sociedade brasileira, instaurando a “escrita de nós”, em que o eu narrativo se entrelaça à ancestralidade e às vivências compartilhadas. Reitero: “Escritura, por ser sagrada, por portar o axé, inscritura por ser atravessada por um corpo negro e, sobretudo, um corpo de mulher negra na sociedade brasileira” (Quadros 2023: 17).

Essa escrita insurgente, forjada na experiência e na memória coletiva, pode ser compreendida como o que chamamos de ferramentas ogúnicas – instrumentos de luta e transformação que desbravam territórios interditados e afirmam novas possibilidades de existência. Ogum, orixá associado à abertura de caminhos, à guerra e à forja do ferro, simboliza a potência dessa escrita que rompe silenciamentos e forja um espaço próprio no campo literário. Ainda, o Ogum é regente da agricultura, uma tecnologia ancestral que, ainda hoje, não permite que as famílias passem fome e é contra a fome que também se resiste.

Dessa forma, a escrevivência e a inscritura convergem como práticas de resistência, em que a palavra não é apenas um instrumento de representação, mas também de reinvenção da realidade. Se a literatura é, como sugere Evaristo (2010), um modo de revelar o desejo utópico de outro mundo possível, então a escrita de mulheres negras se apresenta como um território onde essa possibilidade se desenha com corpo, voz e história. Trata-se, portanto, de um gesto que não apenas reivindica espaço no cânone, mas tensiona seus limites, deslocando os discursos hegemônicos e instaurando novas formas de narrar e conhecer. A inscritura consiste no gesto de se

inscrever na materialidade do texto com corpo e voz, desestabilizando as estruturas tradicionais da escrita e afirmando novas formas de existência.

ANÁLISE DA NOVELA SOCIAL

A produção literária de Maria Helena Vargas da Silveira, especialmente suas novelas sociais, insere-se em um movimento mais amplo da literatura afro-brasileira que tensiona as estruturas narrativas hegemônicas e propõe novos modos de dizer a experiência negra. Nessa obra, a narrativa se estrutura como um duplo gesto: de um lado, a escrevivência, conceito formulado por Conceição Evaristo (2007; 2010; 2020) para designar uma escrita que emerge das experiências negras coletivas e individuais, inscrevendo-se na materialidade da memória e do corpo; de outro, a inscritura, conforme argumentado por Denis Quadros (2023), como um processo de afirmação textual que (re)inscreve corpos e histórias afrodiásporicas nos espaços discursivos da literatura.

A personagem central, Azantewaa, encarna esse duplo gesto ao se configurar como um corpo-escrita, em que o próprio ato de narrar se entrelaça às marcas históricas de resistência da diáspora africana. Seu nome evoca Yaá Asantewaa (1850-1921), liderança feminina do Império Ashanti que enfrentou o colonialismo britânico, transpondo para a literatura uma linhagem de guerreiras negras que desafiam tanto a violência colonial quanto as opressões contemporâneas. Essa estratégia onomástica não é mero artifício literário, mas uma prática de inscritura, na medida em que reinscreve a memória africana em um contexto narrativo que questiona o apagamento histórico.

A novela, construída em vinte e seis capítulos, cada um iniciado pela palavra “corpo” qualificada por um adjetivo, desloca o corpo negro da posição de objeto de discurso para a de sujeito de enunciação. O corpo, nesse contexto, é uma superfície de inscrição histórica e política, revelando-se como o eixo central da experiência negra na obra. A protagonista Azantewaa transita entre a memória ancestral e as dificuldades contemporâneas das mulheres negras, evocando os deslocamentos e descontinuidades da diáspora. A estrutura espiralada da narrativa reforça essa dinâmica, aproximando-se de um projeto de escrita que rompe com a linearidade, conceito eurocêntrico, e se aproxima da circular, conceito afrocentrado.

Além disso, a escolha de Helena do Sul – heterônimo literário da autora – para assinar a obra opera como um desdobramento da escrevivência, ao reforçar a noção de que a produção literária negra não é meramente ficcional, mas uma afirmação de existência e resistência. A autora explicita essa multiplicidade ao afirmar: “Maria Helena, Helena do Sul, Helena, Malena, Mahê e Maria porque são muitas mulheres dentro de mim, responsáveis pela criação de Obá Contemporânea” (Silveira 2005: 7). Tal afirmação revela uma prática narrativa que se constrói na fragmentação e na polifonia, articulando subjetividades que se sobrepõem e se contaminam, ecoando a tradição oral africana como um espaço de reexistência.

Narrada em terceira pessoa, com uma voz narrativa onisciente, a novela social apresenta Azantewaa como uma protagonista cuja existência é atravessada por forças deterministas e estruturais que condicionam sua trajetória. Desde as primeiras páginas, a narrativa a insere em um universo marcado pela fatalidade, evidenciando como sua subjetividade é forjada em meio a sistemas de opressão e crenças que limitam sua agência: “amarrada à crença do predestinado, do determinismo e da morte” (Silveira 2005: 11). A personagem não apenas habita esse espaço simbólico de constrição, mas é também descrita como submissa a forças que transcendem sua vontade: “Subalterna aos desígnios dos deuses, existia” (Silveira 2005: 11). A escolha do verbo “existia”, no pretérito imperfeito, sugere uma permanência inescapável nesse estado de subalternidade, reforçando a condição histórica de apagamento das mulheres negras no Brasil.

A espacialidade da protagonista reforça esse enraizamento em estruturas sociais desiguais. Azantewaa reside em frente a uma rede de supermercados, espaço de circulação e consumo que metaforiza a lógica neoliberal e colonial que mercantiliza corpos e subjetividades. Sua moradia nesse lugar, portanto, não se dá de forma aleatória, mas inscreve-se como um marcador de sua posição na sociedade e de seu lugar no imaginário urbano. No entanto, é a partir desse espaço que a personagem inicia sua ressignificação, movimentando-se entre a oralidade e o silêncio como formas de elaboração de sua própria existência. Inicialmente, Azantewaa é descrita como uma mulher que encontra potência na fala: “Ela era uma mulher que falava muito e lhe fazia bem (...) Depois, muito depois é que experimentou ficar calada e ouvir muito, muito” (Silveira 2005: 27). Esse movimento entre o falar e o calar não é meramente um aspecto comportamental, mas um dispositivo de resistência e agência. Se a oralidade é um dos pilares da escrevivência, permitindo que as mulheres negras se inscrevam na história a partir de suas próprias vozes, o silêncio, por sua vez, pode ser interpretado como um espaço de elaboração interna, de escuta ancestral e de reelaboração de sentidos.

Dessa forma, a protagonista encarna a própria dinâmica da inscritura, na qual sua trajetória não se reduz à repetição do destino que lhe foi imposto, mas se constrói na tensão entre determinação e reinvenção. Seu percurso, assim, não se limita a uma trajetória de superação individual, mas reflete um processo coletivo de mulheres negras que, ao longo da história, tiveram que negociar suas existências dentro de estruturas que as subjugam. A partir dessa tessitura, Azantewaa se inscreve como sujeito de sua própria narrativa, fazendo eco à afirmação de Conceição Evaristo de que “escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo” (Evaristo 2007: 19).

O capítulo V, *Corpo-mulher*, reedita o conto “Iniciação”, publicado originalmente em *Odara: fantasia e realidade* (1993). Nessa narrativa, Helena do Sul, agora na pele de Azantewaa, consulta um Ganga – ou Nganga, em banto –, que, por meio do oráculo de Ifá, revela os mistérios inscritos em seu *Ori*. O capítulo desvela o conflito de Azantewaa diante da fascinação pelo corpo-luz-mistério que observa da janela: “Mulher negra é poderosa” (Helena do Sul 2005: 35). Iniciada em Oxum, Orixá das águas do-

ces e rival amorosa de Obá, a protagonista descobre-se herdeira de uma ancestralidade negra milenar. Esse reconhecimento transforma sua percepção de si e do mundo, levando-a a planejar como manifestar seu encanto diante da presença enigmática que atravessa suas madrugadas e encruzilhadas, tornando-se parte essencial de sua existência. Mas permanecem a solidão e a busca de completude a partir de um corpo-luz-mistério que é esperado durante mais da metade da obra.

Essa solidão não era apenas um estado emocional, mas uma imposição histórica que lhe cerceava a existência: “O que menos desejava era continuar falando sozinha pelas madrugadas, para as paredes. (...) Ela era um corpo com medo, um corpo enquadrado para não fazer as vontades dele próprio” (Silveira 2005: 39). O medo e o enquadramento não surgem apenas como barreiras individuais, mas como marcas do colonialismo sobre os corpos negros femininos, condicionando-os à subalternidade e ao silenciamento.

A protagonista internaliza esse confinamento, sendo forçada a uma existência limitada pelas expectativas sociais e pelo esgotamento afetivo: “Reafirmava-se um corpo doméstico e desiludido” (Silveira 2005: 46). O termo “corpo doméstico” transcende a materialidade da casa e alude à apropriação histórica dos corpos negros no espaço privado, confinados ao trabalho e ao sacrifício. No entanto, é justamente nessa clausura que Azantewaa começa a vislumbrar sua insurgência, rompendo com a passividade imposta e reivindicando sua corporeidade como território de resistência.

A espera pelo corpo-luz-mistério não é apenas um anseio individual, mas uma repetição de um destino compartilhado por muitas. Azantewaa, como tantas outras mulheres da Central Única das Obás (Central fictícia que rememora o mito em que a Orixá Obá corta uma de suas orelhas para servir a seu marido Xangô), aprende a moldar-se ao desejo do outro, a oferecer partes de si na tentativa de preencher vazios que não são apenas seus. Seu corpo, marcado pelo tempo e pela expectativa, carrega as cicatrizes de um amor que se antecipa à própria chegada, um amor que se constrói na ausência e na promessa.

No entanto, essa espera não se dá sem fissuras. Entre o desejo e a renúncia, entre a submissão e a insurgência, Azantewaa confronta a estrutura que a define e, aos poucos, ensaia outras possibilidades. Atravessada por silêncios impostos, mas também por uma voz que luta para emergir, sua jornada se inscreve como um embate entre a tradição que a domestica e a potência que nela resiste. Logo, ao se encontrar com seus pares e movidas por Zola, personagem central na ruptura e libertação das Obás (mulheres mutiladas), Azantewaa comprehende que pode e deve amar-se e ser amada em uma ruptura que “conscientizasse as Obás de que elas possuíam valor por si mesmas e que poderiam ter outros objetivos na vida” (Silveira 2005: 109). Na esteira de pensamento da “inscritura” (Quadros 2023), tanto as marcas da mutilação, sacrifícios diários das mulheres negras, quanto a ruptura dessa situação rompe com certas imagens construídas na literatura canônica e na midiática de mulheres negras ora sexualizadas, e não ideais ao casamento, ora laborais, e, também não ideais ao casamento.

A memória e a ancestralidade emergem na narrativa como forças estruturantes da identidade das personagens, articulando-se ao processo de escrevivência e à literatura afro-feminina enquanto espaços de resistência e reconfiguração do vivido. Se, para Azantewaa, o corpo é território de sacrifício e espera, para outras figuras da trama, a palavra e a rememoração tornam-se ferramentas de ruptura e reinvenção. Nesse sentido, a escrita opera como um campo de disputa, em que a evocação do passado e a inscrição das experiências afrodescendentes criam fissuras no discurso hegemônico, permitindo que trajetórias antes silenciadas ressurjam como testemunhos de dor, luta e, sobretudo, possibilidade de transformação.

Ao longo da narrativa, os personagens secundários emergem como ecos da trajetória de Azantewaa, inscrevendo no texto diferentes formas de corporeidade e expressão. Zequinha, com seu “corpo assumidamente lésbico”, e Cléo, “seu amigo homossexual”, não apenas participam da escrita dos bilhetes para o corpo-luz, mas também evocam a existência de um espaço de sociabilidade onde a palavra e o afeto se entrelaçam como resistência. Suas presenças deslocam a protagonista do isolamento, evidenciando que o corpo não se faz apenas na solidão do desejo, mas também na partilha de experiências e no pertencimento comunitário.

No metaconto “Carussundê – Samba, Caruru e Dendê”, a crítica mordaz à representação dos corpos negros na mídia é dramatizada por Zum Zum Zum, uma mestra cujas falas dispersas e desconexas apontam para a negação de uma voz legítima na esfera pública, e Dita, ou Gal, que se vê branca, reiterando as tensões identitárias forjadas pelo olhar colonial. A tese de Gal para ser branca discorre sobre os espaços a que ela tem acesso na sociedade. Gal (Dita) afirma: “eu ganho mais de dez salários-mínimos mensais”(Silveira 2005: 66).

A relação entre corpo e voz adensa-se ainda mais com Luara, a mulher que performa a liberdade ao permitir que seu corpo seja autografado pela plateia, convertendo-se simultaneamente em tela e texto, em signo e superfície de inscrição. Já Vovó Candinha, representante dos saberes ancestrais, inscreve no corpo de Azantewaa a continuidade da tradição ao lhe prescrever banhos de ervas, nos quais voz e corpo se misturam num ritual de conhecimento e desejo. No entanto, ao errar a ordem dos banhos, Azantewaa experimenta uma subversão inesperada: o corpo que deveria se apaziguar torna-se sedução inadvertida, instaurando uma ruptura entre a intencionalidade da tradição e os efeitos de sua execução. Assim, a corporeidade negra na narrativa se constrói não apenas na materialidade dos corpos visíveis, mas no embate constante entre silêncio e voz, controle e transgressão, desejo e interdito.

Casaca surge na narrativa como um corpo marcado pela brutalidade do Estado. Sua trajetória é atravessada pela violência institucional, deixando cicatrizes mais profundas no espírito do que no corpo. Como afirma a narradora: “Não era ladrão nem homicida, mas ficou tão estragado, mais de espírito do que de corpo, e sua aparência saudável nem de longe denunciava os choques, o pau de arara e as caganças do passado” (Silveira 2005: 92). Sua figura evidencia o impacto da tortura e do silenciamento forçado, denunciando um sistema que disciplina corpos e sufoca vozes. Ainda, percebemos as marcas da oralidade na novela social com a escolha lexical da palavra

“cagança”. No entanto, mesmo carregando as marcas da opressão, Casaca permanece como um testemunho vivo da brutalidade histórica, compondo, ao lado de outros personagens, um cenário onde a dor e a resistência se entrelaçam na tessitura social e pede uma biografia sua, o que não ocorrerá.

Ainda, a novela da autora negra gaúcha, desvela memórias de um resquício colonial a partir de Nana. As memórias laborais na narrativa evidenciam a permanência de estruturas coloniais no mundo do trabalho, especialmente para mulheres negras. A lavoura e o trabalho doméstico, ofícios historicamente vinculados ao regime escravocrata, reaparecem na trajetória de personagens que, geração após geração, continuam confinadas a essas ocupações. Esses espaços, longe de serem meramente contextos profissionais, funcionam como dispositivos de controle dos corpos, restringindo possibilidades de ascensão e autonomia. A novela expõe como essas experiências moldam subjetividades, imprimindo marcas tanto físicas quanto simbólicas, e dialoga com a escrevivência ao transformar essas vivências em narrativa, desafiadando o apagamento histórico:

Nana havia sido uma companheira de Azantewaa na turma da lavoura, quando aos quinze anos de idade saiu de caminhão, juntamente com mais ou menos uns quarenta corpos femininos para preparar a terra e plantar em lugar definido de poderosos corpos latifundiários que contratavam sem carteira e só de boca, centenas de corpos femininos e masculinos para que os ajudassem a aumentar suas fortunas, em troca de comida, alguns cruzeiros que deixavam na cantina do acampamento e a perda de saúde de tanto lidarem com veneno, com substâncias matadoras para acabar com as formigas e outros insetos que prejudicavam a plantação. Nana e Azantewaa eram dois corpos sobreviventes da turma da lavoura. (Silveira 2005: 59)

As trajetórias laborais de Nana e Azantewaa evidenciam a brutalidade da exploração que corpos negros, especialmente femininos, enfrentam em um ciclo contínuo de subalternização. A experiência na lavoura, onde trabalharam desde os quinze anos sem direitos garantidos, remete a um passado colonial que persiste no presente, revelando a herança da escravização nas relações de trabalho. A narrativa enfatiza que esses corpos femininos não são apenas força produtiva, mas também matéria descartável, exposta a condições insalubres e desumanizantes. Esse percurso de exploração inscreve-se na memória coletiva da população negra e transforma-se em literatura através da escrevivência, um ato político que, segundo Conceição Evaristo, não apenas narra o mundo, mas revela “o utópico desejo de construir outro mundo” (2010: 133).

Essa resistência perpassa não apenas a lavoura, mas também os diversos espaços de trabalho nos quais Nana e Azantewaa se inserem, sempre marcados por relações hierárquicas que reforçam a desigualdade racial e de gênero. Seja na casa do militar neurótico, na residência onde os empregados eram servidos em latas de extrato de tomate, sob a vigilância de uma freira avarenta ou no galpão dividido com uma senhora esclerosada, elas enfrentam a precariedade e o desprezo dos patrões, que

naturalizam a desumanização do serviço doméstico. A literatura afro-feminina, como destaca Ana Rita Santiago, é um espaço de insurgência contra essas realidades, pois “a escrita é (...) um lugar decisivo para mudar os percursos de suas vidas e de escolhas, as quais, pretendem que sejam emancipadoras ou, pelo menos, transgressoras” (2012: 153). Ao registrar essas vivências, a narrativa não apenas denuncia a continuidade da exploração, mas também reivindica para essas mulheres o direito de existir para além do trabalho exaustivo.

A escrita, assim, torna-se um instrumento de reconfiguração das memórias laborais de Azantewaa e Nana, ressignificando suas dores e resistências dentro de um horizonte de luta. A literatura afro-feminina não apenas expõe o ciclo da exploração, mas também desafia a naturalização dessas trajetórias, conferindo-lhes agência e historicidade. Ao transformar experiências de opressão em narrativa, a obra não apenas documenta a realidade, mas a confronta, inserindo-se em uma tradição que não apenas denuncia, mas também anuncia possibilidades de ruptura.

Zola representa a possibilidade de ruptura com o ciclo de sacrifício que historicamente marca os corpos femininos na narrativa. Como presidente da Central Única das Obás, ela encarna a contradição entre a consciência das violências sofridas e a tentativa de superação delas. Embora liderasse um grupo de mulheres dilaceradas pelo amor, Zola mantinha o espírito livre e a campanha “sofrimento zero”, uma postura que gradualmente desloca a Central para um novo paradigma. Com sua atuação, as “Obás contemporâneas” emergem como uma reinvenção da coletividade feminina, recusando a lógica do sacrifício como condição para o afeto e reivindicando o direito ao desejo e à autonomia.

Essa transformação se concretiza no diálogo entre Azantewaa e Luara, que, por meio de um e-mail, apresenta o conceito de um novo balé demográfico dos corpos. A afirmação de Luara – “Preciso amar e ser amada sem mutilações. Sou uma Obá contemporânea” (Silveira 2005: 145) – sintetiza a recusa da subalternidade e o desejo de um amor que não exija renúncia de si. A noção de “Obá contemporânea” se insere na narrativa como uma possibilidade de reconstrução das subjetividades femininas negras fora dos moldes que as impõem como cuidadoras e mártires do amor. Nesse sentido, a trajetória de Azantewaa, antes marcada pelo desejo de um corpo-masculino-luz, encontra em Zola e Luara novas perspectivas para existir no mundo.

A literatura aqui se torna mais uma vez um espaço de transgressão e emancipação, alinhando-se à proposta de Ana Rita Santiago (2012) sobre a escrita como um meio de mudança e reafirmação de escolhas libertadoras. O encerramento da narrativa não apresenta uma resolução tradicional, mas uma abertura para a reinvenção, para a continuidade de um processo de deslocamento e reconstrução de si. Azantewaa, ao receber essa nova perspectiva de Luara, não apenas testemunha a transformação das Obás, mas também se vê diante da possibilidade de reescrever sua própria história fora dos enquadramentos que a limitavam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises realizadas ao longo deste trabalho demonstram como a escrita de autoria de mulheres negras, especialmente na obra de Helena do Sul, opera um deslocamento essencial na literatura brasileira. Em *Os corpos e Obá contemporânea* (2005), a autora ressignifica as experiências femininas negras, trazendo para o centro do discurso narrativo uma perspectiva que desafia e questiona os estereótipos historicamente atribuídos a essas mulheres.

Atravessada pelos conceitos de escrevivência e literatura afro-feminina, a novela social de Helena do Sul constrói subjetividades que se insurgem contra as marcas do silenciamento e da subalternidade. A história de Azantewaa e de outras personagens não apenas denuncia as violências sofridas por mulheres negras em contextos laborais precarizados, mas também propõe caminhos de resistência e reinvenção identitária, como se observa na criação das “Obás contemporâneas”. Assim, a literatura torna-se um espaço de insurgência, um meio de reescrita das histórias e estórias que têm sido apagadas ou distorcidas pelo discurso hegemônico.

A relevância da obra de Helena do Sul se insere no contexto mais amplo da literatura afro-brasileira, que, conforme Eduardo de Assis Duarte (2010), enfrenta barreiras históricas para sua materialização e difusão. A luta pela visibilidade e reconhecimento dessas produções é também uma luta pela ampliação do panteão literário brasileiro, que ainda hoje marginaliza muitas vozes negras. Nesse sentido, a análise dessa novela social reafirma a importância de compreender a literatura não apenas como expressão artística, mas como um ato político de afirmação identitária e de disputa pelo direito de narrar a própria história.

Dessa forma, este artigo sobre a novela social de autoria de Helena do Sul reforça o papel transformador da literatura de autoria negra. As personagens criadas por Helena do Sul evidenciam não apenas os desafios impostos pelo racismo e pelo sexism, mas também as potentes estratégias de sobrevivência e autonomia construídas por mulheres negras ao longo da história. A novela social analisada não só reescreve os lugares de existência dessas mulheres, mas também convoca o leitor a repensar os paradigmas que regem a literatura e a sociedade brasileiras.

Por fim, o conceito de “inscritura” (Quadros 2023) evidencia uma ferramenta ogônica que propõe um olhar inovador sobre a literatura, especialmente a de autoria negra. Enquanto estética pressupõe uma categoria artística movente, aberta e inclusiva pautada na interação entre letra, corpo e performance. O corpo não é apenas uma temática, mas opera como arquivo vivo de vivências e memórias ancestrais. Já enquanto ética, evoca o engajamento político da resistência e das suas amplas formas, bem como a dissonância da escrita como lâmina que não apenas denuncia, mas objetiva acordar os da “Casa Grande”. Assim sendo, une-se à escrevivência (Evaristo 2007; 2010; 2020) para analisar a escrita dessas mulheres negras, evocando, os corpos e os atravessamentos desses corpos.

OBRAS CITADAS

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 23, p. 113-138, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.55702/3m.v14i23.10953>.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. Marcos Antônio Alexandre, org. *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007. 16-21.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. Edmilson de Almeida Pereira, org. *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza, 2010. 132-142.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. Liane Schneider & Nadilza Martins de Barros Moreira, orgs. *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: CCTA, 2020. 219-229.

QUADROS, Denis Moura de. *Ferramentas afrocentradas para pensar uma Literatura de autoria de mulheres negras gaúchas*. São Paulo: Na raiz, 2023.

SANTIAGO, Ana Rita. *Vozes literárias de escritoras negras*. Cruz das Almas: Ed. UFRB, 2012.

SILVEIRA, Maria Helena Vargas da. *Os corpos e Obá contemporânea*. Porto Alegre: Centro de Estudo Brasil Haiti, 2005.

SILVEIRA, Maria Helena Vargas da. *Odara: fantasia e realidade*. Porto Alegre: Rainha Ginga, 1993.

CONTATOS IMEDIATOS: “CONEXÃO” E O AFROFUTURISMO DIASPÓRICO DE LU AIN-ZAILA

Emanuelle Oliveira-Monte¹ (VANDERBILT)

Recebido em 25 de março de 2025; aprovado em 7 de julho de 2025.

RESUMO: Em seu artigo “Black to the Future”, o crítico Mark Dery cunhou o termo Afrofuturismo, dando nome a um movimento que desde os anos 1980 já havia se popularizado no cenário artístico, com incursões na música, literatura, performances, etc. A designação Afrofuturismo foi rapidamente adotada por críticos e acadêmicos, embora não sem uma significativa parcela de polêmicas. Considerando estes recentes debates teóricos sobre o gênero de fantasia e a ficção científica negra, colocamos uma questão crucial para este trabalho: como escritores negros afrofuturistas brasileiros entendem o Afrofuturismo produzido no Brasil? Neste estudo voltamo-nos para a importante escritora Lu Ain-Zaila, a fim de investigar como as suas produções teóricas e literárias marcam o Afrofuturismo brasileiro como diferente de outras formas de escritura especulativa Afrofuturista. Analisaremos o conto “Conexão” de sua coletânea *Sankofia*, estudando como este expressa o conceito de Afrofuturismo brasileiro da autora. Propomos que Lu apresenta uma concepção de Afrofuturismo marcadamente centrada nas culturas e tradições africanas, bem como nas históricas lutas de resistência negra no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: literatura afro-brasileira; diáspora africana; Afrofuturismo; Lu Ain-Zaila.

CONTACTOS INMEDIATOS: “CONEXÃO” Y EL AFROFUTURISMO DIASPÓRICO DE LU AIN-ZAILA

RESUMEN: En su artículo “Black to the Future”, el crítico Mark Dery creó el término Afrofuturismo, dando nombre a un movimiento que desde los años 1980 ya había se popularizado en el escenario artístico, con repercusiones en la música, literatura, performances, etc. La designación Afrofuturismo ha sido rápidamente adoptada por críticos y académicos, aunque también ha generado una significativa parcela de polémicas. Considerando estos debates teóricos recientes sobre el género de fantasía y ciencia ficción negras, presentamos una cuestión crucial para este ensayo: ¿Cómo comprenden los escritores negros afrofuturistas brasileños el Afrofuturismo producido en Brasil? En este artículo, estudiamos a la importante escritora Lu Ain-Zaila, a fin de investigar cómo sus producciones teóricas y literarias marcan el Afrofuturismo brasileño como distinto a otras formas de escritura especulativa afrofuturista. Analizaremos el cuento “Conexão” de su colección *Sankofia*, estudiando cómo este expresa el concepto de Afrofuturismo brasileño de la autora. Proponemos que Lu presenta una concep-

¹ emanuelle.oliveira@vanderbilt.edu - <https://orcid.org/0009-0007-9539-1081>

ción de Afrofuturismo principalmente centrada en las culturas y tradiciones africanas, así como en las luchas históricas de resistencia negra en Brasil.

PALABRAS CLAVE: literatura afrobrasileña; diáspora africana; Afrofuturismo; Lu Ain-Zaila.

CLOSE ENCOUNTERS: “CONNECTION” AND LU AIN-ZAILA’S DIASPORIC AFROFUTURISM

ABSTRACT: In his article “Black to the Future”, literary critic Mark Dery coined the term Afrofuturism, giving a name to a movement that, since the 1980s, had already been popularized in the artistic realm, including music, literature, performances, etc. The term Afrofuturism was quickly adopted by critics and scholars, though not without considerable controversy. Considering these recent theoretical debates on Black fantasy and science fiction, we pose a crucial question to this essay: how do Afrofuturist Black authors understand Afrofuturism produced in Brazil? In this article, we study the important writer Lu Ain-Zaila, to investigate how her theoretical and literary productions mark Brazilian Afrofuturism as differing from other forms of Black speculative writing. We analyze the short story “Connection” from her volume *Sankofia*, examining how it expresses the author’s concept of Brazilian Afrofuturism. We propose that Lu forges a conception of Afrofuturism notably centered on African culture and traditions, as well as the history of Black struggle and resistance in Brazil.

KEYWORDS: Afro-Brazilian literature; African Diaspora; Afrofuturism; Lu Ain-Zaila.

INTRODUÇÃO: O AFROFUTURISMO E SUAS QUESTÕES TEÓRICAS

Em seu clássico artigo de 1993, “Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose”, o crítico literário Mark Dery cunhou o termo Afrofuturismo. Ele afirma:

A ficção especulativa que trata de temas afro-americanos e contempla preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século vinte – e mais geralmente a representação afro-americana que se apropria de imagens da tecnologia e de um futuro avançado – será, por falta de um termo melhor, ser chamada de “Afrofuturismo”.² (1993: 180; todas as traduções são minhas)

O termo finalmente deu nome a um movimento que desde os anos 1980 já havia se popularizado no cenário artístico, tendo incursões na música, literatura, performances, etc. Afrofuturismo foi, então, a terminologia rapidamente adotada por críticos e acadêmicos, embora não sem uma significativa parcela de polêmicas. Neste presente trabalho, examinamos essa designação e seus respetivos desenvolvimentos a fim de considerar como a escritora brasileira afrofuturista Lu Ain-Zaila comprehende o Afrofuturismo brasileiro.

² Speculative fiction that treats African-American themes and addresses African-American concerns in the context of twentieth-century technoculture – and, more generally, African-American significance that appropriates images of technology and a prosthetically enhanced future – might, for want of a better term, be called “Afrofuturism”.

Na introdução à sua coleção de contos *Intruders* [Intrusos] de 2018, intitulada “Afrofuturism: Ayashis’ Amateki”, a escritora sul-africana Mohale Mashigo já havia expressado a inadequação de nomear-se Afrofuturismo a produção de ficção científica e fantasia de escritores africanos. “Afrofuturismo não é para os africanos que vivem na África”³, escreve a autora (2018: 7). Entretanto, ela afirma que não se atrevia a propor um novo termo para o movimento africano futurista, convidando escritores e críticos do continente a fazê-lo (2018: 8). Em 2019, a escritora nigeriana-americana de ficção científica Nnedi Okorafor respondeu ao desafio de Mashigo, inaugurando em seu blog o termo *Africanfuturism*, porque ela considerava que (1) o termo Afrofuturismo possuía diversas definições e algumas das mais prominentes não descreviam o que ela estava fazendo; (2) ela estava sendo chamada de Afrofuturista não importa se ela concordava com isso ou não, e ela sentia que a maioria das definições não representavam o seu trabalho, o qual estava, portanto, sendo lido de forma equivocada e (3) ela precisava retomar o controle de como ela estava sendo definida.⁴ (2019)

No mesmo post, ela também lançou bases para um novo termo, *Africanjujuism*, explicando a diferença entre *Africanfuturism* e *Africanjujuism*. O primeiro representaria uma subcategoria da ficção científica, enquanto “*Africanjujuism* é uma subcategoria do gênero de fantasia que reconhece respeitosamente as continuidades das mesclas entre as verdadeiras espiritualidades e cosmologias Africanas com o universo imaginativo” (2019).⁵

Em 2020, o escritor nigeriano Wole Talabi prestou uma homenagem ao *Africanfuturism* de Okorafor, dando este mesmo nome ao seu volume de contos. Na introdução de *Africanfuturism: An Anthology*, ele elogiou esta definição, apontando que propicia uma interessante e necessária perspectiva engajada com as tradições africanas. Ele observou: “o *Africanfuturism* é agora uma âncora, um claro sinal para o que muitos autores africanos estavam tentando fazer quando escreviam determinado tipo de ficção científica–não somente da África, ou sediada na África, mas também sobre a África”⁶ (2020: ii).

Considerando estes recentes debates teóricos sobre o gênero de fantasia e a ficção científica negra, ora colocamos a questão crucial para este trabalho: como escritores negros afrofuturistas brasileiros entendem o Afrofuturismo produzido no Brasil? Neste estudo voltamo-nos para a importante escritora Lu Ain-Zaila, a fim de investigar como suas produções teóricas e literárias marcam o Afrofuturismo brasileiro de uma maneira diferente de outras formas de escritura especulativa, tais como

3 Afrofuturism is not for Africans living in Africa.

4 No original: “(1) The term Afrofuturism had several definitions and some of the most prominent ones didn’t describe what I was doing; (2) I was being called this word [an afrofuturist] whether I agreed or not (no matter how much I publicly resisted it) and because most definitions were off, my work was therefore being read wrongly; (3) I needed to regain control of how I was being defined”.

5 *Africanjujuism* is a subcategory of fantasy that respectfully acknowledges the seamless blend of true existing African spiritualities and cosmologies with the imaginative.

6 *Africanfuturism*, there is now an anchor point, a clearer signpost for about what many African authors are trying to do when they write certain kinds of science fiction–not just from Africa, or set in Africa, but about Africa.

Eurofuturism, Africanfuturism e Africanjujuism. A fim de realizarmos esta empreitada intelectual, estudaremos o conto “Conexão” de sua coletânea *Sankofia* (2018b), analisando como este expressa o conceito de um Afrofuturismo brasileiro da autora: Lu apresenta uma concepção de Afrofuturismo marcadamente centrada nos ensinamentos africanos—desde as civilizações Akan de Gana à tradição milenar acadêmica da Universidade Sankoré em Mali—e nas lutas de resistência da história afro-brasileira.

“CONEXÃO” E O AFROFUTURISMO DE LU AIN-ZAILA

Lu Ain-Zaila é o pseudônimo da ativista política e pedagoga Luciene Marcelino Ernesto. Formada em pedagogia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde se especializou em educação infantil e juvenil, Lu tem incursões significativas em ficção especulativa: ela publicou a duologia *(In)Verdades* em 2016 e *(R)Evolução* em 2017; a coletânea de contos Afrofuturistas *Sankofia* em 2018 e a novela do gênero cyberpunk *Iségún* em 2018 (Ain-Zaila 2020). Lu se autodenomina uma escritora Afrofuturista, preocupada com a sobrevivência das pessoas negras no futuro. Portanto, o Afrofuturismo para ela é “o negro conseguindo se ver no futuro [...], uma ideia da existência negra, do negro no futuro” (Angresson 2019: 00:08). Além disso, para Lu, escrever ficção científica negra no Brasil é um ato de resistência, um modo de desafiar os discursos dominantes nacionais que apagam a cultura negra e buscam embranquecer o “País do Futuro” (Ain-Zaila 2018c: 56-57).

Elá propõe que o Afrofuturismo brasileiro deve incluir o que denomina a “Consciência dos Três Círculos do Afrofuturismo”: (1) um criador negro; (2) um pensamento afrocentrado que inclui um conhecimento do passado e uma compreensão do presente (emprestando do conceito Akaniano de “Sankofa”, que discutiremos mais adiante neste trabalho) e (3) uma consciência histórica, social e política em discurso direto e indireto, produzido pela autora ou pelo autor (2019: 9). A fim de delinear estes três requisitos do Afrofuturismo, Lu se inspira no conceito de Adinkrahene (Figura 1), conhecido como “o rei dos símbolos Adinkra” (Arthur 2017: 156). Adinkrahene representa a circularidade do tempo, já que “nunca pode haver, estritamente falando, um começo e um fim do universo; este sempre foi movido por uma infinita sucessão de círculos e é eterno e rítmico” (Arthur 2017: 156).⁷

Lu constrói suas narrativas ao redor dos conceitos dos símbolos Adinkra de Gana, utilizando-os como guias morais e éticos das/dos personagens e como instrumentos de reflexão para os leitores. Os símbolos Adinkra são parte de um sistema de comunicação e pensamento herdado do povo Akan, grupo étnico que ocupou o sul de Gana e o sudeste da Costa do Marfim (Arthur 2017: 6). Portanto, o projeto literário de Lu propicia uma visão alternativa aos esquemas filosóficos Ocidentais, enfatizando o afrocentrismo e a experiência e consciência afro-brasileiras. Em seu texto *Afrofuturismo: o espelhamento negro que nos interessa*, Lu rejeita a “universalidade”

⁷ There can never, strictly speaking, be a beginning and end of the universe; it has always moved in an infinite succession of circles and is eternal and rhythmic.

do Afrofuturismo em geral e marca a especificidade do Afrofuturismo brasileiro, postulando que este último deve recuperar os seus contextos sociopolíticos e históricos: sua história de políticas de imigração europeia no século XIX que visavam o embranquecimento da nação, sua celebração do mito da democracia racial e suas complexas relações raciais, bem como a perseguição política de ativistas negros pela ditadura militar (2019: 9). Assim, a experiência histórica afrodiásporica se encontra no centro da concepção do Afrofuturismo da autora.

Figura 1: Símbolo Adinkra Adinkrahene



Fonte: Arthur 2017: 226.

Em sua obra podemos observar marcadamente a importância e prevalência dos elementos acima, também transmitida em seus “Três Círculos do Afrofuturismo” (Figura 1). O número 1 dos círculos contempla a centralidade da autoria negra, que aparece crucial para marcar a representação do negro no presente e sua potencialidade no futuro. “A origem intelectual é negra, o protagonismo da produção é indissociável [dessa origem]” (2019: 8), afirma Lu. Ao enfatizar a necessidade da autoria negra, a escritora se opõe ao escritor e crítico literário afro-americano Samuel R. Delany: para ele, o Afrofuturismo não pressupõe uma autoria negra, mas sim um enfoque em personagens e temas negros no futuro (2020: 174).⁸ O número 2 dos “Três Círculos” – “não existe visão Afrofuturista sem passado esclarecido e presente compreendido (pensamento afrocentrado)” (Ain-Zaila 2019: 8) – encontra-se fortemente enraizado na produção literária da autora, uma vez que o conceito Akaniano de “Sankofa” emerge com ênfase em sua fortuna crítica e produção literária.

Os Akans englobam diferentes grupos étnicos que ocupam uma grande parte do sul de Gana e do sudoeste da Costa do Marfim. A etnia Akan constitui um conjunto cultural e linguisticamente homogêneo, que incluem os Asante, Fantse, Akuapem, Akyem, Okwawu, Bono, Wassa, Agona, Assin, Denkyira, Adansi, Nzima, Ahanta, Aowin, Sefwi, and Baoulé (Arthur 2017: 7). Sankofa (Figura 2) é um dos símbolos Adinkra: estes formam parte de um sistema ético e filosófico dos Akan e funcionam como diretrizes para o progresso intelectual durante a jornada da vida. O estudioso de história de arte africana Daniel Mato observa sobre a significação das representações visuais Adinkra: “Como um sistema comunicativo, as imagens Adinkra carregam a tradicional sabedoria Akan com relação a observações sobre Deus e o ser humano, a condição humana, e sobre as coisas espirituais e lugares-comuns e sobre a inevitabilidade da

8 [T]o the extent Afrofuturism concerns science fiction and not the range of all the arts, including painting and music, classical and jazz, it requires writers writing about black characters in the future.

morte” (Arthur 2017: 13).⁹ Kwane Gyekye observa que não há uma tradução específica para a palavra “filosofia” na língua Akan, mas o conceito de sabedoria (“o amor pela sabedoria” ou a “busca da sabedoria”) é uma forma de pensamento que enfatiza uma análise intelectual de assuntos e argumentos e, portanto, podemos afirmar que nos encontramos diante de um poderoso sistema filosófico (1995: 61-63). Além disso, este esquema é inseparável da experiência prática; ou seja, para desenvolver-se mentalmente ou articular uma sabedoria ou um sistema de pensamento (uma filosofia) é crucial também obtermos uma experiência de vida (Gyekye 1995: 63). O símbolo Sankofa significa “retorne e apanhe [o que ficou para trás]” (Arthur 2017: 274), indicando a importância do passado na formação de um presente baseado num conhecimento de tradições milenares e nas experiências individuais vividas previamente. Esta noção de “nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás” (Ain-Zaila 2018d: 10) aparece em destaque na obra de Lu, marcando a trajetória da protagonista negra Ena na duologia *(In)Verdades: Uma Heroína Negra Mudará o Mundo* (2016) e *(R) evolução: Eu e a Verdade Somos o Ponto Final* (2016), como já apontamos em um outro artigo publicado (Oliveira-Monte 2022).

Figura 2: Símbolo Adinkra Sankofa.



Fonte: Arthur 2017: 273.

Sankofa é o conceito que norteia a sua coletânea de contos *Sankofia*, como a autora explica na sua introdução:

Posso dizer que a palavra – Sankofia – é uma definição que encontra proximidade com a ideia de utopia, mas ao contrário deste termo, pode e deve ser alcançada já que tem a ver com uma necessidade de estabelecer a presença negra na esfera literária por nossas mãos, porém não sem consciência e muito menos sem a ideia de preservação de uma história, um legado, ou seja, não estou falando de algo que vai acontecer e que vai, se manter de forma etérea na consciência, muito pelo contrário, o cerne é a eterna vigilância da lembrança e uma intenção

9 As a communicative system, Adinkra images carried Akan traditional wisdom regarding observations upon God and man, the human condition, upon things spiritual as well as the common-place and upon the unavoidability of death.

coletiva de preservação, até de quem se é. E sendo assim, um renascimento sankofico (pronúncia: sancônico) é se reinventar, é rever sobre uma identidade afrocentrada. (Ain-Zaila 2018d: 10)

Sankofia apresenta 8 contos e 3 “fragmentos” onde a presença negra e a herança africana emergem mescladas com a história de luta e resistência dos afro-brasileiros. Em sua introdução à coletânea, Lu presta homenagem a importantes figuras intelectuais negras brasileiras e faz referências a significativos episódios históricos de resistência negra no Brasil, tais como Palmares, a Revolta dos Malês (1835) e a Revolta da Chibata (1910), somente para citar alguns (Ain-Zaila 2018a: 26), ratificando desse modo a importância da cultura e das tradições afro-brasileiras no movimento do Afrofuturismo e no ativismo negro global.

Estes elementos aparecem no conto “Conexão”, que estabelece uma releitura do “Primeiro Encontro” na ficção científica, o momento de encontro entre humanos e alienígenas. Segundo Patrick Parrinder, H.G. Wells inaugurou a concepção do alienígena como um elemento monstruoso em seu clássico de 1898 *The War of the Worlds* [A Guerra Entre os Mundos]. Além disso, a “narrativa de contato” foi massificada em 1977 pelo filme de Steven Spielberg, *Close Encounters of the Third Kind* [Contatos Imediatos do Terceiro Grau]. Entretanto, Parrinder postula que em finais do século XX houve uma transformação do conceito de “alienígena invasor” ao “Outro alienígena”, onde os últimos seriam incompreendidos por terráqueos e, consequentemente, terminariam por ser dominados ou oprimidos por humanos (2001: 128-129). Filmes recentes de ficção científica, tais como *District 9* [Distrito 9, 2009] de Neill Blomkamp e *The Shape of Water* [A Forma da Água, 2017] de Guillermo Del Toro, confirmam esta tendência apontada por Parrinder. Em “Conexão”, esse “primeiro encontro” é marcado por elementos de tradições africanas, já que a simbologia Adinkra aparece em destaque. Passada em um futuro indeterminado, a narrativa conta das viagens fora do planeta, incluindo a utilização de planetas mais próximos como lugares turísticos, bem como de tentativas de comunicação com civilizações extraterrestres. Para comemorar seus avanços tecnológicos, o planeta decide enviar uma mensagem ao espaço, tendo a “astro-antropóloga” Dra. Adimu como coordenadora deste projeto de comunicação intergaláctico. Passados 20 anos deste evento, no meio da noite, a congolesa-brasileira Dra. Adimu é acordada por sua assistente angolana, Cecile, que lhe informa de um fato urgente e surpreendente: a mensagem que a doutora havia enviado ao espaço finalmente havia sido respondida. Adimu nunca poderia ter pensado que em seu tempo de existência estas mensagens receberiam uma resposta de inteligências extraterrestres.

Narrado em primeira pessoa pela sua protagonista, a Dra. Adimu (que Lu Ain-Zaila indica significar “rara” em Suaíli em uma nota de pé-de-página), o conto enfatiza a mudança de perspectiva da “astro-antropóloga”: no início da trama, ela privilegia a cultura da sociedade ocidental, mas ao final passa a valorizar os ensinamentos e conhecimentos das tradições africanas. “Os países africanos escolheram a simbologia Adinkra [para representá-los na comunicação], um dos nossos maiores tesouros conhecidos por boa parte do mundo. Admito que aquilo me pareceu bem mais simbóli-

co do que sério, pois ficção e realidade ocupam lugares distintos, mas pelo jeito terei que rever esse conceito” (Ain-Zaila 2018b: 58-59), informa Adimu no princípio do conto, já prenunciando a sua transformação final. “Conexão” é um conto sobre a tomada de consciência identitária e transformação pessoal de sua protagonista, onde esta descreve o passado recente com uma nova perspetiva dada por um presente transformador; nesse sentido, a narrativa segue a estrutura própria de Sankofa: voltar ao passado e retomar seus ensinamentos, o que leva a uma profunda transformação do presente e uma construção de um futuro melhor.

Dra. Adimu é convocada pela “Aliança dos Países para o Desenvolvimento Espacial” (APDE) – uma espécie de junta governamental que une as nações do globo – a uma reunião de emergência para investigarem esse primeiro contato extraterrestre. Ela e Celine partem ao encontro da Aliança, que não se encontra sediada nos Estados Unidos ou na França, mas sim na República Democrática do Congo. A sede das Organizações das Nações Unidas não está mais localizada em Nova Iorque, mas também fica em Kinshasa, a capital do Congo. Portanto, em sua construção futurística, Lu Ain-Zaila desloca o eixo do poder colonial dos países centrais àqueles periféricos, elevando o país africano do Congo a uma potência econômica, política e tecnológica no futuro. O secretário-geral da ONU e a presidente da APDE já se encontram concentrados nessa reunião de emergência e assim que a Dra. Adimu chega, a presidente lhe informa que a mensagem-resposta do espaço veio direcionada a astro-antropóloga. Incrédula, Adimu é levada então ao lugar de contato, onde uma misteriosa esfera paira, contendo em seu interior “um tipo de assento” (Ain-Zaila 2018b: 62). De acordo com Jerry Orhin Yorke, Patrique deGraft-Yankson, Joseph Essuman e Emmanuel Kodwo Amissah, os assentos foram sempre um símbolo de poder e autoridade em Gana. Inspirando-se nos assentos Asipim, usados pelos tradicionais chefes de tribos do sul de Gana, os governadores britânicos representantes da Rainha Vitória passaram a adotar essa prática, sentando-se em assentos ornados. Quando Gana obteve sua independência, a tradição se manteve, com assentos representando importantes artefatos político-culturais na constituição da nova nação republicana (Yorke et al. 2107: 1606). O “Assento do Estado” ou “Assento Presidencial” (Asesegua), é reservado ao presidente da república, indicando sua autoridade e poder (Yorke et al. 2017: 1607). Símbolos Adinkra adornam esses assentos, indicando a sabedoria de ambos o governante e os governados (Yorke et al. 2017: 1611). Por exemplo, o símbolo Okosuasu denota tudo aquilo que é belo na sociedade; o Aborobe (abacaxi) representa a soberania do estado e o Abankuo significa o poder da vida em sociedade (Yorke et al. 2017: 1611). Não é coincidência, portanto, que a primeira imagem da bolha flutuante seja a de um assento: Adimu é uma líder natural, por isso os alienígenas buscam uma conexão através dela, e na tentativa de contato com estes seres desconhecidos, ela é levada a uma jornada de desenvolvimento pessoal que a conecta também com suas raízes, mudando assim a sua perspetiva de mundo.

De repente, a imagem do assento se dissolve dando lugar a Adinkrahene, o mais importante dos símbolos de Adinkra: três círculos concêntricos, inseridos um dentro do outro, de modo a indicar expansão, continuidade e circularidade; estes círculos representam o universo e seu criador: “Somente o criador do universo, como o cria-

dor do círculo, sabe o seu começo e o seu fim. O criador está também no centro do círculo” (Arthur 2017: 51).¹⁰ Adinkrahene indica também uma circularidade do tempo; nesse sentido, é oposto a noção ocidental do tempo como linear. Dra. Adimu descreve esse momento mágico:

Assim que entrei, o alvoroço recomeçou, agora alimentado pelos últimos acontecimentos. Alguns estavam pasmos, outros e outras extasiados, eufóricos, mas havia quem não estivesse gostando nem um pouco, talvez acreditassesem que a mensagem seria mais universal se fosse europeia, americana, mas ela era africana, escolhida por eles, elas... Seja lá quem forem e isso era absolutamente fantástico. (Ain-Zaila 2018b: 63)

Portanto, os avançados extraterrestres preferiram uma forma de comunicação que se conectasse não com a cultura europeia, e sim com raízes africanas. Entretanto, Adimu não comprehende nem porque foi a escolhida para receber a mensagem nem qual o significado deste inusitado contato. “Qual seria o propósito?” (Ain-Zaila 2018b: 63), pergunta-se. Então começa assim a sua jornada a fim de tentar entender o significado desta mensagem. A doutora primeiro recorre à lógica ocidental para poder compreender o significado da comunicação: “Pesquisamos livros sobre cultura, binários e tantas outras ideias físicas, matemáticas, mas tudo o que nos veio à cabeça não nos possibilitou sequer arranhar a resposta, sequer um vislumbre. Já haviam se passado 28 dias e começamos a duvidar de nossa capacidade e sanidade presos ali” (Ain-Zaila 2018b: 65). Finalmente, Dra. Adimu tem uma epifania: ela estava procurando respostas em sistemas de pensamento equivocados; para compreender essa tentativa de contato, ela necessitava voltar à sua origem, a própria origem dos seres humanos, a África. Adimu revela a Cecile:

Não são os conceitos científicos que me fazem uma congolesa-brasileira ou de você uma angolana, tudo isso veio depois de nos percebermos como pessoas no mundo. É a cultura que nos molda desde que nascemos, os ritos, as semelhanças e diferenças. E se a chave for algo primordial? O vídeo começa com um símbolo Sankofa e ele diz... nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para atrás, o testamos enquanto imagem, mas a resposta pode ser anterior, o imaterial, o significado não escrito, mas compreendido (Ain-Zaila 2018b: 65-66).

Determinada a decifrar o enigma, Adimu resolve visitar a “Ordem dos Anciões Africanos”, sediada na cidade milenar de Timbuktu, em Mali. A “Ordem” faz parte da Universidade de Timbuktu,

o local mais visitado do mundo quando se trata de conhecimento africano avançado. Em pleno século XII, o lugar foi uma rota comercial efervescente, conectada à Europa e enquanto muitos no mundo ainda acreditavam que a

¹⁰ Only the Creator of the universe, like the creator of the circle, knows its beginning and its end. The Creator is also at the center of the circle.

Terra era plana e mal conheciam a razão e além. [...] A astronomia, biologia, química, matemática, botânica, medicina, climatologia, óptica, geografia, tratados políticos, jurisprudência e até astrologia, um pouco de tudo... (Ain-Zaila 2018b: 68)

Do século XIV ao XVI, a universidade de Sankoré (Sankoré Madrasah) em Timbuktu foi um importante centro islâmico de conhecimento religioso e científico que atraiu diversos intelectuais da região. Com as invasões marroquinas e europeias no final do século XVI, a universidade entrou em decadência, fazendo com que a civilização e o império milenar do oeste do Sudão fossem destruídos e esquecidos (Clarke 1977: 142). Entretanto, muitos de seus importantes manuscritos permaneceram até os dias de hoje, com comunidades da região inclusive arriscando as suas vidas para protegê-los de jihadistas. Em 2012, militantes da Al-Qaeda tomaram o controle de Timbuktu, impondo a lei Sharia e ameaçando destruir a vasta coleção de manuscritos. Abdel Kader Haidara, um bibliotecário local, com a ajuda da população da cidade, conseguiu esconder 350.000 volumes e levá-los para a capital Bamako, onde estão sendo conservados, estudados e digitalizados (sobre este episódio, ver o interessante livro de Joshua Hammer *The Bad Ass Librarians of Timbuktu*, 2016). Em 1988, a cidade de Timbuktu foi declarada “Patrimônio da Humanidade” pela UNESCO, e atualmente há esforços para recuperação arqueológica da universidade e mesquita, mas os conflitos religiosos da região e a ineficiência governamental comprometem a preservação destes importantes sítios históricos (UNESCO 2025).

Apresentando uma revisão historiográfica sobre o papel dos centros de ensino superior no mundo, Michael A. Peters aponta que a concepção ocidental considera o fenômeno da criação e expansão das universidades como um evento puramente europeu, de origem cristã e medieval (2019: 1063). Entretanto, Peters postula que houve uma forte tradição de educação de nível superior que pré-data a universidade medieval europeia e traz à luz importantes centros de ensino na Índia, China e Oriente Médio. “A historiografia da universidade se encontra marcada por uma apropriação cultural e nacional” (2019: 1063), denuncia Peters, criticando um eurocentrismo com relação a fontes de conhecimento que tenham sido forjadas fora do eixo católico-europeu.

Em “Conexão”, Lu busca retomar todas essas tradições de saber africano, dando uma nova vida a Universidade Sankoré Madrasah e marcando a sua importância como produtora de conhecimento. Na “Sala de Debate Oval” de Sankoré—onde os sábios anciões discutem importantes questões filosóficas, políticas e sociais—a Dra. Adimu se encontra com Amai, a chefe da “Ordem dos Anciões Africanos”. Esta repreende a “astro-antropóloga” por esquecer suas origens: “– Pobre menina limitada por seus diplomas e necessidades físicas... Será que ainda não entendeu? O Adinkrahene é um símbolo de infinitude, sem corte, bordas. Acha que eles viriam aqui por interesse em objetos ou enfadonhos números binários, derivadas? Acredita nisso?” (Ain-Zaila, 2018b: 70-71). Amai conclama Adimu a ir além do esquema intelectual ocidental, seus “números” e suas “derivadas”, e a desafia a retomar a sua rica herança cultural africana, também sugerindo que ela reflita sobre o significado de Adinkrahene. Este

símbolo emerge como o resumo de tudo, o passado, presente e futuro; o Adinkrahene é o início e o fim. Portanto, em “Conexão”, Adimu se encontra diante de uma nova noção de mundo, que privilegia elementos culturais e ancestrais africanos e suas derivações diásporicas. Nesse sentido, o conto é também uma manifestação da proposta intelectual e literária do Afrofuturismo de Lu Ain-Zaila, onde o número 3 da “Consciência dos Três Círculos do Afrofuturismo” propõe que:

Ter uma consciência histórica, social e política é mote, pois mesmo que não esteja presente tão diretamente na produção, indiscutivelmente estará na sua construção criativa em termos de cultura, construção de personagem/obra/arte/etc. O que exige também a formulação uma psiquê que corresponda ao discurso direto e/ou indireto construído por seus autores. (2019: 8)

A trajetória da protagonista em “Conexão” é justamente no sentido de adquirir “uma consciência histórica, social e política” de suas raízes e de tradições e conhecimentos alternativos aos da cultura ocidental. A personagem Adimu trabalha, portanto, como elemento de contato, uma ponte entre a Europa e a África, o passado e presente, o Brasil futurista e suas histórias passadas de resistência negra, o início e o fim. “Eu... sou a ponte e uma ponte faz a conexão” (Ain-Zaila 2019: 72), afirma a heroína em uma epifania final.

Adimu conclama a todos – sua secretária Cecile, a presidente da APDE, o secretário da ONU, a chefe anciã Amai e os pesquisadores do grupo de comunicação intergaláctica–a retornarem ao local de contato, onde os três círculos ainda flutuavam como se esperassem uma resposta, um contato mais direto. A astro-antropóloga vislumbra, então os aros dos círculos através uma nova perspectiva, refletindo internamente em discurso direto livre que aparece no texto em itálico: “O Adinkrahene é o ideograma principal dos Adinkra sob o qual cálculos de derivadas, lógicas simétricas e outras possibilidades que usamos para explicar o mundo não se aplicam. Ele é o início, o primeiro, alguns o chamam até de núcleo como se ele... não, não pode ser. Será? É essa a conexão? (Ain-Zaila 2018b: 73). De repente Adimu tem a sua segunda revelação: ela comprehende de que os aros são um portal para uma civilização avançada que tem suas bases em culturas e sistemas de conhecimentos africanos há muito desvalorizados pela memória histórica e social da sociedade ocidental terráquea. Adimu pede a todos que toquem os círculos, forçando as barreiras que separam os dois mundos. Os aros giram, fazendo vislumbrar uma nova galáxia e um planeta desconhecido:

Nos aproximamos de um planeta azulado e vermelho. Nem me atrevo a explicar. A superfície é azulada e vemos ordenações esféricas numa ordem elíptica não fechada, circular achatada, voltadas em todas as direções que lembram, e muito, as antigas organizações residenciais em estilo fractal no Zâmbia séculos atrás, mas que podem ser encontradas em toda a cultura dos povos africanos e na natureza. Me vem, imediatamente à cabeça a Aloe Polyphylla, a Vitória-Régia Amazônica e o Brócolis Romanesco. O padrão matemático de divisão é sempre perfeito, não importa a forma. (2018b: 75)

Quanto mais os participantes adentram os aros, mais os círculos giram, provocando mudanças de ambientes, até que finalmente Adimu e seu grupo avistam os habitantes desse diferente universo: “eu os vejo, eles estavam à nossa espera, parecem alongados, mas... não sei se possuem uma forma certa. A superfície de seus corpos é fosca e negra, mas parecem coloridos numa certa altura do corpo para baixo” (Ain-Zaila 2018b: 75-76). Temerosa, mas fascinada, Adimu se aproxima destes seres e sente uma intensa energia a perpassar seu corpo; o contato está finalmente a seu alcance: “Ainda não os sinto, mas isso vai mudar, estendo minha mão até a dela, dele, no limite da esfera e ao fundo ouço Amai dizer... – Faça contato” (Ain-Zaila 2018b: 76). O conto possui um final aberto, de modo a permitir a leitora/ao leitor as diversas possibilidades de leitura que este contato possa vir a trazer para o presente e o futuro (sem esquecermos jamais do passado, como o símbolo Sankofa, tão marcado na obra da escritora, recorda-nos).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em conclusão, o Afrofuturismo de Lu Ain-Zaila se constitui como diásporico e identitário por excelência, por ratificar a importância da emergência e do fortalecimento no Brasil de uma consciência negra baseada na diáspora africana e no protagonismo de seus heróis negros. O conto “Conexão” é um pertinente exemplo de seu projeto crítico e literário Afrofuturista, pois põe em destaque o sistema filosófico e moral Adinkra, a rica herança cultural de Timbuktu e as sistemáticas lutas afro-brasileiras por justiça social e reconhecimento histórico, dos quilombolas ao movimento negro atual. “Conexão” funciona, portanto, como uma alegoria das potencialidades que os contatos entre diferentes mundos, culturas e conhecimentos podem trazer a todos nós. Terminamos este ensaio com as próprias palavras de Lu Ain-Zaila sobre a necessidade de uma conscientização negra e a esperança num futuro mais inclusivo, elementos que as recentes obras Afrofuturistas no Brasil logram imaginar e tentam construir:

Esses são exemplos de um movimento Afrofuturista literário brasileiro que dá seus primeiros passos consciente do seu interesse num protagonismo negro para além das páginas de seus livros. O objetivo maior é abrir mentes e propiciar uma influência que nos permita reconhecimento diante de uma face de heroína e herói negro que sente em seu ímpeto que pode vencer os desafios e as bestas tanto ficcionais quanto reais, a partir do momento em que sabe de onde veio, está e para onde vai, seu afrofuturo interior. (2019: 12)

OBRAS CITADAS

A FORMA DA ÁGUA [*Shape of Water*], dirigido por Guillermo Del Toro. Atuações de Sally Hawkins, Michael Shannon, Richard Jenkins, Octavia Spencer e Doug Jones. Fox Searchlight Pictures, TSG Entertainment, Double Dare You Productions & Bull Productions, 2017.

AIN-ZAILA, Lu [Luciene Marcelino Ernesto]. *Afroturismo—o espelhamento negro que nos interessa*. Rio de Janeiro: Edição da Autora, 2019.

AIN-ZAILA, Lu [Luciene Marcelino Ernesto]. *Aliens, vocês deveriam ter previsto a nossa resistência. Sankofia: Breve histórias sobre o Afrofuturismo*. Edição Kindle. Rio de Janeiro: Edição da Autora, 2018a. 23-29.

AIN-ZAILA, Lu [Luciene Marcelino Ernesto]. *Conexão. Sankofia: Breve histórias sobre o Afrofuturismo*. Edição Kindle. Rio de Janeiro: Edição da Autora, 2018b. 57-76.

AIN-ZAILA, Lu [Luciene Marcelino Ernesto]. *Ficção científica no Brasil: Um caso de estudo do projeto de nação. Fantástika*, v. 451, n. 1, p. 55–61, 2018c.

AIN-ZAILA, Lu [Luciene Marcelino Ernesto] Iségún. Edição Kindle. Rio de Janeiro: Edição da Autora, 2018.

AIN-ZAILA, Lu [Luciene Marcelino Ernesto]. *(In)Verdades: Ela está predestinada a mudar tudo. Duologia Afro-Brasil 2408*, v. 1. Edição Kindle. Rio de Janeiro: Edição da Autora, 2016.

AIN-ZAILA, Lu [Luciene Marcelino Ernesto]. *(R)Evolução: Eu e a verdade somos o ponto final. Duologia Afro-Brasil 2408*, v. 2. Edição Kindle. Rio de Janeiro: Edição da Autora, 2017.

AIN-ZAILA, Lu [Luciene Marcelino Ernesto]. *Sankofia. Sankofia: Breve histórias sobre o Afrofuturismo*. Edição Kindle. Rio de Janeiro: Edição da Autora, 2018d. 10-11.

ANGRESSION. *Ficção científica e Afrofuturismo com Lu Ain-Zaila (Luciene)*. Fajucast. Dez. 2019. Spotify app.

ARTHUR, G. F. Kojo. *Cloth as Metaphor: (Re)Reading the Adinkra Cloth: Symbols of the Akan of Ghana*. Edição Kindle. Bloomington: iUniverse, 2017.

CLARKE, John Henrik. The University of Sankore at Timbuctoo: A Neglected Achievement in Black Intellectual History. *The Western Journal of Black Studies*, Pullman, v. 1, n. 2, p. 142-146, 1977.

CONTATOS IMEDIATOS DO TERCEIRO GRAU [*Close Encounters of the Third Kind*], dirigido por Steven Spielberg. Atuações de Richard Dreyfuss, François Truffaut, Melinda Dillon, Teri Garr, Bob Balaban e Cary Guffey. Columbia Pictures, 1977.

DELANY, Samuel R. *The Mirror of Afrofuturism. Extrapolation*, Liverpool, v. 61, n. 1–2, p. 173–184, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.3828/extr.2020.11>.

DERY, Mark. *Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*. Durham: Duke University Press, 1994. 179–222.

DISTRITO 9 [District 9], dirigido por Neill Blomkamp. Atuações de Sharito Copley, Jason Cope, David James, Vanessa Haywood, Eugene Khumbaniywa e Louis Minaar. QED International & WingNut Films, 2009.

GYEKYE, Kwane. *An Essay on African Philosophical Thought: The Akan Conceptual Scheme*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.

HAMMER, Joshua. *The Bad-Ass Librarians of Timbuktu, and Their Race to Save the World’s Most Precious Manuscripts*. Edição Kindle, New York: Simon & Shuster, 2016.

LU AIN-ZAILA. Literafro: O portal da literatura afro-brasileira. 9 dez. 2020. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/1400-lu-ain-zainla>.

MASHIGO, Mohale. *Afrofuturism: Ayashis’ Amateki. Intruders: Short Stories*. Johannesburg: Picador Africa, 2018. 7.

OKORAFOR, Nnedi. Africanfuturism Defined. In: *Nnedi’s Wahala Zone Blog*. 19 out. 2019. Disponível em <http://nnedi.blogspot.com/2019/10/africanfuturism-defined.html>.

OLIVEIRA-MONTE, Emanuelle. Lu Ain-Zaila’s Sankofa and Brazilian Afrofuturism: Akan Philosophy and Black Utopia in a Postapocalyptic World. *Journal of Lusophone Studies*, vol. 7, n. 1, p. 31-53, 2022. Disponível em: <https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/view/472>.

PARRINDER, Patrick. *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia*. Durham: Duke University Press, 2001.

PETERS, Michael A. Ancient Centers of Higher Learning: A Bias in the Comparative History of the University? *Educational Philosophy and Theory*, v. 51, n. 11, p. 1063-1072, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/00131857.2018.1553490>.

TALABI, Wole. Introdução. *Africanfuturism: An Anthology*. Chicago: Brittle Paper, 2020. i-ii.

UNESCO. *Culture and Heritage in Danger: Education as a Force for Resistance*. 15 set. 2015. Disponível em <https://whc.unesco.org/en/events/1252/>.

WELLS, H. G. *A guerra dos mundos* [The War of the Worlds]. Trad. Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Suma de Letras, 2016.

YORKE, Jerry Orhin et al. Ghana’s Presidential Seats and Sword of State: Aesthetic Manifestation of Kwame Nkrumah’s Cultural Policy on Ghana’s Political Culture. *Journal of Literature and Art Studies*, Wilmington, v. 7, n. 12, p. 1604-16024, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.17265/2159-5836/2017.12.014>.

POÉTICAS DA FERIDA E DO CORTE: A ENCARNAÇÃO TRANSVESTIGÊNERE PRETA DE LUNA SOUTO FERREIRA

Tallýz Santos Pereira¹ (UESC)

Recebido em 25 de março de 2025; aprovado em 29 de agosto de 2025.

RESUMO: O presente artigo propõe uma leitura da produção literária de Luna Souto Ferreira a partir de uma poética da ferida e do corte, explorando a materialização da vida transvestigênere preta como artesaria tecno-subjetiva. Em *Mem(ora)is: poéticas de uma Byxa-Travesty preta de cortes*, Luna mobiliza a escrita enquanto gesto de encarnação, tensionando os limites do corpo, da linguagem, do espaço e da temporalidade. Através de incisões e rasgos na narrativa teleológica ocidental, a autora opera deslocamentos radicais que desestabilizam a ontologia colonial e cis-heteronormativa. Dialogando com pensadoras como Jota Mombaça, abigail Campos Leal e Castiel Vitorino Brasileiro, evidencia-se como a literatura transvestigênere preta instaura novas formas de fabulação e resistência, recusando a normatividade imposta ao tempo, ao gênero e à história. Assim, comprehende-se que a poética de Luna Ferreira performa uma insurgência (est)ética e política, reconfigurando a própria noção de subjetividade ao constituir-se no espaço aberto da ferida.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura transvestigênere; Byxa-Travesty preta; Processos de (re)existência.

POÉTICAS DE LA HERIDA Y DEL CORTE: LA ENCARNACIÓN TRANSVESTIGÉNERE NEGRA DE LUNA SOUTO FERREIRA

RESÚMEN: Este artículo propone una lectura de la producción literaria de Luna Souto Ferreira a partir de una poética de la herida y del corte, y explora la materialización de la vida travesti negra como artesanía tecnosubjetiva. En *Mem(ora)is: poética de uma Byxa-Travesty preta de cortes*, Luna moviliza la escritura como gesto de encarnación, tensionando los límites del cuerpo, del lenguaje, del espacio y de la temporalidad. A través de incisiones y desgarros en la narrativa teleológica occidental, la autora opera desplazamientos radicales que desestabilizan la ontología colonial y cis-heteronormativa. Dialogando con pensadoras como Jota Mombaça, abigail Campos Leal y Castiel Vitorino Brasileiro, vemos cómo la literatura travestigénere negra establece nuevas formas de fabulación y resistencia, rechazando la normatividad impuesta al tiempo, al género y a la historia. Así, se entiende que la poética de Luna Ferreira realiza una insurgencia (est)ética y política, reconfigurando la propia noción de subjetividad al constituirse en el espacio abierto de la herida.

PALABRAS CLAVE: Literatura transvestigénere; Travestís negras; Procesos de (re)existencia.

¹ millethus@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-9344-2996>

POETICS OF THE WOUND AND THE CUT: THE BLACK TRANSVESTIGENDER EMBODIMENT OF LUNA SOUTO FERREIRA

ABSTRACT: This article proposes a reading of Luna Souto Ferreira's literary production through a poetics of the wound and the cut, exploring the materialization of Black transvestigender life as tecno-subjective craftsmanship. In *Mem(ora)is: poéticas de uma Byxa-Travesty preta de cortes*, Luna mobilizes writing as a gesture of embodiment, tensioning the limits of body, language, space, and temporality. Through incisions and tears in the Western teleological narrative, the author operates radical displacements that destabilize colonial and cis-heteronormative ontology. Dialoguing with thinkers such as Jota Mombaça, abigail Campos Leal, and Castiel Vitorino Brasileiro, it becomes evident how Black transvestigender literature establishes new forms of fabulation and resistance, refuting the normativity imposed on time, gender, and history. Thus, it is understood that Luna Ferreira's poetics performs an (aes)thetic and political insurgency, reconfiguring the very notion of subjectivity by constituting itself in the open space of the wound.

KEYWORDS: Transvestigender literature; Black transvestigender identities; Processes of (re)existence.

ABRINDO A FERIDA

Na literatura transvestigênero brasileira contemporânea, constitui-se um espaço múltiplo e instigante, capaz de produzir novos imaginários e de operar como vetor para outras sensibilidades e formas de ser/estar no mundo. Enfrentar a violência da modernidade colonial (Silva 2022), que organiza e estrutura o mundo a partir de avatares universais e deslocalizados, exige o desmonte da maquinaria necropolítica que sustenta um regime de marcação racializada, bem como a (re)criação da vida nos termos de uma relationalidade radical.

Dessa maneira, este artigo propõe uma leitura da produção literária de Luna Souto Ferreira a partir de uma poética da ferida e do corte, em que a byxa-travesty preta elabora um arsenal tecno-subjetivo fecundo para sua encarnação no mundo. Em *Mem(ora)is: poéticas de uma Byxa-Travesty preta de cortes*, a autora opera como lâmina afiada, abrindo sulcos profundos na superfície da carne e entrelaçando fios – de tecido e corte – para compor sua existência e materializar sua corporalidade.

Para isso, investigo a subjetividade ferida e partida com a qual Luna explora possibilidades existenciais. Reafirmo, assim, o lugar cindido do eu, grafando-o, conforme propõe abigail Campos Leal (2021), na forma *e/u*. Nesse jogo constante entre “e” e “u”, a barra atua como um golpe que interrompe a autoevidência e desestabiliza a identidade consigo mesma, expondo o ideal do ego branco (Kilomba 2020) e seu parasitismo constitutivo (Mombaça 2021). Somente no espaço aberto de uma ferida torna-se possível narrar a história desse *e/u*: na interrupção das camadas de tecido, na refração e distorção de temporalidades, espaços e unidades.

Luna Ferreira constrói sua artesania tecno-subjetiva manejando a gilete e a navalha como próteses cortantes e afiadas. *Mem(ora)is* não é apenas um conjunto de palavras, mas uma experiência somato-política que tensiona as fronteiras do corte, da

dilaceração e do fragmento. Para Ferreira, (re)memorar implica rasgos e interrupções no tecido do tempo-espacó. A partir dessa lógica, a autora se configura como uma ferreira das palavras, moldando e modulando a matéria bruta dos sentidos na fusão e transmutação de mundos.

SOBRE MEM(ORAR)

A poética de uma byxa-travesty preta fissura territórios hegemônicos, valendo-se de próteses implicadas com a abertura da ferida. A subjetividade gestada nesse movimento é desprovida de purismos naturais e interiores. Assim, adentraremos nas intrincadas camadas da escrita de Luna Souto Ferreira. Nesse baile, a língua de lâmina e o corpo de navalha convergem numa dança poética que transtorna as limitações convencionais, convidando-nos a refletir sobre a potência política da ferida enquanto espaço de (re)existência transvestigênere preta.

Em “Introdução sobre orar”, Luna abre a catedral entoando o hino: “Na caça do beco da vida – escuro, culos colando, rolando a rola até o infido fluido líquido branco -, só caça quem é crasso” (Ferreira 2019: 15). Evocando as palavras de Ventura Profana (2020), Luna transforma o beco em catedral e investe na produção dos sentidos solicitados em torno do termo “oração”: oral-ação. Nos becos da vida, exercitar orais-ações é de extrema vitalidade para a sobrevivência de travestis pretas. Pensem no jogo da boca abocanhando o verbo feito carne, na língua faceira excitando o sumo da palavra e na garganta obstruída pela força do todo não-dizer. Mas há também a ferocidade das presas que, vez ou outra, arrancam pedaços do verbo feito carne, e o sangue comparece para nutrir as escrituras.

Uma oral-ação, assim, é feito prece sem um deus, e prescinde a necessidade da presença do grande ser que a recolha. Sua destinação morre nela mesma; cada oral-ação, num piscar de singularidade, (des)faz o deus que a motiva. E nela, Luna irá desencontrar-se com as faces de uma deusa transvestigênere, que lhe retorna sentidos pelo artifício, nunca pela divindade natural. Conforme afirma a personagem: “Já fiz alguns amigos de minutos, já contei e ouvi histórias: já fui e voltei no tempo para soar. Invadi casa. Fiquei nua. Falei. Gritei. Soei. Morri e voltei. Nasci. Travesty. Travestyrei. Verbo me tornei, escrevia como adjetivo” (Ferreira 2019: 15).

A temporalidade dessa oral-ação não se deixa firmar pela presença dos tempos verbais no pretérito perfeito do indicativo (fiz, contei, ouvi, voltei etc.). Distante dos verbos no infinitivo que trazem a caricatural organização da vida cis-heterossexual branca (nascer, crescer, procriar e morrer), e que acabam assombrando toda a cenografia da subjetividade em termos de como organizamos a vida em tropos narrativos, a sacerdotrava investe numa enumeração que fissura uma organização linear e teleológica da vida dita normal. O final da enumeração é milagre: “Morri e voltei. Nasci” (Ferreira 2019: 15). Nossa messias transvestigênere tem a atualidade dessa morte-vida em sentido tão agudo que vir ao mundo, ou retornar a ele, já impede o retorno a si mesma pelo estatuto da mesmidade.

As orais-ações de Luna sacodem a tranquilidade da gramática – um outro nome para Deus, conforme Nietzsche (2006) – pela força das fissuras. Ouvimos um canto cortado de sua boca, porque a língua-gilete não conhece os contornos que separam palavra e ferida. A língua-já-gilete é uma prótese cara à encarnação transvestigênere preta, pois, se produz vernáculos, estes sempre serão marcados a sangue e demais fluidos, enlouquecendo a morfossintaxe social que produz e regula as regras simbólicas de reconhecimento e inteligibilidade. Para abigail Campos Leal:

Essas transformações são revolucionárias, insurrecionárias, não por carregarem a sua substância ou essência, mas por serem, antes de tudo, processos ontodesejantes que, no seu movimento errante e avassalador, estremecem e abalam as estruturas sociais e as coreografias existenciais que sustentam a geopolítica e a onto-metafísica colonial. (2021: 114)

Pelo gozo da oral-ação, fulminante clamor de línguas de fogo, Luna dá testemunho:

Sobre essas histórias é que vim orar pra vocês, mais um vez entre a ereção e a oração. Nunca fui de unção, sou mais da ação, mas se me disseram que orar ao invés é raro. Então, acreditei que ao contar poderia ser alguém. Além, que poderia em algum amém ordenar onde começa e termina o amor. Então, acho que é sobre amor. Ademais, também, sobre muita dor. (Ferreira 2019: 15)

Orar é, no vocabulário de Luna, mais do que um simples ato de devoção; é uma louvação que nos torna possíveis, encarnação transvestigênere na urgência da mundanidade ao redor. Nessa prática, a oral-ação não se dirige ao esquema vertical que busca endereçar-se a um deus distante e grandioso, mas ao outro radicalmente outro. Assim, orar não é apenas proferir preces, fazer súplicas ou expressar pedidos e desabafos; é criar condições para o investimento numa estranha intimidade.

Se, na ascese cristã, alcançar a intimidade com Deus exige a negação de si mesmo (Foucault 2018), aqui essa intimidade é impura, não regulada pela rígida dicotomia interior/exterior; ela se desenrola constantemente numa tensão horizontal e limítrofe. Por essa evocação, através das orais-ações, tornar-se íntimo de si implica considerar técnicas profanas e artesanais que produzem essa relação consigo mesmo, vinculada radicalmente ao Outro em sua dobra. Orar, assim, é uma dança entre o eu e o outro, numa coreografia íntima que se desenha no limite tênue de uma materialização impossível, cuja mundanidade abissal se dá sem qualquer promessa de paraíso.

A partir das orais-ações, Luna se dedica ao ato de mem(orar), explorando f(r)icções atordoantes que desfazem a linearidade e a progressão convencionais da memória e do tempo. Isso se evidencia na narrativa fragmentária e na presença da hibridização dos gêneros literários em *Mem(oraís)*. Assim, a impureza dos gêneros é explorada tanto na corporeidade que se encarna quanto na textualidade que se tece, fazendo desse expediente um ateliê de corte e costura.

Nessa artesania, a memória não é tratada apenas como matéria-prima que situa um suposto sujeito na evidência de um pretérito perfeito, mas como a abertura de uma ferida numa temporalidade torcida e imprevisível. Desse modo, revelam-se zonas transtornadas, nas quais as categorias normativas de organização do tempo failham ao tentar capturar a narrativa da vida (*bios*) transvestigênero preta.

O MUNDO DE UMA BYXA-TRAVESTY PRETA

Lerei a encarnação transvestigênero de Luna a partir da penúltima seção de *Mem(oraís)*, com o objetivo de agudizar a experiência do tempo enlouquecido e fragmentado, no qual o gesto analítico plasma-se com a ferida aberta e, por isso mesmo, desdobra-se em outros cortes. Nesse processo, emerge uma cumplicidade radical com a (im)possibilidade de uma leitura que restitua a unidade ou proponha suturas pacificadoras. Aqui, o trabalho de fissura se mantém incessante, marcando as incisões de si em uma tessitura existencial que resiste à clausura e à estabilidade.

Na quarta parte do livro, intitulada “IV da trilogia: o mundo de uma byxa-travesty preta”, a autora se desdobra em três cortes, apresentados na forma de poemas distintos: “Poema nº1: o cenário”, “Poema nº2: o corpo” e “Poema nº3: a voz”. Ao (re)montar esses elementos – cenário, corpo e voz –, Luna explora a plasticidade de uma encarnação subjetiva, instaurando uma mundanidade byxa-travesty preta que se constitui na (des)continuidade do rasgo e na materialidade ferida das palavras.

No “Poema nº 1: o cenário”, acompanhamos a seguinte montagem:

Em uma terra sem trato, sem teto e sem tempo
é tatuado sobre um terreno temido e subjugado
passava o passado no pretérito futuro
enquanto, via(do) no muro transpassado
com sangue arrastado, jorrado
jorrava...
Na fonte calada, machado em alta Marcha,
a origem do nosso coro
somos Byxas-Travestys como touros,
seus tolos.
(Ferreira 2019: 55)

A construção do cenário-mundo de uma byxa-travesty-preta opera a partir de uma fabulação de origem marcada pela ausência de fundamentos teleológicos. Em “uma terra sem trato, sem teto e sem tempo” (Ferreira 2019: 55), há a negação da posse e da propriedade, bem como a recusa da casa/lar como estrutura simbólico-arquitetônica organizadora das categorias espaço-temporais. Como aponta abigail Campos Leal no prefácio de *Mem(oraís)*, “todo livro escrito por uma travesti deveria ser saudado e encarado como um rasgo no tecido histórico” (2019: 9). É justamente essa prótese fabular e afiada de Luna que rasga as trilogias linhagem/herança/geração e tradição/família/his-

tória, pilares da crono-espaço-normatividade da cis-heterossexualidade branca colonial. Em contrapartida, na trilogia elaborada pela byxa-travesty preta, “a contingência de relações [...], suas incertezas, irregularidades, e até mesmo perversidades, desconsideram os chamados laços naturais entre memória e futuridade” (Halberstam 2020: 114).

Esse terreno temido e subjugado logo receberá a marca da pertença – uma tatuagem – reinscrevendo-o nas ordenações teleológicas. A domesticação do espaço selvagem se dá pela inscrição perpétua da posse, efetuada a ferro incandescente, em um gesto que busca subjugar a indeterminação das formas. Aqui, a normatividade temporal molda o terreno selvagem por meio de uma anacronia do presente, operando uma futuridade que se configura apenas como a manutenção do projeto somato-político da cis-heterossexualidade branca colonial (Edelman 2014). Essa futuridade paranoica e imunológica estabelece um regime de defesa ostensiva contra a monstruosidade e suas derivas espaço-temporais.

Sobre os muros, impõe-se um aviso do destino reservado àquele/a que é a/o Outra/o subordinado e exótico (Kilomba 2020): “Enquanto, via(do) no muro transpassado” (Ferreira 2019: 55). O empalamento do outro/monstro encena o gozo de uma foracção que define os limites da visualidade normo-humano-naturalizada. Esse é o espetáculo que excita a turba e reafirma o status não ontológico da monstruosidade racializada: a morte social do não-ser funciona como espelho, devolvendo à humanidade branco-colonial a reafirmação da própria vida (Wilderson 2021).

Entretanto, ainda que o “machado em alta Marcha” (Ferreira 2019: 55) siga operando como maquinaria necropolítica brutal (Mbembe 2021), há sinfonias que persistem nessa terra devassada. A “origem do nosso coro” (Ferreira 2019: 55) é aterradora: uma multidão monstruosa e dissonante que aponta para uma origem sem origem, apenas iteração (Derrida 1991). Replicadas ao infinito, as cabeças decepadas seguem cantando, para o desespero dos machados, jamais cessando sua disseminação: “Somos Byxas-Travestys como touros, seus tolos” (Ferreira 2019: 55).

Num corte preciso, a diretora da cena grita: *Fiat lux!* Mas, vendo que a luz era tola, a Byxa-Travesty preta desfaz a separação entre luz e trevas:

As lâmpadas, aqui, são acesas e depois apagadas (em) costas,
Quais costas? As nossas.
Entende o pêndulo posto neste cenário de propostas?
Você dá tapa ou você me topa?
Está com o chicote ou na maloca?

No escuro das dores
as cores que joram igual o sangue, brilham, piscam e ateiam
o fogo e temores da mente.
Sobrevivência aqui é feita em subversões de correntes, você sente?
Me sente? Presente ou ausente?
Na calada da noite, às vezes não sei mais.
(Ferreira 2019: 55)

A iluminação do cenário não apenas revela a cena, mas escancara os regimes de visualidade ancorados na dicotomia luz/sombra, forjados pela racionalidade moderna e colonial. Luzes são acesas e apagadas às custas das costas da irracionalidade monstroso, enquanto um grande pêndulo sustenta o pensamento binário e hierárquico, garantindo que essas oposições operem a pleno vapor. Para subverter essa engenharia luminosa, é preciso uma outra inversão, um escurecimento dos entendimentos. Ao contrário do que se poderia supor – que a disputa se dá pelo poder de iluminar –, Castiel Vitorino Brasileiro obscurece essa premissa: “a disputa em questão é pela escuridão e por tudo que nela há, ainda que não se tenha certeza de seu conteúdo. Porque na disputa moderna pela escuridão, o que se almeja é justamente o controle do seu mistério, operado pela sua objetificação, a fim de garantir sua descrição, entendimento e usurpação” (2022: 37).

“Na calada da noite, às vezes, não sei mais” (Ferreira 2019: 55). Essa escuridão densa desarma a arquitetura do saber e da racionalidade iluminada da modernidade ocidental. O domínio óptico, que se vale da luz para modelar objetos subalternizados ao olho ciclopico, se desarranja quando a luz falha: “O negrume, o preto, o escuro ou uma noite sem lua, são os principais pesadelos dos seres modernos, porque são as matérias, as vidas, os lugares e as situações que denunciam a prevalência da relatividade, do acaso e da efemeridade” (Brasileiro 2022: 37).

Diante do escuro das dores, será necessário recorrer a outras próteses para orientar a travessia pelo negrume, pois “quando as luzes enegrecem, o corpo negro rompe sua contenção a uma forma de presença radicalmente outra: tornando-a a escuridão ela mesma” (Mombaça 2021: 105). A visualidade, nesse sentido, não restitui ao olho a supremacia de órgão privilegiado que atesta a verdade do mundo. Pelo contrário, “é reposicionada de acordo com um projeto visual que elabora a escuridão como um campo não representacional, onde não há um olhar dominante capaz de recortar corpos como objetos” (Mombaça 2021: 106).

Para enxergar “essas cores que joram igual sangue” (Ferreira 2019: 55), será preciso recorrer a uma luz negra. Sabemos que a luz negra é uma radiação ultravioleta no limite do espectro visível, imperceptível a olho nu. Sob o negrume, no entanto, ela faz o sangue e outras marcas de violência cintilarem em neon, compondo paletas de cores vívidas que “brilham, piscam e ateiam fogo e temores da mente” (Ferreira 2019: 55). Nesse regime de visualidades enegrecidas (Mombaça 2021), a luz já não se impõe como um artifício arrogante que revela o todo e a totalidade; ao contrário, opera como “capacidade de instaurar um mundo sem torná-lo completamente visível” (Mombaça 2021: 108).

Com efeito, a Byxa-Travesty preta sussurra a deixa: “Sobrevivência aqui é feita em subversões de correntes” (Ferreira 2019: 55). Se o mundo moderno-colonial se estrutura como um cativeiro sem escapatória para o sujeito negro (Wilderson 2021), a Byxa-Travesty preta trama estratégias de deserção e possibilidades de enredar-se na vida-mais-viva e radicalmente outra. A subversão de correntes significa a ruptura das cadeias, das linhas de transmissão e dos pactos de mesmidade que sustentam as lógicas civilizacionais de sucessão, progresso, desenvolvimento, tempo e tradi-

ção. Sabotar a rede elétrica da teleologia ocidental – que sorve a luz da racionalidade branco-colonial – é investir nos desarranjos dos laços sociais (Halberstam 2020), nos processos de desidentificação (Preciado 2020), nas alianças impuras e quebradas (Leal 2021; Mombaça 2021; Butler 2018) e na radical simbiose com o monstro-outro-não-humano enquanto paradigma de coexistência (Haraway 2022).

“Me sente? Presente ou ausente?” (Ferreira 2019: 55) – a pergunta navalha a pele da empatia humanista, rasgando sua superfície e expondo a carne transvestigênere preta. Ela ressoa impertinente, desestabilizando o campo afetivo-sensível dentro da máquina necropolítica. “Me sente?”, sob a lógica da empatia humanista, a questão se torna inaudível. A mesmidade orienta aquilo que se convencionou chamar de “empatia” apenas na direção do que pode minimamente espelhar a imagem antropomórfica narcísica. Quando esse reconhecimento falha, a empatia falha. E com a monstruosidade, a empatia sempre falha – pois, no paradigma imunológico, o monstro é o sacrifício necessário para a preservação da normalidade. “Presente ou ausente?”, a resposta surge de forma espectral, desafiando o campo afetivo-sensível dominado pela hegemonia da forma especista humana. “Você sente?”.

Decerto, sentir é colocar o corpo em cena, ativando modos de conjunção (Berardi 2017) que desarticulam as disposições afetivas rigidamente moldadas pela cenografia da modernidade colonial. Em “Poema nº 2: o corpo”, a byxa-travesty preta se encarna no mundo, revelando-se como matéria sensível em constante (re)fabricação:

Mas se liga, pois eu sou o esquema.
E sempre precisei dar meus corres quebrando algemas.
Algemas que prenderam meu corpo em dilemas.
E meu corpo, tarjado como uma carta de suicídio feita,
corpo que é almejado dentro de um saco
como se fosse a coisa mais nojenta
E para além ainda tem treta,
pois mesmo que eu fosse a mais sagaz,
nunca chegaria andando em paz,
pois do interno o que é terno não sei se sai mais.
(Ferreira 2019: 57-58)

No gesto de incorporação da byxa-travesty preta, ser esquema significa interrogar os fundamentos de sua própria feitura, assumir o arranjo e a combinatória que constituem o corpo como território complexo em constantes negociações. É nesse entendimento que abigail Campos Leal aponta a urgência da apostila: “Para atravessar a metafísica ocidental e sua lógica colonial branca, é necessário colocar corpo e vida em jogo! É necessário encarar corpo e vida como arquivos legítimos a partir dos quais se pode produzir, criar, fabular, especular, diagnosticar e, em última instância, pensar!” (2021: 76). Assim, “dar o corre” significa dispor-se ao risco da fabulação, assumir a potência da poética transvestigênere em um território que precariza e violenta a deserção sexo-genérica racializada. “Dar o corre” carrega os sentidos de fazer acontecer, um improviso de artesarias ao modo das gambiarras, um “fizemos o que

deu com aquilo que tínhamos”: “se esse fracasso [...] é uma estratégia vital afirmativa, que deve, sim, ser celebrado, devemos ter cuidado para não romantizarmos a violência y a precariedade colonial que (des)estrutura a atmosfera da vida de corpos desertores de gênero y sexualidade, sobretudo racializadas” (Leal 2021: 33).

O modo de preparo que a byxa-travesty preta mobiliza em seus métodos de incorporação no mundo assegura, ao infinito do processo, uma carne encorpada e vibrátil. Sua composição se dá por aromas, sabores, texturas e ritmos intensificados:

Porque aqui só quem é.
Só quem é.
Só quem é sabe e dança.
Na ponta dos pés, na ponte das esperanças.
Nas rimas que saem em mira de lança.
Que cortam, que regem, que contigo se transam.
E em um sexo gostoso se você permitir, goza e encanta.
(Ferreira 2019: 58).

Batekool anunciado, a Byxa-Travesty preta lança o convite. Provoca uma rasura ontográfica (Leal 2021) dançante, pois “Só quem é sabe e dança”. O corpo transvestigênera se escreve em coreo-grafias – inscrições sempre à beira do im-possível. Mas aqui, não se trata apenas de trocar um par por outro; é necessário desarmar a própria economia da troca e abrir-se ao sonho das coreografias incalculáveis (Derrida 2019). O corpo transvestigênera não se encarna como substância fixa, mas como um espaço aberto – ferida – que atravessa também o não ser. Ele se (re)faz ontograficamente em um giro infindável, pois só se incorpora em um corpo-a-corpo protético e tecno-artesanal. Seu gozo e encanto residem naquilo que sempre escapa das âncoras ontológicas, pois o devir tecno-monstruoso habita zonas de penumbra onde nem o nome, nem a lei, nem a gramática foram capazes de impor domínios estáveis.

Por conseguinte, o palco onde se dá a incorporação transvestigênera preta no mundo não é a ópera, mas a arena – espaço infinito que é a ferida. No “Poema nº 3: a voz”, Luna Ferreira vocaliza a substância da materialização transvestigênera, ecoando dizeres que se tornam verdadeiros feitiços:

Neste mundo de ‘loki’,
Como pergunta aberta
soou entre a vida e a morte.
E doou a dor e alegria da desordem.
sempre que vejo cortes
navalhas (em) peles do sul e do norte.
Então penso:
‘Tomara que eu seja uma byxa com mente e sorte
de quem sabe deixar uma marca.
E que minha cabeça já tão atormentada
não fique paralisada no nada’.
(Ferreira 2019: 60)

É a partir do “mundo de ‘loki’” que a byxa-travesty preta soa “entre a vida e a morte”. A presença do termo *loki* na qualificação do substantivo *mundo* oferece uma rica multiplicidade de sentidos, cruzando a gíria paulistana, na qual “loki” é a contração de *louco* e se refere a alguém bagunceiro ou desleixado, com o deus nórdico *Loki*, associado à trapaça, engano, magia e artifícios. Ao entrarmos no jogo dessa fabulação, podemos vislumbrar um mundo que desorganiza a estrutura moderna-colonial, subvertendo a rígida divisão entre dicotomias e oposições binárias (Derrida 1973).

A byxa-travesty preta inscreve uma (est)ética proto-estilística ao habitar o mundo em íntima relação com o corte: “E doou a dor e a alegria da desordem/ sempre que vejo cortes/ navalhas (em) peles do sul ao norte” (Ferreira 2019: 60). Tomando a gilete como prótese transvestigênera de (des)feitura de mundos, Isadora Ravena da Silva elabora: “Gilete porque é sempre sobre corte: menos pelos nossos corpos mutilados e mais sobre uma tentativa de desfiliar-se do mundo” (2022: 62). Desfiliar-se do mundo moderno-colonial exige, portanto, a “dor e a alegria da desordem”, pois, nos processos de encarnações transvestigêneres, há uma “dupla função de perigo: a iminência do corte faz abrir de dois lados a ferida: sou vítima do perigo e perigosa” (Silva, I. 2022: 71).

Quando a byxa-travesty preta ora – “Tomara que eu seja uma byxa com mente e sorte de deixar uma marca” (Ferreira 2019: 60) – ela lança um sortilégio. De acordo com a *Encyclopédia de Significados* (2023), “A palavra sortilégio [...] pode ter o sentido de maquinção, combinação ou conspiração, normalmente com a intenção de obter algo, um desejo pessoal, egoísta ou que é considerado imoral ou antiético, na maioria das vezes”. O sortilégio travesti, então, alimenta-se da “dor e alegria da desordem” para transmutar sua corpa im/possível em carne de multidão, uma multidão que habita o mundo “não como povo, mas como peste: no cerne mesmo do mundo, e contra ele” (Mombaça 2021: 28).

Esse sortilégio traveco-especulativo permite que a byxa-travesty preta narre as histórias de outros mundos possíveis:

E que a história narrada,
seja da Byxaria e Travecada
que carrego comigo junto com essa porrada
de lutadoras da batalha,
que pra muito além do choro
carregam consigo não só o corte.
Mas a luta e a sorte.
A vida e a morte.
E o grito das vozes do nosso povo,
que como um coro em batalha
tem poesia rodada na saia.
Na língua navalha.
Na mão a espada
que metralha pra vocês,
que estão perdendo a vez,

que este mundo sempre foi nosso!

Pou!

(Ferreira 2019: 61)

A história narrada da “Byxaria e Travecada” é contada por uma infinidade de vozes que não se organizam sob um télos monológico, tampouco a partir de um sentido homogeneizante subordinado a categorias crono-normativas. Trata-se de uma história que convoca o boicote como estratégia de desordenação do mundo colonial, subvertendo sua lógica normativa e recusando-se a ancorar-se em valores como família, tradição, linhagem e relação biológica, em favor de relações que se refazem a cada momento e para cada contexto, sem uma teleologia fixa, mas em nome da potência caótica da ação aleatória (Halberstam 2020: 122).

A polissemia da palavra *porrada*, que pode remeter tanto a um agrupamento coletivo quanto a uma ação violenta, sinaliza para a criação de conexões afetivas que não se fundamentam “na integridade do sujeito, mas em sua incontornável quebra” (Mombaça 2021: 22). A “porrada de lutadoras da batalha” configura uma coletividade orientada por uma espécie de “nós” que não aniquila “o caráter inassimilável de cada corpo e sua ferida” (Mombaça 2021: 25). Ao vislumbrar os contornos dessa coletividade estilhaçada, Jota Mombaça politiza a ferida como um “modo de estar juntas na quebra e de encontrar, entre os cacos de uma vidraça estilhaçada, um liame possível, o indício de uma coletividade áspera e improvável” (2021: 26).

Seguir para além do choro, carregando não apenas o corte, tonifica o movimento da multidão transvestigênero racializada em desvios improváveis, onde relações e afetações se tecem na contingência do toque com a quebra do outro. Aqui, não se trata da história de um povo eleito que marcha pelo deserto em busca da terra prometida, mas da disseminação monstruosa dos esporos, da infecção que contamina todas as ficções de poder – inclusive as de pátria, terra e povo. Longe da monumentalidade histórica, que arquiva o passado como índice de exemplaridade, a história dessa multidão inscreve no mundo colonial ordenado “o rascunho de rotas provisórias, o sussurro de possibilidades impossíveis, a manifestação misteriosa da existência do que não existe” (Mombaça 2021: 19).

Mesmo em meio à batalha, é possível engendrar processos de cura que transcendem a mera restauração de uma unidade quebrada, recusando a sutura que apenas reconstruiria um estado prévio à ruptura. Se, para as byxas-travestys pretas, habitar o mundo ordenado colonial é habitar o próprio trauma – sem fuga e sem possibilidade de organização narrativa (Wilderson 2021) –, é nessa cenografia que “parece instaurar-se um processo precário e limitado de cura, que é também um outro nome para a luta anticolonial” (Leal 2021: 111). Assim, nos experimentos literários de autoria transvestigênero preta, “escrever o texto, ainda que nos limites de uma linguagem precária, é um gesto que, de uma só vez, atua na cicatrização das feridas coloniais y expropria do poder colonial sua capacidade de impedir o acesso à linguagem por parte de quem sofre o trauma” (Leal 2021: 111).

Nesse sentido, a cura se revela como um intrincado processo de re-feitura ontográfica (Leal 2021), abrindo caminhos para a elaboração de existências mais habitáveis. Esse processo envolve a criação de novos pactos, interações sociais, laços afetivos e desejos, bem como a invenção de formas alternativas de ser, ver, significar e habitar outros mundos:

A cura é movimento inominável, ou o movimento de tornar-se inominável. Percebo a cura como um acesso àquilo que é inexistente na temporalidade moderna. A cura é conseguir experimentar-se no que nos dizem ser impossível, ou seja: viver a incorporação *exusiática*, viver o equilíbrio das forças e formas que se diferenciam, viver e gozar na encruzilhada. (Brasileiro 2021: 56)

Mergulhando nas profundezas das comunidades que se formam em torno das afro-tecnologias ancestrais – marcadas pela deserção do mundo colonial –, a Byxa-Travesty preta evoca a “poesia rodada na saia”. Entra em cena, então, outra operária do corte: as pomba-giras, que transitam nos terreiros, nas ruas e encruzilhadas. Essas Marias giram a saia para desorientar teleologias e inverter lógicas binárias; baixam “para destravar os nós do corpo e praticar um giro enunciativo que opere a favor do combate às injustiças cognitivas, sociais e da disciplinarização dos corpos” (Simas & Rufino 2018: 96).

Pela língua-navalha, tanto as pomba-giras quanto a Byxa-Travesty preta, para atraí-cessarem o terrorismo colonial inscrito no presente, lidam com a linguagem de forma cortante, fraturando “a lin/gua/gem que n/os fraturou” (Leal 2021: 113). Esboçam-se novos horizontes (est)ético-políticos, implicados na precariedade de existências em radical exposição aos terrores e traumas do mundo colonial e seu monopólio da violência.

Ao proclamar “que estão perdendo a vez” e que “esse mundo sempre foi nosso”, a byxa-travesty preta entoa o apocalipse. Seu canto instaura o pânico porque anuncia a ruína de um mundo já esfacelado, uma vez que “a hipótese de perder o mundo é indutora de uma ansiedade profundamente enraizada nas subjetividades brancas, na medida em que o mundo como nos foi dado conhecer é, precisamente, a infraestrutura da vida branca” (Mombaça 2021: 38). Por isso, lança mão da literatura como uma fagulha incendiária, provocando o colapso da *plantation* e aterrorizando as ficções de poder que sustentam esse ordenamento do mundo moderno colonial. Seu gesto literário desestabiliza as fundações que sustentam os confortos ontoepistêmicos de uma humanidade hegemônica, deslocando as certezas que lhe conferem permanência e absoluto reconhecimento.

UMA SUTURA (IM)POSSÍVEL

A partir de uma poética da ferida e do corte, Luna Souto Ferreira risca o mundo e se inscreve nele, arriscando-se nas brechas. No teatro do *cistema*² colonial, encena dissidências e dissonâncias, estilhaçando-se ao mesmo tempo em que se refaz, costurando outras corporalidades e vozes na trama de sua (re)existência. Sua escrita transvestigênero preta se encarna como prótese afiada, e a leitura que propus aqui não poderia senão assumir a contingência dessa ferida, seu estado de irresolução e insistência.

No espaço transtornado de *Mem(ora)is*, em que o verbo se faz corpo e o texto se torna carne, não há promessa de costura definitiva. O verbo se desdobra em verbo faca, verbo-sangue, verbo-matéria viva que escapa à captura das gramáticas hegemonicais. Lambendo a ferida do mundo colonial ordenado, a byxa-travesty preta redesenha cartografias do desejo com sua língua bifurcada, entre cortes lascivos e rupturas profundas. Sua palavra não é *logos* inaugural, mas prótese onto-desejante que reconfigura o real (Leal 2021). Nenhuma ontologia a fixa. Seu corpo é força errante, flecha disparada num tempo espiralado (Martins 2021), revolvendo ordens naturalizadas.

Como Exú, a byxa-travesty preta ri ao dobrar o tempo: matou um macho ontem com o feitiço que lançou hoje. Seu trajeto não obedece à lógica da linearidade histórica, mas desenha um rastro cintilante e subversivo. Recusar uma síntese concilia-tória não nega a potência de elaboração inscrita nos rastros desse esfacelamento. Pelo contrário, a im-possibilidade de uma sutura totalizadora dissemina a materialização de corpos e existências que infectam a clausura das categorias ontometafísicas coloniais.

Portanto, a (im)possibilidade da sutura não é qualquer impasse, mas uma verdadeira encruzilhada, na qual o poder de uma fabulação travesti inaugura mundos novos e modos de ser. Na pele escrita de Luna Ferreira, o tempo da literatura é o tempo da ruína e do (re)começo, onde a cicatriz não encerra a ferida, mas a reabre como campo de insurgência e experimentação.

OBRAS CITADAS

BERARDI, Franco Bifo. *Fenomenología del fin: Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

2 O termo “cistema” (com “c” de *cis*) é uma corruptela intencional de “sistema”, utilizada para denotar uma estrutura social, institucional e epistemológica fundamentada na cisgeneridade. Nesse contexto, normatiza-se e naturaliza-se a identidade cisgênero como padrão, marginalizando as identidades trans, não-binárias e não conformes com esse padrão. Para Viviane Vergueiro, essa estrutura cismaterial opera como matriz colonial moderna, produzindo invisibilização, violências e hierarquizações sociais articuladas por interseccionalidades como raça e classe. A crítica transfeminista e decolonial busca desconstruir esse paradigma, promovendo caminhos de autonomia, dignidade e liberdade para corpos e identidades de gênero historicamente excluídos.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia*. Trad. Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *Tornar-se Imensurável: o mito Negro Brasileiro e as estéticas macumbeiras na Clínica da Efemeridade*. Dissertação (PPG em Psicologia clínica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *Quando o sol não mais brilhar: a falência da negritude*. São Paulo: N-1 edições; Hedra, 2022.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. Campinas: Papirus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Coreografias: entrevista com Jacques Derrida*. Estudos Feministas, Florianópolis, v.1, n. 27, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n150638>.

EDELMAN, Lee. *No al futuro: la teoría queer e la pulsión de muerte*. Barcelona/Madrid: Egales, 2014.

EU NÃO vou morrer. Intérprete: Ventura profana e Podeserdesligado. Compositor: Ventura Profana. In: Traquejos pentecostais para matar o senhor. Intérprete: Ventura profana. São Paulo: Tratore, 2020. Streaming de música Spotify, faixa 5 (4 min). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2MuZFBIVN3Xjrl1KD48Tuz?si=KatKhf1qSWiO3vdLGXR1Ig>.

FERREIRA, Luna Souto. *Mem(oraís): poéticas de uma byxa-travesty preta de cortes*. Bragança Paulista: Urutau, 2019.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. Trad. Bhuvi Libanio. Recife: Cepe Editora, 2020.

HARAWAY, Donna. *Quando as espécies se encontram*. Trad. Juliana Fausto. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódio de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

LEAL, abigail Campos. Prefácio. Luna Souto Ferreira. *Mem(oraís): poéticas de uma byxa-travesty preta de cortes*. Bragança Paulista: Urutau, 2019.

LEAL, abigail Campos. *Ex/orbitâncias: os caminhos da deserção de gênero*. São Paulo: GLAC edições. 2021.

MARTINS, Leda Maria. *Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. *Brutalismo*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SILVA, Denise ferreira da. *Homo modernus: para uma ideia de raça*. Trad. Jess Oliveira e Pedro Daher. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

SILVA, Isadora Ravena da. *Por travecametodologias de criação em arte contemporânea*. 131 f. 2022. Dissertação (PPG em Artes), Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e arte, Fortaleza, 2022.

SIMAS, Luiz Antônio & Luiz Rufino. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SORTILÉGIO. In: *Enciclopédia de significados*. São Paulo: 7graus, 2023. Disponível em: <https://www.significados.com.br/sortilegio/>.

WILDERSON, Frank B. *Afro-pessimismo*. Trad. Rogério W. Galindo e Rosiane Correia de Freitas. São Paulo: Todavia, 2021.

“QUARTO DE DESPEJO”: A ESCRITA COMO ESTOICISMO

André Pascoal¹ (USP)

Recebido em 27 de março de 2025; aprovado em 9 de julho de 2025.

RESUMO: Inicialmente, parafraseando Virgínia Woolf, é necessário perguntar qual é o espaço da mulher na literatura, no início do século passado. Mas, se consideramos o contexto de uma mulher negra, moradora de uma favela brasileira, a perspectiva para se consolidar como escritora é ainda mais árdua. Assim, o presente ensaio pretende demonstrar não apenas as dificuldades enfrentadas por Carolina Maria de Jesus para o exercício de sua escrita, mas como seu esforço para escrever representa um verdadeiro ato de resistência, no seu mundo permeado pela miséria, pela criminalidade e pela exclusão. Um mundo em que vidas são desperdiçadas ou simplesmente desprezadas pelas políticas sociais. A guerra cotidiana pela sobrevivência reduz a condição humana ao nível dos animais que habitam naquele ambiente, com quem disputam os dejetos que lhes servem de alimento. A luta pela sobrevivência, muitas vezes, pode suscitar um enfraquecimento do ânimo e da vontade de viver, conducente a um verdadeiro niilismo existencial. Desse modo, sua escrita de linguagem simples, porém profunda, ultrapassa os estreitos limites da favela, servindo como verdadeiro instrumento de reconhecimento e autopreservação, diante da desigualdade e do preconceito.

PALAVRAS-CHAVE: Carolina Maria de Jesus; escrita; mulheres negras; reconhecimento.

“QUARTO DE DESPEJO”: LA ESCRITURA COMO ESTOICISMO

RESUMEN: Inicialmente, parafraseando a Virginia Woolf es necesario preguntarse qué lugar ocupaban las mujeres en la literatura al inicio del siglo pasado. Pero si consideramos el contexto de una mujer negra que vive en una favela brasileña, la perspectiva de consolidarse como escritora se vuelve aún más ardua. Entonces, este ensayo pretende demostrar no solo las dificultades que Carolina María de Jesús enfrentó en su camino como escritora, sino también cómo su esfuerzo por escribir representa un verdadero acto de resistencia en un mundo asolado por la pobreza, la delincuencia y la exclusión. Un mundo en el que las vidas se desperdician o simplemente son ignoradas por las políticas sociales. La lucha diaria por la supervivencia reduce la condición humana al nivel de los animales que habitan ese entorno, con quienes compiten por los desechos que les sirven de alimento. La lucha por la supervivencia a menudo puede llevar a un debilitamiento del espíritu y de la voluntad de vivir, lo que

¹ apascoals@usp.br - <https://orcid.org/0009-0009-0288-6929>

conduce a un verdadero nihilismo existencial. De esta manera, su escritura, con un lenguaje sencillo pero profundo, trasciende los estrechos confines de la favela y sirve como un verdadero instrumento de reconocimiento y autopreservación frente a la desigualdad y los prejuicios.

PALABRAS CLAVE: Carolina Maria de Jesus; escritura; mujeres negras; reconocimiento.

“QUARTO DE DESPEJO”: WRITING AS ESTOICISM

ABSTRACT: First of all, paraphrasing Virginia Woolf, it is essential to ask where women’s space in literature was at the beginning of the last century. But, if we consider the context of a black Woman living in a Brazilian slum, the perspective is much more arduous. The present essay intends to demonstrate, much more than the difficulties of Carolina Maria de Jesus as a writer, how her effort to write represents an actual act of resistance in a world surrounded by misery, criminality, and exclusion. In a world where lives are either wasted or despised by social policies. The everyday war for survival reduces the human condition to the same level as that of the animals living in the same environment, due to disputes over food leftovers. Sometimes, the battle for survival can lead to a weakening of the spirit and the will to live, as in existential nihilism. Thus, her simple but profound language in writing surpasses the narrow limits of the slum, serving as a valid instrument of recognition and self-preservation in the face of inequality and prejudice.

KEYWORDS: Carolina Maria de Jesus; writing; black women; recognition.

*Muitas fugiam ao me ver
Pensando que eu não percebia
Outras pediam pra ler
Os versos que eu escrevia*

*Era papel que eu catava
Para custear o meu viver
E no lixo eu encontrava livros para ler
Quantas coisas eu quiz fazer
Fui tolhida pelo preconceito
Se eu extinguir quero renascer
Num país que predomina o preto*

*Adeus! Adeus, eu vou morrer!
E deixo esses versos ao meu país
Se é que temos o direito de renascer
Quero um lugar, onde o preto é feliz.*

*Muitas fugiam ao me ver...
(Carolina Maria de Jesus)*

INTRODUÇÃO: MULHERES E LITERATURA

No início do século XX, Virgínia Woolf sensibilizou-se com a delicada situação de vulnerabilidade das mulheres escritoras em uma sociedade nitidamente sexista – “A história de uma tradição literária feminina pode ser descrita como a liberação da es-

crita, passo a passo, desde uma perspectiva masculina até uma escrita e uma linguagem autênticas das mulheres” (Weigel 1986: 76)². Se Shakespeare tivesse uma irmã, gozaria das mesmas facilidades e reconhecimento do grande dramaturgo para escrever suas obras? Qual a possibilidade de acesso de uma mulher ao fechado círculo acadêmico?

Enfim, sem a igualdade social e financeira da mulher, na patriarcal sociedade vitoriana, não seria possível que uma autora tivesse tranquilidade para desenvolver sua escrita. Sobretudo, precisaria de um “teto todo seu”, um espaço reservado para o exercício e desenvolvimento de seu talento e de suas potencialidades: “A observação impessoal e desapaixonada depende de haver tempo livre, de algum dinheiro e das oportunidades surgidas pela combinação desses dois fatores. Com dinheiro e tempo livre a seu dispor, naturalmente as mulheres se dedicarão mais do que até aqui foi possível ao ofício das letras” (Woolf 2019: 18).

Note-se que, no caso da escritora britânica, há um movimento no interior de uma sociedade que rompeu com o primitivismo, criando instituições acadêmicas tradicionais e seculares, mas que não havia se desvinculado, por completo, da mentalidade sexista e excludente, o que se refletia na exteriorização da própria arquitetura acadêmica: “Um dia, presumivelmente, esse pátio quadrangular com seus gramados macios, ou sólidos edifícios e a própria capela foram também um charco, onde a relva ondulava e os porcos fuçavam” (Woolf 1985: 14).

Mas, depois de tanto tempo da publicação de “Mulheres e ficção” e um “Teto todo seu”, o que mudou para as escritoras, principalmente se for considerada uma sociedade patriarcal e atrasada como a brasileira? E se a escritora fosse uma mulher negra, semialfabetizada, catadora de papel, moradora de uma favela sul-americana?

O FENÔMENO CAROLINA

No meio da cidade, o espaço que deixou de ser mato, o solo que deixou de ser pântano, o que restou do brejo, da lama, dos escombros do resto da cidade. Ali se espraiam casas miseráveis, estúpidos casebres insustentáveis diante da força da natureza. Uma vida precária, quase animalesca: “Eu classifico São Paulo assim: o Palácio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos” (Jesus 2020: 36).

Quem se diria no direito de escrever em um ambiente desses? Quem poderia suportar o peso dos dias implacáveis que ameaçam a existência, reduzem o ser à mera condição de sobrevivente, na luta inglória de sustento de seu próprio metabolismo e da sua prole? Quem ousaria ser escritora, em um país de oportunidades parcias e desiguais, para pobres, pretas e semialfabetizadas? Quem sonharia escrever e ter sua

² La historia de una tradición literaria femenina puede describirse como la liberación de la escritura, paso a paso, desde una perspectiva masculina hacia una escritura y un lenguaje auténticos de mujeres.

obra aprovada no “Reader’s Digest”? Afinal, pela voz da autora: “Eu não sou indolente. Há tempos que eu pretendia fazer o meu diário. Mas eu pensava que não tinha valor e achei que era perda de tempo” (Jesus 2020: 33).

Não se trata apenas de “um teto todo seu” para que as mulheres pudessem escrever, pela sua condição, em uma época em que não podiam falar, nem podiam ocupar as mesmas posições ou disputar o mesmo espaço com homens. Trata-se de uma mulher que, pela cor de sua pele, pela sua condição de favelada, não podia ter voz, palavra ou verdade.

Não se trata de sonhar com as bibliotecas e espaços reservados aos universitários, as largas salas do estrato vitoriano, com seus saberes acumulados, tortuosos e vistosos “tomas de ciências ancestrais”; nem tampouco com suas luxuosas salas, palco de lautos jantares. Afinal, banquetes apenas habitam os sonhos de Carolina: “As perdições numerosas e variadas, vieram acompanhadas de todo o seu séquito de molhos e saladas, picantes e doces, cada qual na sua ordem de entrada” (Jesus 2020: 16).

Como ousa, Carolina? Como ousa pensar em galgar o panteão dos escritores nacionais, das mulheres de letras? Morando num canto precário de uma selva de pedra, onde as pessoas disputam a própria sobrevivência, como “ratos se acotovelando”, nos dizeres da burguesa Clarice Lispector. Um quarto que, a qualquer momento, pode deixar de ser um teto todo seu. Diante de sua condição precária, o amanhã pode não existir mais. Na favela, o espaço é contingencial. Por isso, “a favela é o quarto de despejo. E as autoridades ignoram que têm o quarto de despejo” (Jesus 2020: 100).

Como escrever o cotidiano cruel, grotesco e sem graça de uma favela atrasada, de um país atrasado da América do Sul, nos meados do século passado? A diferença é abissal, se comparada com a realidade britânica de Woolf: “É da mulher comum que a incomum depende. Apenas quando soubermos quais eram as condições de vida da mulher comum [...] quando pudermos avaliar o modo de vida e a experiência de vida tornados possíveis para a mulher comum é que poderemos explicar o sucesso ou o fracasso da mulher incomum como escritora” (1985: 10).

O papel que nasceu para sacrificar a natureza é o sustento de sua pobre família. O papel nosso de cada dia, que substitui o papel-moeda, faz-lhe as vezes. O papel que registra as palavras de uma descendente de escravizados, cuja alforria fora assinada em um pedaço de papel. O papel que permite que seus sonhos não sejam rasgados como papéis. Qual o seu papel nessa história toda, Carolina? Muitas vezes, o papel da escritora é apenas sonhar: “Eu gosto da noite só para contemplar as estrelas cintilantes, ler e escrever. Durante a noite há mais silêncio” (Jesus 2020: 40).

Como prosseguir, se lhe falta a força de um homem? Se seu sexo frágil não foi feito para o serviço pesado – “Eu estava tão nervosa! Acho que se eu estivesse num campo de batalha, não ia sobrar ninguém com vida” (Jesus 2020: 65). Como sustentar sua força, se só há alimento quando o dinheiro do papel é apenas suficiente para alimentar meia-boca. Mas há quatro bocas para serem alimentadas. A fome não faz concessões, muito menos nas crianças: “Penso: se a miséria revolta até as crianças...” (Jesus 2020: 65).

MISÉRIA E EXCLUSÃO

Há uma verdadeira fauna na favela, há um verdadeiro rebanho de oportunidades, no meio do monturo. Outras figuras ficcionais passariam por isso, como a mulata Bertoleza o fez. Mas Carolina é real, de carne e osso. Viver dos restos dos mortais. Viver de algum resto mortal. Fuçar nas latas de lixo, um resto de resíduo que sirva de sustento a vidas desperdiçadas: “– É verdade que você come o que encontra no lixo? - O custo de vida nos obriga a não ter nojo de nada. Temos que imitar os animaes” (Jesus 2020: 105).

Vidas que cresceram para se perder, potencialidades que nunca serão exploradas. Vidas que crescem e se retroalimentam ao lado do lixo. Descartáveis e repugnantes como os resíduos. Refugo, extranumerário, exclusão: “Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima ou joga-se no lixo” (Jesus 2020: 41). O quarto de despejo é o barraco, o local que a cidade reservou aos indesejáveis. Como diria Zygmunt Bauman: “Com muita, frequência, na verdade, rotineiramente, as pessoas declaradas “redundantes” são consideradas sobretudo um problema financeiro” (2005: 20).

Mas, como superar essa realidade, se o dinheiro mal dá para o gasto, se tudo está tão caro e o papel-vida já não vale mais nada. Trocar uma escravidão de algemas por outra escravidão, mais silenciosa e não menos cruel, da desigualdade social: “Atualmente somos escravos do custo de vida” (Jesus 2020: 19). Ainda bem... que isso foi escrito no passado...

Trabalhar, dormir, acordar, trabalhar: “o pobre não repousa” (Jesus 2020: 20) Parece uma escravidão? A longa duração da história ainda não permitiu que os grilhões dos cativos fossem definitivamente rompidos pelo Estado de Direito, pela isonomia formal e igualdade de oportunidades: “Pensei na vida atribulada que eu levo. Cato papel, lavo roupa para dois jovens, permaneço o dia todo na rua. E estou sempre em falta” (Jesus 2020: 20).

Mas se a penúria não impede o sonho, também não impede que o caráter seja alto, no coração de uma poetisa da vida. Afinal, quando se fala de gênio, não há regras para a sua formação. Ela se dá ao natural, perante as vicissitudes da vida e pela insinuação do erro. É preciso considerar que “formação” não consiste em “apenas adquirir novos conhecimentos, mas também redimensionar o já sabido”, dar-lhe novas perspectivas e superar preconceitos “e, desse modo, estar inserido em um processo de contínuas transformações” (Mazzari 2020: 26).

Um lugar em que não há a mínima educação formal quem pouco se esclareceu, é senhor da razão, principalmente se tiver força de espírito: “Tenho apenas dois anos de grupo escolar, mas procurei formar o meu caráter” (Jesus 2020: 23). O suficiente para compreender o certo e o errado. O suficiente para acordar todos os dias e reiniciar a luta, como uma recusa à esmola, à prostituição ou à resignação: “A prostituição é a derrota moral de uma mulher. É como um edifício que desaba” (Jesus 2020: 119).

O caráter que recusa à simples condição de mulher, pobre e negra, que não permite que sua existência se arrime na proteção do patriarcado, nem da caridade, numa sociedade em que o casamento era, pelo menos, a possibilidade de compartilhar a miséria a dois, quando a condição de mãe solteira, de três filhos de pais diferentes, era um estigma que suscitava mais uma camada de preconceito, inclusive entre as próprias mulheres: “Elas alude que eu não sou casada. Mas eu sou mais feliz do que elas. Elas tem marido. Mas são obrigadas a pedir esmolas. São sustentadas por associações de caridade” (Jesus 2020: 23).

Uma luta pela sobrevivência que representa uma negação de revivificar uma nova forma de escravidão pela violência doméstica: “E elas, tem que mendigar e ainda apanhar. Parece tambor [...] Não invejo as mulheres casadas da favela que levam vida de escravas indianas” (Jesus 2020: 23). Mesmo que não tenha ninguém a se apoiar ou para lhe defender: “Como é pungente a situação de uma mulher sozinha sem um homem no lar” (Jesus 2020: 28).

Evidentemente, quando a vida acumula reveses, quando não se tem alternativas, nem como superar a miséria, o desprezo, a degradação e a insignificância de um ser atomizado pela vida urbana e pelo massacre existencial, há grande perda de autoestima, de autorreconhecimento. É difícil acreditar em seu próprio valor, que sua própria força possa alterar as forças do destino que deixou todos iguais na desigualdade: “Eu estou começando a perder o interesse pela existência. Começo a revoltar. E a minha revolta é justa” (Jesus 2020: 39).

Aqui, não podemos deixar de reconhecer o enorme torpor e enfraquecimento da vontade de viver, um verdadeiro niilismo que se apodera do ser diminuto frente à adversidade de um mundo construído sob uma lógica estranha aos seus anseios, esvaziada de perspectivas, “a experiência de viver dominado por uma pavorosa falta de propósito, de esperança e (acima de tudo) de amor” (West 2021: 49).

Um ser que se transforma e se recicla diante das intempéries da vida e da fortuna, misturando-se na mesma mutabilidade dos objetos que são descartados e lhes servem de fonte de sustento – “São diamantes que transformam em chumbo. Transformam-se em objetos que estavam na sala de visita e foram para o quarto de despejo” (Jesus 2020: 42). Diamante bruto como a escrita de Carolina, brilhante, a despeito da ausência de lapidação.

A ESCRITA COMO LIBERDADE E AUTOPRESERVAÇÃO

Em meio à tamanha brutalidade e animália, a escrita cumpre um múltiplo papel. Com a escrita, conserva-se a própria sanidade mental, em meio a um modo de vida inóspito e indigno. O ato de escrever é um verdadeiro manifesto, um ponto de inflexão e resistência, em que a justiça é resguardada em partes, permitindo que o autor possa analisar o desenrolar dos fatos com a distância necessária para interpretá-los.

Conserva a sua marca de libelo contra as autoridades, perante a ausência de políticas públicas restauradoras da dignidade dos povos desfavorecidos:

Do ponto de vista da especificidade deste diário pode-se inferir que, se em suas páginas repercute uma representatividade coletiva, que outorga ao diário uma função social e dá a ver a miséria do Canindé, sobressai dessa mesma coletividade o gesto solitário de Carolina, para quem escrever funciona menos como ato de catarse do que como forma de resistir à miséria (Perpétua 2014: 255-266).

Em meio a tamanho caos, o ato de escrever surge como maneira de autopreservação, porque permite que Carolina se destaque da vileza de seu próprio ambiente e conserve sua própria integridade e a de seu núcleo familiar: “Tem pessoa aqui na favela que diz que eu quero ser muita coisa porque não bebo pinga. Eu sou sozinha. Tenho três filhos. Se eu viciar no álcool os meus filhos não irá respeitar-me” (Jesus 2020: 71). Contudo, diante de tais circunstâncias, escrever é quase um ato instintivo, uma verdadeira necessidade.

Com o cumprimento de tais papéis, o ato de escrever exige quase que uma postura estoica por parte da autora, talvez uma inspiração que busque na vocação criadora a todos os seres que se encontram espalhados no mundo, a evocação de uma beleza própria que emana das existências que habitam a terra, a água e o ar, traduzidas em unidades próprias disponibilizadas pela coerência criativa do Ser Supremo. Um estoicismo que visa à preservação de si e de sua prole, no qual e pelo qual o ato de escrita se sobressai como instrumento de permanência no mundo concreto, pondo à salvaguarda aquilo que restou de humano ao artista.

Mas um estoicismo que recusa o suicídio honroso, porque busca aquela mesma unidade intuitiva almejada por todos os seres vivos, mesmo diante do sofrimento e da iminência da morte. “Quando encontro algo no lixo que eu posso comer, eu como. Eu não tenho coragem de suicidar-me. E não posso morrer de fome” (Jesus 2020: 149). Ao contrário do que afirmado pelo poeta Drummond, a carne não aspira à degradação, mas à unidade, à vocação intuitiva e à autopreservação.

Mas Carolina tem consciência de sua própria degradação física: “Hoje eu fui me olhar no espelho. Fiquei horrorizada. O meu rosto é quase igual ao de minha saudosa mãe. E estou sem dente. Magra. Pudera! O medo de morrer de fome” (Jesus 2020: 162). Vidas que se sucedem e se estiolam em um ciclo contínuo e ininterrupto de asperezas. A filha que repete a miséria da avó que será repetida por sua própria filha, diante da ausência de perspectivas.

Não perdeu o juízo em meio à miséria. Ela sabia que vivia suja, sentia seu próprio cheiro, sabia que participava da imundície de seu mundo, mas que a ausência de asseio não decorria de falhas suas, mas de escolhas que deviam ser feitas para se manter viva. “Eu estava suando e sentia o odor do suor” (documentar e situar). O mundo que a cerca a repugna, do mesmo modo que enoja as pessoas de fora do microcosmo da favela. Mas ela não tem alternativa.

O DESAFIO DE SER ÉTICO: O SABER COMO DISCRÍMEN

Dentro desse universo, ela se destaca por não integrar a lógica destrutiva que se inculca na mente dos desgraçados e desvalidos, que absorvem a própria imoralidade e a violência de seu meio. Ela se recusa à promiscuidade, à depravação e ao alcoolismo, mas, ao mesmo tempo, não está imune às consequências do comportamento desviado de seus condôminos. À contragosto, é obrigada a conviver e assistir à violência doméstica, ao crime, ao desespero e à tragédia: “A pior praga da favela atualmente são os ladrões. Roubam à noite e dormem durante o dia. Se eu fosse homem não deixava os meus filhos residir nesta espelunca. Se Deus auxiliar-me hei de sair daqui, e não hei de olhar para trás” (Jesus 2020: 173).

Assim, sob o ponto de vista hegeliano, há uma verdadeira fissura no processo dialético que poderia ser estabelecido com seus pares, a impossibilidade de “ser” no “outro”, “reconhecer-se” no “outro”, como projeção de “si mesma”, o que inviabiliza que ela mesma tenha seu reconhecimento consolidado perante a comunidade. Paradoxalmente, o papel garante a sua subsistência orgânica e a garantia de sua integridade psíquica e moral, conservada pelo papel de escritora favelada: “Embora na maioria das vezes a autora se coloque numa posição distinta em relação aos vizinhos, seja pelo devaneio, seja pela negativa contundente da perenidade na miséria, em alguns momentos sua identificação se dá por um processo de espelhamento de si própria nos vizinhos de quem quer manter distância” (Perpétua 2014: 239).

É desse modo que ela se diferencia por um discrímen, por um atributo que não permite que sua matéria se confunda ou se misture à essência dos seus vizinhos. Sob esse aspecto, o processo discriminatório é duplo: ela é discriminada no mundo além-favela, por viver no quarto de despejo; ela é discriminada pelos próprios favelados, por seus atributos intelectuais que não permitem sua fusão ao próprio meio: “- Negra ordinária! Você não é advogada, não é repórter e se mete em tudo!” (Jesus 2020: 148). Um desencaixe no mundo de fora e no mundo dentro da favela, tão pesado como o fardo de carregar os entulhos que garantem sua própria sobrevivência.

Mas, ao mesmo tempo em que o ser se refugia em sua própria interioridade como forma de proteção às agruras de um cotidiano sinistro e hostil, não pode se descolar de seu tortuoso fluxo, como reclamo de sua própria subsistência.

Desse modo, a conflituosa relação com os seus colegas de infortúnio ressalta o ambiente inóspito, avesso a romantizações, da luta pela sobrevivência: um recuo ao estado de natureza hobbesiano, em que o medo da morte iminente e a disputa por bens desproporcionais às necessidades incipientes deflagram a guerra de todos contra todos. O egoísmo se sobressai justamente onde a solidariedade se fazia necessária: “Agora até os lixeiros avançam no que os catadores de papéis podem pegar. Eles são egoístas” (Jesus 2020: 111).

A vida passa a ser um fardo tão grande que é possível a empatia e a comparação com os próprios animais. Os animais rivalizam em virtudes e tristezas com os seres humanos, imagem-semelhança de uns com os outros. Como a vida seria mais leve

se pudéssemos cantar como as aves. A vida é injusta como a vida das vacas, cujo valor é tabelado pelo homem branco. Um gato pode virar alimento, como a cadela Baleia de *Vidas Secas*. Em meio à sujidade e à crueza da matéria orgânica, não deixamos de nos parecermos com porcos. Os cachorros alimentam-se como os próprios humanos. O ser humano se comporta como um verdadeiro urubu, vivendo da podridão orgânica dejetada: “Os favelados aos poucos estão convencendo-se que para viver precisam imitar os corvos” (Jesus 2020: 31-171). Os ratos devoram os livros, como Carolina. Alimentos de quem, para quem? Nessa cadeia alimentar, os pobres estão abaixo dos animais: “Deus é o rei dos sábios. Ele pôs os homens e os animais no mundo. Mas os animais quem lhes alimenta é a Natureza porque se os animais fossem alimentados igual aos homens, havia de sofrer muito. Eu penso isto, porque quando eu não tenho nada para comer, invejo os animais” (Jesus 2020: 61).

E como se concentrar nesse ambiente? Como conseguir forças para fazer sobreviver a escritora que existia dentro de si, com suas potencialidades inexploradas, sua pulsação criativa? Não se trata de um teto só seu, mas de muito mais. Como comparar realidades tão díspares como a de Carolina e de Woolf?

Como se manter em pé à podridão, à degradação e ainda preservar a sensibilidade da poetisa? Reconhecendo a beleza no sorriso de uma criança, já que não é mais propensa ao sorriso? Admira a alegria de sua pequena filha: “Fiquei olhando minha filha sorrir, porque eu já não sei sorrir” (Jesus 2020: 96). O que mais falta ao mundo e aos homens destruir uma interioridade que é a única garantia de sua própria subsistência, em meio ao submundo da miséria?

De onde retirar a inspiração? Dos veios congestionados, dos músculos distendidos pela jornada brutal de trabalho, pelo peso dos papéis, pelo peso de seu papel no mundo, pelo peso do mundo em suas costas, pelo cansaço, pela vertigem, pela fome que causa vertigens: “Segui pensando: quem escreve gosta de coisas bonitas. Eu só encontro tristezas e lamentos” (Jesus 2020: 169). É da extenuação de suas forças que emerge a sua própria força, Carolina. É, mais uma vez, o limite entre o humano e o animal, a fonte de sua inspiração.

Como criar os seus próprios limites éticos dentro de um mundo impregnado de informalidades. Informalidade educacional, informalidade linguística – como a própria escrita de Carolina –, informalidade religiosa permeada por sincretismo. Um ambiente de misturas e simbioses, onde o improviso e o artifício são os únicos mecanismos de equilíbrio existencial. Um amálgama de culturas ancestrais, expressas em símbolos e na própria linguagem. O papel da mulher cada vez mais coisificado e reduzido aos apelos do sexo: “Disse que a vida está muito cara que até as mulheres estão caras. Que quando quer dar uma f... as mulheres quer tanto dinheiro que acaba desistindo. Fingi que não ouvi, porque não falo pornografia. Saí sem agradecê-lo” (Jesus 2020: 122).

Uma personalidade que é obrigada a se consolidar em meio a padrões morais indetermináveis, uma incompleta consciência de seu próprio corpo e de sua vontade, embora com limites bem estabelecidos: “Essa história das mulheres trocar-se de ho-

mens como se estivesse trocando de roupa, é muito feio. Agora uma mulher livre que não tem compromissos pode imitar o baralho, passar de mão em mão” (Jesus 2020: 118).

Sua linguagem simples, quase infantil, pode insinuar o apelo à paródia – instrumento largamente utilizado por grandes autores – para a narrativa das tragédias comezinhas do cotidiano. Mas não: é a sua dicção única, informal, descrevendo e registrando um cotidiano repleto de atrocidades: “A voz do pobre não tem poesia” (Jesus 2020: 131).

Mas ainda assim, Carolina consegue ser ciosa de suas próprias qualidades e virtudes. Sabe que é diferente dos demais, em todos os sentidos. Orgulha-se de sua cor e de suas origens, de sua própria beleza maltratada: “Esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra, o meu cabelo rustico. E até acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de preto onde põe, fica [...] Se é que existe reincarnações, eu quero voltar sempre preta” (Jesus 2020: 164).

Exerce a maternidade, como tantas mães anônimas, cujos pais se escondem no desvão covarde da vergonha: “Te agradeço porque você me protege e não revela o meu nome no diário” (Jesus 2020: 157). Suplanta gêneros, na medida em que é pai, mãe, irmã e companheira de mazelas, porque as crianças amadurecem mais cedo na favela. Busca sustentar uma autoridade a despeito do meio que fragiliza e debilita a sua própria ascendência parental. Uma realidade que lhe esbofeteia, em frente aos seus filhos, mostrando-lhe os limites de sua existência. O único exemplo, o próprio esteio de toda a prole, em seu quarto de despejo. Como diria Carlos Vogt: “Um tipo de família que os antropólogos chamariam matrifocal e muito comum em sociedades que tiveram na sua formação de desenvolvimento a contribuição decisiva do trabalho escravo” (1983: 204-213).

CONCLUSÃO: ESCRITA E RECONHECIMENTO

Mas ela precisava ser salva deste mundo, e o único meio de resistir era pela sua escrita de dicção única, histórica, oral e pouco compreendida dentro dos padrões academicistas. Sua alforria surgiu das mãos do jornalista branco, Audálio Dantas, que descobriu Carolina e seu diário em meio aos escombros: “A história da favela que eu buscava estava escrita em uns vinte cadernos encardidos que Carolina guardava em seu barraco. Li e logo vi: repórter nenhum, escritor nenhum poderia escrever melhor aquela história – a visão de dentro da favela” (Dantas 2020: 201).

E, de repente, como que por um passe de mágica, se sua condição de escritora, artista e poeta impossibilitava que fosse devidamente compreendida por seu próprio povo, se o seu talento tinha como preço o seu próprio isolamento, Carolina se mostrou ao mundo além-favela, escancarando as portas de seu quarto de despejo. Ela tornou-se conhecida não só em nosso país, como no exterior, traduzida para treze idiomas: “Carolina conseguiu ainda outro mérito curioso: até hoje permanece como

a autora brasileira mais publicada no exterior, em particular nos Estados Unidos” (Meihy 1998: 82-89).

Ali no exterior, ela encontrou uma interlocutora invisível: a antilhana Françoise Ega passou a escrever cartas que, como o diário de Carolina, que jamais fora lido pelos moradores da favela, jamais seriam lidas pela própria Carolina. Ega idealizou uma provável correspondência epistolar com a autora do quarto de despejo, que nunca se concretizou, reunida no belo livro *Cartas a uma negra*. Mas a recepção de uma obra literária que tocou o coração de outra pessoa, noutro país, como a “contestação do racismo” e do sexism, constitui um “processo de construção de pontes que nos convida a ter empatia com as lutas e conquistas das minorias étnicas oprimidas pelo mundo” (Davis 2019: 157).

E, sem que se desse conta, sua escrita cumpriu o papel preconizado por Ângela Davis, alcançou, não só os corações de pessoas identificadas com os mesmos problemas, as mesmas questões de raça, classe e gênero que Carolina, mas também daquelas que puderam compreender que sua própria luta tinha muito a dizer sobre elas, pelo viés da interseccionalidade:

Então começamos a falar sobre preconceito [...] nos Estados Unidos eles não querem negros na escola.

Fico pensando: os norte-americanos são considerados os mais civilizados do mundo e ainda não convenceram que preterir o preto é o mesmo que preterir o sol. O homem não pode com os produtos da Natureza. Deus criou todas as raças na mesma época. Se criasse negros depois dos brancos, afí os brancos podia revoltar-se. (Jesus 2020: 114)

Seu “quarto de despejo” não é apenas um registro de um momento histórico, mas um verdadeiro manifesto contra toda a injustiça secular cometida contra os negros, no período pós-escravidão, relegados à própria sorte, vítimas da ausência de políticas sociais que lhes garantissem a devida inserção e encaixe, na competitiva sociedade contemporânea: “E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome!” (Jesus 2020: 36). Um manifesto das lutas que as mulheres negras enfrentavam pela sua própria sobrevivência, em meio a uma normatividade sexista e misógina. Nos dizeres de Sueli Carneiro: “As mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada, que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético da mulher é a mulher branca” (2019: 314).

Sua escrita supostamente seria a arma para a sua libertação financeira. Não foi o que aconteceu: embora tenha comprado sua casa de alvenaria, não se desvencilhou da pobreza até o fim de seus dias. Certamente, cumprindo o rito de seus ancestrais, realizou seu sonho de compartilhar uma farta refeição, num lugar divino, como já vaticinara Padre Antônio Vieira: “E se Deus, sendo escravos, vos põe à sua mesa na Terra, que muito é que tendo-o prometido, e estando vós já livres do cativeiro, vos haja de servir à mesa do Céu, sendo a mesa, não outra, senão a mesma” (1993: 1231).

Uma Antígona negra, que desafiou o poder instituído, ao apontar o dedo para as suas feridas. Uma desobediente civil que não aceitou as regras impostas pela tirania da miséria, ao invocar um direito natural à sua própria dignidade. E, com isso, garantiu que seu legado fosse resguardado pelas exéquias da imortalidade literária, a todos que ainda não perderam a bela capacidade de sonhar:

Eu durmi. E tive um sonho maravilhoso. Sonhei que era um anjo. Meu vestido era amplo. Mangas longas cor de rosa. Eu ia da terra para o céu. E pegava as estrelas na mão para contemplá-las. Conversar com as estrelas. Eles organizaram um espetáculo para homenagear-me. Dançavam ao meu redor e formavam um risco luminoso.

Quando desperte pensei: eu sou tão pobre. Não posso ir num espetáculo, por isso Deus envia-me estes sonhos deslumbrantes para minh’alma dolorida. Ao Deus que me proteje, envio os meus agradecimentos. (Jesus 2020: 112)

OBRAS CITADAS

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminino: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. Heloísa Buarque de Holanda, org. *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. 313-323.

DANTAS, Audálio. A atualidade do mundo de Carolina. Carolina Maria de Jesus. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2020. 201-203.

DAVIS, Ângela. *Mulheres, cultura e política*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2020.

MAZZARI, Marcus Vinicius. “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister”: Um magnífico arco-íris na história do romance. *Romance de formação: caminhos e descaminhos do herói*. São Paulo: Ateliê, 2020. 21-42.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio. *Revista USP*, São Paulo, n. 37, p. 82-89, maio 1998.

PERPÉTUA, Elzira Divina. A proposta estética em “Quarto de despejo”, de Carolina de Jesus. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 18, n. 35, p. 255-266, 2º sem. 2014.

VIEIRA, Padre Antônio. Sermão Vigésimo Sétimo da Nossa Senhora do Rosário. Os sermões. Vol. IV. Porto: Lello & Irmão, 1993. 1203-1242.

VOGT, Carlos. Trabalho, pobreza e trabalho intelectual. Roberto Schwarz, org.. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 204-213.

WEIGEL, Sigrid. *La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres*. Gisela Ecke, org.. *Estética feminista*. Barcelona: Icaria, 1986.

WEST, Cornel. *Questão de raça*. Trad. Laura Teixeira Mota. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

WOOLF, Virginia. *Mulheres e ficção*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

O RISÍVEL MUNDO ÀS AVESSAS EM ELISA LUCINDA: A QUESTÃO RACIAL EM FOCO

Thiara Cruz de Oliveira¹ (UFES)
e Michele Freire Schiffler² (UFES)

Recebido em 27 de março de 2025; aprovado em 29 de agosto de 2025.

RESUMO: A proposta deste artigo é analisar o risível em *Livro do Avesso: o pensamento de Edite*, da escritora Elisa Lucinda, cuja escolha estética de fabulação literária se orienta por meio do risível. A partir de teorias do riso, especialmente considerações de Henri Bergson (2018), Vladimir Propp (1992) e Sigmund Freud (2015), destaca-se o caráter crítico do humor apresentado nos pensamentos da personagem Edite, os quais esboçam reflexões que transitam o cômico, mas revelam o trágico, sobretudo no que se refere à questão étnico-racial, para a qual há diálogo com Grada Kilomba (2019), bell hooks (2010, 2019) e, especificamente na literatura, com Cuti (2010). Percebe-se que os pensamentos de Edite são recursos centrais para a elaboração do risível na referida produção literária, o que garante à personagem um caráter livre para se manifestar sobre qualquer assunto, visto que no avesso da vida, nesse fluxo indomável, são expostos principalmente os defeitos e vícios do indivíduo. Existe, assim, liberdade para veicular julgamentos a discursos racistas, sem medo de que a inversão da piada seja destituída de graça, bem como de estabelecer críticas ao que se entende, conforme Adilson Moreira (2019), por racismo recreativo.

PALAVRAS-CHAVE: risível; cômico; Elisa Lucinda; racismo.

EL RISIBLE MUNDO AL REVÉS DE ELISA LUCINDA: LA CUESTIÓN RACIAL EN EL CENTRO

RESUMEN: La propuesta de este artículo es analizar lo risible en el *Libro del Revés: el pensamiento de Edite*, de la escritora Elisa Lucinda, cuya elección estética de fabulación literaria se orienta a través de lo risible. Desde las teorías sobre la risa, especialmente las consideraciones de Henri Bergson (2018), Vladimir Propp (1992) y Sigmund Freud (2015), se destaca el carácter crítico social del humor presente en los pensamientos del personaje Edite, los cuales esbozan reflexiones que transitan entre lo cómico y lo trágico, sobre todo en lo que se refiere a la cuestión racial. En ese punto, se establece un diálogo con Grada Kilomba (2019), bell hooks (2010, 2019) y, específicamente, con Cuti (2010) en la literatura. Es posible decir que los pensamientos de Edite son recursos centrales para la elaboración de lo risible

¹ cruzthiara@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-4455-2037>

² miletras@yahoo.com.br - <https://orcid.org/0000-0001-9198-468X>

en dicha producción literaria, lo que le otorga al personaje un carácter libre para manifestarse sobre cualquier tema, puesto que, en el revés de la vida, en ese flujo indomable, se exponen principalmente los defectos y vicios del individuo. Existe, así, la libertad para emitir juicios sobre discursos racistas, sin temor a que la inversión del chiste disipe su gracia, así como para formular críticas a lo que se entiende, según Adilson Moreira (2019), como racismo recreativo.

PALABRAS CLAVE: risible; cómico; Elisa Lucinda; racismo.

THE LAUGHABLE UPSIDE-DOWN WORLD IN ELISA LUCINDA: THE RACIAL ISSUE IN FOCUS

ABSTRACT: This article analyzes the comedic element in *Livro do Avesso: o pensamento de Edite*, written by Elisa Lucinda, whose aesthetic choice of literary fabulation is guided by humor. Based on theories of laughter, particularly the work of Henri Bergson (2018), Vladimir Propp (1992), and Sigmund Freud (2015), the critical nature of humor in the character Edite's thoughts is highlighted. These thoughts navigate the comic but reveal the tragic, especially regarding ethnic-racial issues. In this context, there is dialogue with Grada Kilomba (2019), bell hooks (2010, 2019), and, in literary terms, with Cuti (2010). It is observed that Edite's thoughts serve as central resources for constructing humor in this literary work, granting the character a sense of freedom to express opinions on any subject. In the reversed perspective of life, within its untamed flow, flaws and vices of individuals are primarily exposed, thus creating a space for freely critiquing racist discourse without fear of humor losing its impact, as well as for addressing what Adilson Moreira (2019) defines as "recreational racism".

KEYWORDS: comical; comic; Elisa Lucinda; racism.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Dentre as produções literárias da escritora Elisa Lucinda, o riso aparece de maneira evidente na obra *Livro do Avesso: o pensamento de Edite*, publicada em 2019, pela Editora Malê, em que a narrativa apresenta uma mulher “sem filtros”, que revela todos os seus ingredientes-pensamentos, numa relação elástica de pensar-dizer-agir. Suas percepções de mundo são expostas nesse lado avesso da vida, por meio de divagações da voz-narração que também manifesta outras vozes, sobretudo as ancestrais. Enquanto isso, Edite ri da estratificação social e suas relações raciais, o que delega à crítica literária brasileira o papel de pensar a questão racial face ao risível.

O interesse é perceber o contexto do risível e identificar como a autora propõe um mundo às avessas para criticar as estruturas vigentes, identificando a piada invertida como estratégia para subverter a lógica racista, contrapondo as incoerências dos indivíduos e questionando o racismo recreativo (Moreira 2019). Além disso, identifica-se essa inversão para pensar os corpos negros, com destaque para as mulheres negras e suas estereotipias e reificações, bem como perceber a piada como item questionador do racismo religioso e suas manifestações.

Cabe ressaltar que esta reflexão parte da compreensão de risível como “aquilo que se entende por cômico em geral”, consoante a Verena Alberti (2011: 39), no livro

O riso e o risível na história do pensamento. Ou seja, a autora entende o risível como “humor, ironia, comédia, piada, dito espirituoso, brincadeira, sátira, grotesco, gozação, ridículo, non sense, farsa, humor negro, palhaçada, jogo de palavras ou simplesmente jogo” (Alberti 2011: 25). Há ênfase também no caráter sociocultural do riso (Bergson 2018; Propp 1992), considerando especialmente, conforme Vladimir Propp (1992), em *Comicidade e Riso*, que a relação entre o riso e suas condições não são naturais, pois há sempre quem ri e quem não ri, evidenciando, assim, as interferências culturais nos processos de condições do riso.

Portanto, o propósito deste artigo é analisar o risível em *Livro do Avesso: o pensamento de Edite*, da escritora Elisa Lucinda, destacando o viés crítico do humor apresentado nos pensamentos da personagem Edite, os quais esboçam reflexões que transitam o cômico, mas revelam o trágico, sobretudo no que se refere à questão étnico-racial, para a qual há diálogo com Grada Kilomba (2019), bell hooks (2010, 2019) e Cuti (2010). Por meio da liberdade do pensamento da personagem, comprehende-se quem é o alvo do riso de Edite, suscitando questionamentos à sociedade racista e, concomitantemente, outro lugar para o riso.

EDITE SEM EDIÇÃO, APENAS O AVESSO

O título da obra introduz uma apreensão risível, visto que propõe o inverso, uma insubordinação ao que está posto, o avesso. Além disso, o contexto ganha outros contornos bem-humorados por conta da quebra de rigidez do significado da palavra “pensamento”, já que se trata de algo privado; logo, seria óbvio reforçar que não sabemos o que se passa nas mentes alheias, mas Edite se mostra, comunica isso, expõe em “livro público” seus pensamentos, anuncia (e se denuncia) que: “Ai, por que eu pensei isso? Devia ter uma caixinha no canto da gente só para pensamento feio, aí eu nem ia saber deles” (Lucinda 2019: 21). Portanto, “do avesso” é o pensamento da personagem: fragmentado, obsceno, confessional, denunciativo, inoportuno. Aqui recorre-se ao conceito de inversão, de Bergson (2018), apresentado no livro *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*, já que a vida apresentada é a que está no avesso, a que foge à cena exposta, o que torna esse avesso risível, especialmente porque se trata de uma repetição dessa voz que aparece reiteradamente para dar opiniões. Bergson (2018: 78) sugere que “rimos do acusado que dá lição de moral ao juiz, da criança que pretende ensinar aos pais, enfim, daquilo que venha a se classificar sob a rubrica do ‘mundo às avessas’”. Em outras palavras, podemos rir do contrário, do oposto ao esperado, da quebra de expectativa, da subversão da ordem tida como natural (ou do naturalizado), o que é possível perceber na narrativa, já que Edite está do lado avesso, mostra-nos os remendos, e, com isso, expõe o avesso de uma sociedade fraturada em suas relações raciais.

Há uma narração-voz que transita na cabeça de Edite, a qual não cessa por nenhum instante, pensando exatamente aquilo que seria “interdito à fala”, considerando os termos de Foucault (2014) sobre a interdição. O autor confirma que “sabe-se

bem que não se tem direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, não pode falar de qualquer coisa” (Foucault 2014: 9). Essa voz rompe com a interdição e se autoriza a nos dizer; na verdade, ela precisa dizer, já que é um “caos”. No Fragmento 29, quando Edite confessa ter tentado abrir o portão com o cartão de identidade ao invés de utilizar o controle, a personagem confirma: “dentro da cabeça bota o mundo de cabeça para baixo” (Lucinda 2019: 46). Além disso, essa voz “é feita de coisas que escutei, filha de fragmentos do superego, sobrevivente de minhas revoluções, herdeira do que me restou, de tudo que ouvi e queria me reprimir” (Lucinda 2019: 151). Também é possível afirmar que se trata de uma voz ancestral:

Ontem me peguei rezando por dentro Ó, Senhor, ó, Pai, me ajude, tende piedade de mim! Era uma súplica com voz de dentro, voz do coração, como dizem os sábios. Imediatamente parece que ouvi outra voz de outro canto de lá deste mesmo dentro a perguntar. Grave, mas quase zombando de mim: “Você acredita em mim?” Fiquei com medo da voz, medo de mim. Devo dizer que a Voz da súplica era minha, mas também era da minha mãe, que talvez repetisse a mãe dela. (Lucinda 2019: 14)

Nesse emaranhado de pensamentos e vozes ancestrais que são dela, da mãe e da avó, Edite está rindo e criticando muitas situações cotidianas; ela ri, debocha, se assusta, questiona e se inquieta constantemente com cenas ordinárias. São muitos temas atuais que atravessam a narrativa, que revelam uma estratificação social e fraturas profundas na sociedade brasileira, um conjunto de questões sociais que permeiam o cotidiano da personagem, trazendo reflexões e críticas por meio do elemento risível, cuja proposta aparenta ser não editar: uma Edite que não edita o que diz, ainda que venha com erros e ruídos e denote o impublicável, visto que a própria personagem assume que “no meu avesso não tem limite. Meu avesso me escuta sem cansar” (Lucinda 2019: 99).

Diante disso, resta verificar o conteúdo risível desse avesso. Dentre diversos temas sociais que aparecem na narrativa, destacam-se as relações étnico-raciais no Brasil, na perspectiva da população negra, já que se trata de um assunto urgente e que demanda ampliar discussões, inclusive na literatura. Bergson (2018: 53), ao investigar as causas do riso, questiona: “E por que se ri de um negro?”. Já Verena Alberti faz uma crítica aos estudos sobre o riso dizendo que “diante da vontade de situá-lo entre manifestações de ordem estabelecida - rimos todos juntos da norma - e a constatação de que não raro é a afirmação mesma que está em jogo - as piadas racistas, por exemplo, não nos une contra a norma” (2011: 29). Portanto, supõe-se que parte significativa das tentativas históricas de explicar o riso (suas causas e procedimentos) ignoram as motivações puramente racistas. Sem dúvida, isso irá influenciar as percepções sobre o riso aplicadas às diversas áreas do saber.

Em *Literatura negro-brasileira*, ao buscar refletir sobre a produção literária brasileira e sua gênese racista, Cuti orienta que “falar e ser ouvido é um ato de poder. Escrever e ser lido também” (2010: 47). Isso é importante ser dito, visto que ser negro

e fazer uma escolha política de discorrer sobre essa experiência pode inviabilizar muitos projetos, desde o mercado de publicação à recepção dos próprios leitores. Elisa Lucinda, mulher negra, conseguiu passar tanto pelo crivo da seleção editorial quanto pelo que Cuti nomeia como *autocensura*, quando a repressão é internalizada de tal forma que “o sistema repressor passa a contar com a energia do reprimido, que age contra si mesmo” (2010: 58). A escritora escreve, fala, ri e publica.

Assim, Elisa Lucinda contribui para romper com o humor historicamente vinculado a práticas racistas, que perpetuam hierarquias e compactuam com crimes raciais, consoante ao que aponta o pesquisador Adilson Moreira (2019), na obra *Racismo recreativo*, em que vai discorrer sobre o humor racista e a manutenção do privilégio racial no Brasil, especificamente nos meios de comunicação de massa e na esfera jurídica voltada ao mercado de trabalho. Para o autor, as estruturas do humor racista operam de modo a garantir a manutenção da dominação racial branca em detrimento das demais categorias raciais brasileiras. Assim, o racismo recreativo:

deve ser visto como um projeto de dominação que procura promover a reprodução de relações assimétricas de poder entre grupos raciais por meio de uma política cultural baseada na utilização do humor como expressão e encobrimento de hostilidade racial. O racismo recreativo decorre da competição entre grupos raciais por estima social, sendo que ele revela uma estratégia empregada por membros do grupo racial dominante para garantir que o bem público da respeitabilidade permaneça um privilégio exclusivo de pessoas brancas. (Moreira 2019: 94)

O racismo recreativo “busca a gratificação psicológica dos membros do grupo racial dominante por meio da afirmação da suposta inferioridade de minorias raciais” (Moreira 2019: 95). Significa concluir que há nessa relação um caráter segregador que realça as características de um grupo em detrimento de outros, formando vínculos justamente com base em suas aproximações, o que remete ao elemento coletividade abordado por Bergson (2018), ao propor que o riso acontece diante de um coletivo que comunga de sentimentos similares, uma espécie de eco e de pertencimento:

O nosso riso é sempre o riso de um grupo. Talvez já lhe tenha ocorrido ouvir, em um vagão de trem, ou em uma mesa de hotel, viajantes contarem histórias que para eles devem ser muito engraçadas, pois que riem às gargalhadas. Você teria rido com eles se fizesse parte do grupo. Não fazendo, não tem vontade alguma de rir. Um homem, a quem perguntaram por que não chorava ao ouvir um sermão no qual todos derramaram lágrimas, respondeu: “Não sou da paróquia”. (Bergson 2018: 39)

Além disso, essa gratificação psicológica do racista pode ser entendida por Sigmund Freud (2015) e sua perspectiva psicanalítica de ausência de afeto na produção de humor. No ensaio *Humor*, Freud (2015) concorda que o prazer humorístico está relacionado à economia de gasto de sentimento, isto é, a ausência de compaixão pelo

outro. Inclusive o próprio Bergson apresenta a *insensibilidade* diante de uma ação como requisito básico para a produção do riso, já que “não há maior inimigo do riso que a emoção” (Bergson 2018: 38). Isto é, só há riso se houver a perda da sensibilidade diante do objeto risível, inclusive “o cômico exige, para produzir seu efeito, algo como anestesia momentânea do coração” (Bergson 2018: 38). Por outro lado, Moreira (2019) argumenta que não se trata apenas de afeto/desafeto no campo individual, mas de um estrutura de dominação que vai legitimar a afeição na mesma proporção que o ódio, visto que “piadas racistas só adquirem sentido dentro de uma situação marcada pela opressão e pela discriminação racial” (Moreira 2019: 82).

Acrescenta-se ainda a contribuição de Grada Kilomba (2019: 135), em *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*, ao dizer que: “piadas racistas têm a função sádica de provocar prazer a partir da dor infligida e da humilhação da/o ‘Outra/o’ racial, dando-lhe um senso de perda em relação ao sujeito branco”. Para a autora:

Esses comentários supostamente engraçados, piadas racistas e forma de ridicularização, são integrados em conversas casuais e apresentados como comentários casuais para ventilar seus verdadeiros significados racistas. Poder e hostilidade contra o povo negro são exercidos sem serem necessariamente criticados ou mesmo identificados – afinal, uma piada é só uma brincadeira. (Kilomba 2019: 136)

O racismo recreativo, portanto, é um mecanismo discursivo que confirma e propaga a “violência simbólica”, de modo a garantir a suposta superioridade racial branca, operando por meio de uma relação de cordialidade/hostilidade, cujos papéis de subordinação são definidos por meio de constantes agressões escamoteadas por tom de brincadeira, pelas “microagressões” (Moreira 2019).

No *Livro do avesso: o pensamento de Edite*, a personagem é negra, uma mulher que vive essa suposta vida plena, entre amores, amigos, escolhas, decepções, risos, choros e rearranjos. O recurso estético é trazer para a composição a inversão proposta por Bergson (2018), como forma de espelhar e expor o burlesco e o racismo em algumas sentenças. No Fragmento 25, Edite fala sobre sua relação com a amiga:

Contei a história do doutor Cosme para Josefina e ela me criticou com aquele nariz branco e fino dela.

– É, Edite, mas pra doutor Cosme mexer com você, cê só podia estar com aquele shortinho. Aquele seu shortinho beira-cu que você gosta, Dite. Tava, não tava? Fiquei em silêncio, me deu uma raiva dela. Mas uma raiva para além das cores, pra lá das etnias, não era uma coisa preta com raiva da coisa branca, não. Me deu raiva da cara dela azeda me olhando. Com aquele olhar de reprovação.

- Cê besta, Zefine, eu estava de saia comprida até o chão.

- Mas transparente, né?

E danou a rir. Josefina é linda, parece aquelas atrizes dos anos 20. Tem uma cara incrível de santa, mas sempre foi muito fogosa. E os homens gostam dela. Parece uma delicada Nossa Senhora. Mas é safada. Josefina Del Mar. Cantora de

Ópera, viveu muito tempo na Espanha e aqui continua a cantar. Josefina é uma estrela erudita, mas nunca prestou. Gosto demais dela. Somos como irmãs. Ela é branca, mas você precisa ver, é uma pessoa maravilhosa. (Lucinda 2019: 39)

Desde o início do texto, o tom adotado parece flertar com a ideia de inversão, como nos termos “nariz branco e fino dela”, considerando que em contexto brasileiro tais fenótipos jamais foram alvos de preconceito, pelo contrário, sempre foram sustentados como referência de beleza. A utilização de sete conjunções adversativas (“mas”) impõe um antagonismo, cuja quebra de expectativa revela o riso, já que foge ao esperado pela estrutura racista, pois essa condição de “mas” não é atribuída ao corpo branco. Dessa forma, comprehende-se o risível a partir de Bergson (2018: 61), já que o autor confirma que “obteremos um dito cômico ao inserir uma ideia absurda em um modelo de frase consagrado”. Apesar de Edite negar o motivo de descontentamento com Zefine (“não era uma coisa preta com raiva da coisa branca, não”), percebe-se que a oposição mulher negra/vulgar versus mulher branca/santa desperta a raiva da narradora-personagem.

Situação similar a essa acontece no Fragmento 8o:

A primeira vez que ouvi falar a palavra Uber foi Susan Guedes que me disse. Adoro a Susan. É bonita, luminosa! Quando vi ela na praia de biquíni pensei até que era modelo. No dia em que estava próximo de fazer 50 anos quase caí pra trás. Bonitona, gostosa, namoradeira.

– Mas Susan, já pediu o táxi?
– Que táxi o quê, meu bem? Vamos de Uber.
– O que é isso?
– Você vai ver

Parou na minha casa um carro de luxo, preto, Susan lá dentro, parecendo uma rainha! Entra.

– Susan, eu não sei se eu tenho dinheiro aqui, deve ser caro. Meu amor, não se mexe em dinheiro, pagarei no cartão, daqui a um mês: Fiquei bege, Susan falava aquilo, parecia uma mulher viajada, rica. Apesar de ser branca, é uma pessoa espetacular. To brincando, gosto de brincar assim. (Não fala assim dos outros! Quando falam assim de você, você não gosta). Ô Voz, deixa de ser burra, isso é uma ironia, i-ro-nia. Quando falo isso as pessoas refletem, quando falo isso as pessoas pensam o quão absurdo é dizer que um ser humano é bom ou ruim por conta da cor da sua pele, entendeu? Quando falo isso é para as pessoas pensarem o quão absurdo é dizer isso de alguém. Ai, Dona Voz, a senhora está muito burrinha, tudo pra você tem que desenhar! (Lucinda 2019: 106)

Diferentemente de Josefina, Susan parece ser estimada por Edite, por isso o tom do diálogo entre elas é outro. Agora é possível observar certa amabilidade da narradora-personagem com sua interlocutora. No entanto, novamente a inversão aparece em cena por meio da locução conjuntiva “apesar de”, que cumpre a função de estabelecer uma oração subordinada adverbial concessiva, isto é, aquela em que se

admite uma situação contrária à ação principal, embora não possa impedi-la, como em “apesar de branca, é uma pessoa espetacular”. Ademais, é interessante observar como duas identidades raciais são colocadas lado a lado, causando uma tensão que poderia ser entendida como trágica, mas ganha sentido bem-humorado justamente porque “Em uma repetição cômica de palavras apresentam-se geralmente dois temas, um sentimento reprimido que se distende como uma mola, e uma ideia que se diverte em novamente reprimir o sentimento” (Bergson 2018: 67-68).

De todo modo, o autor também considera que “obtemos um efeito cômico quando fingimos entender uma expressão em seu sentido próprio enquanto esta foi empregada em seu sentido figurado. Ou, ainda: Desde que nossa atenção se concentre na materialidade de uma metáfora, a ideia nela expressa se torna cômica.” (Bergson 2018: 67-68). No caso, concentra-se na ironia e na explicação atribuída à fala, ou seja, na materialidade dessa figura de linguagem, o que significa tensionar o senso comum sobre os diferentes sentidos quando os papéis exercidos entre brancos e negros são invertidos, desvelando o racismo cotidiano.

No Fragmento 7, Edite nos conta sobre a existente intimidade entre ela e o amigo Bruno, afirmando que eles falam sobre todos os assuntos, incluindo os de cunho sexual. A relação é próxima e pode esbarrar no comportamento que popularmente se atribui à relação masculina, destituindo Edite do seu próprio gênero:

Bruno me falou que a bucetinha de Vanessa não é do que ele gosta e ainda me perguntou com aqueles olhos de jabuticaba:

– Você me entende, não me entende, Cigana?

Entendo. Mas, há um padrão de xoxota? Pensa aí.

É, há, mas não quando penso em todas assim, enfileiradas, sabe? Todas que gostei... Acontece, Cigana, que o segredo dela é o bico do peito esquerdo. É demais! Parece que é ali que liga ela. Ô, mulher!

Bruno me fala essas coisas, é meu amigo, pra ele eu sou homem. Me fala essas coisas e eu, como gosto de saber, escuto. E provoco. Me olha castanho, às vezes, depois que falo minhas filosofias, e me pergunta:

– mesmo, Bruxinha?

Escurinha, Cigana, Bruxinha, Morena, Lili, Coisinha, Gostosuda, Bonequinha, Neguinha e Esmeralda são alguns dos nomes que eu tenho, mas meu nome mesmo é Edite. O pessoal pegou a falar que era Dite e aí ficou. (Lucinda 2019: 16)

O risível no trecho reside na consciência da personagem a respeito da inversão de supostos papéis de gênero que ela assume, não apenas na fluidez da linguagem, levando em conta que “ela [a linguagem] só nos faz rir porque simboliza um determinado jogo particular de elementos morais, símbolo, ele próprio, de um jogo totalmente material” (Bergson 2018: 67). Mas, para avançar em direção à crítica realizada no fragmento, associa-se a discussão à raça e gênero, considerando sobretudo que qualquer abordagem comprometida com a transformação social requer vincular as

referidas categorias (Kilomba 2019; hooks 2019), afinal “raça e sexo são ambos face-tas imutáveis da identidade humana” (hooks 2019: 35).

Em *E eu não sou uma mulher?*, bell hooks (2019) questiona o lugar da mulher negra na sociedade estadunidense diante do movimento sufragista do país. Para tanto, cita o discurso de Sojourner Truth, proferido na segunda convenção anual do movimento pelos direitos das mulheres, em Akron, Ohio, em 1952, a fim de indagar acerca das nuances existentes entre a mulher branca e a mulher negra. Embora em contexto estadunidense, o conteúdo pode ser aplicado para analisar o assunto no Brasil:

Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu parti 3 treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? (hooks 2019)

Tais reflexões suscitam análises do campo afetivo, das relações amorosas que se tornam públicas, em que a mulher negra historicamente foi banida de acessá-las, posto que não era vista como corpo possível ao amor, ao casamento, ao carinho, ao cuidado – o que ressoa Truth até à atualidade: “e eu não sou uma mulher?”. Coube à mulher negra o lugar do não amor, não merecedora desse sentimento. Em *Vivendo de amor*, bell hooks (2010) vai apresentar um manifesto pela aceitação do amor, como direito da mulher negra, sendo um processo de convencimento interno pouco discutido. Para ela, “muitas mulheres negras sentem que em suas vidas existe pouco ou nenhum amor. Essa é uma de nossas verdades privadas que raramente é discutida em público. Essa realidade é tão dolorosa que as mulheres negras raramente falam abertamente sobre isso” (hooks 2010: s.p.). Trata-se, assim, de fraturas traumáticas que excluem a experiência da mulher negra.

Por último, também percorrem na narrativa elementos da Umbanda e do Candomblé. No Fragmento 62, Edite em diálogo com a própria “voz” fala sobre Tuli Azeviche:

Andando pelo calçadão, sentindo o vento que vem do mar, me invade uma espécie de paz no peito, mesmo sabendo que as coisas não vão nada bem no meu país. Aí, me vem a imagem de Tuli Azeviche, uma mulher muito interessante. Enfiada na macumba de um tal jeito que ninguém duvida de nada do que ela fala. O povo tem é respeito. Para cada dia, ela tem uma roupa de acordo com o Orixá. Rode o mundo, meu bem, e você nunca encontrará Tuli numa sexta feira sem a roupa branca de Oxalá, e sem ir para um samba. Ah, pra ela é sagrado!

Quando o tambor bate, ela sai girando, cantando alto, dizendo no pé. Quem conhece sabe que ali tem mistério. Tuli Azeviche parece uma rainha! Todo mundo gosta dela. Um amigo falou que olha ela e dá vontade de obedecer. (O que eu acho é que olha pra que você deveria saber se você tem que raspar a cabeça no santo, e não ficar querendo saber da vida do santo dos outros). E por acaso alguém te perguntou alguma coisa? Sabe o que vou fazer qualquer dia desses? Vou deixar só você falar, aí que eu quero ver. Vai ser desmascarada na frente de todo mundo. Todo mundo vai saber que aqui dentro, por causa de você, Dona Voz, sua pentelha, eu nunca estou sozinha. Quer saber? De uma outra maneira, Tuli também não está. A gente olha pra ela, preta, bonita, alta, original, única, elegante. A gente vê que ela não está sozinha. (Lucinda 2019: 85)

Da breve conversa, a composição entre sagrado e profano ganha linhas bem-humoradas que vão atuar como questionadoras das relações religiosas, já que no Brasil as religiões de matriz africana são constantemente alvos de estereotipia e, com isso, práticas de intolerância e racismo religioso definem quem tem direito de professar sua fé e quem não tem. Em um estado laico, Tuli Azeviche existiria assim mesmo, sem medo, protegida de todas as energias negativas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fundamentado em teorias do riso (Bergson 2018; Propp 1992; Freud 2015), em considerações a respeito do racismo recreativo (Moreira 2019; Kilomba 2019) e em estudos sobre a questão étnico-racial na perspectiva do negro (Kilomba, 2019; hooks, 2010, 2019; Cuti, 2010), este artigo propôs analisar o risível no *Livro do Avesso: o pensamento de Edite*, de Elisa Lucinda, elaborado a partir, e sobretudo, da ideia de avesso da vida. O risível faz parte de uma escolha estética da autora para fabulação literária, sendo organizado por intermédio do pensamento de Edite, que é recurso central para a elaboração cômica da narrativa.

A escolha de Elisa Lucinda é apostar em uma narração jocosa e livre, invertendo a ordem da piada racista, supostamente subvertendo o racismo recreativo, ainda que não haja equivalência entre falas direcionadas a negros e brancos, já que a opressão se trata de um sistema estrutural, e tentar igualar isso é se apegar a falsas simetrias, porque o humor racista, cujo alvo são pessoas negras, “tem o propósito de afirmar a ideia de que membros do grupo racial dominante são os únicos atores sociais merecedores de respeito” (Moreira 2019: 84). A inversão, portanto, é no nível discursivo, sem implicação estrutural das hierarquias sociais, econômicas, culturais e raciais. A hegemonia branca, independentemente de qualquer piada, (ainda) permanece no topo das estruturas.

Reitera-se, diante dessas breves reflexões, o risível pensamento de Edite como recurso para discutir temas sérios, dolorosos, traumáticos e históricos, especialmente as questões étnico-raciais no Brasil. Certamente o discurso bem-humorado presente

na obra é estratégia literária que subverte e questiona o *status quo*, de modo a contribuir para romper com os discursos consolidados – sob o risco de a piada não ter graça para alguns.

Entende-se ainda que seja arriscado falar de assunto sério a partir de uma abordagem bem-humorada, pois há o embaraço de o outro não alcançar a crítica intencionada por não pertencer à determinada coletividade e por não ter um compromisso coletivo de transformação social e, com isso, confirmar a banalização do tema. Aqui, sim, seria pensar no limite do humor. Os estudos sobre o riso parecem divagar sobre esse assunto. São questões que fazem ebulir esse “algo vivo”, ao qual se refere Bergson (2018), isso que com frequência encobre uma fratura que ainda provoca dor. Então, compreende-se que o racismo é risível na obra analisada, porém o alvo é a estrutura, o discurso e o próprio indivíduo que não faz parte da “paróquia” antirracista.

OBRAS CITADAS

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1900-2018.
- CUTI (Luiz Silva). *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- FREUD, Sigmund. *O humor (1927). Arte, literatura e os artistas*. Trad. Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- HOOKS, Bell. *E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo*. Trad. Bhumi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- HOOKS, Bell. Vivendo de amor. *Geledés*. 3 set. 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LUCINDA, Elisa. *Livro do avesso: o pensamento de Edite*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.
- MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. São Paulo: Sueli Carneiro – Pôlen, 2019.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini & Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

COMO PERSONAGENS NEGRAS NA LITERATURA INFANTIL VÊM SENDO ESTUDADAS? INVESTIGANDO CATEGORIAS DE ANÁLISE

Débora Cristina de Araujo¹(UFES)

Recebido em 28 de março de 2025; aprovado em 9 de julho de 2025.

RESUMO: O artigo tem como foco investigativo os modos de caracterização de personagens negras na literatura infantil. Dois foram os objetivos do estudo: identificar como as obras literárias com protagonismo negro têm sido estudadas e categorizadas em artigos publicados em periódicos nacionais entre 2020 a 2025; unir-se a tais estudos propondo, também, categorias de análise fundamentadas em algum acúmulo teórico de pesquisa na área. Por meio da proposta metodológica do estado de conhecimento, oito artigos foram selecionados para a análise das categorias. Relacionado ao segundo objetivo, quatro tendências (ou categorias) contemporâneas foram propostas: “Continente africano: pluralidade versus unidade”; “Conflitos do universo infantil”; “Valorização da estética e da identidade negra”; “Ancestralidade e resistência”. Os resultados acenaram para uma multiplicidade interpretativa da literatura infantil com protagonismo negro, demonstrando avanços em relação a períodos anteriores. E as quatro categorias ou tendências propostas abordam, cada uma a seu modo, a diversidade temática e o amplo leque de possibilidades que se desdobra para as personagens negras na contemporaneidade. Por fim, o estudo ressaltou a necessidade de defesa intransigente da qualidade literária atrelada à valorização humana.

PALAVRAS-CHAVE: literatura infantil; protagonismo negro; categorias.

¿CÓMO SE HAN ESTUDIADO LOS PERSONAJES NEGROS EN LA LITERATURA INFANTIL? INVESTIGACIÓN SOBRE CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo investigar las formas de caracterización de los personajes negros en la literatura infantil. Se establecieron dos objetivos centrales: identificar cómo las obras literarias con protagonismo negro han sido estudiadas y categorizadas en artículos publicados en revistas académicas nacionales entre 2020 y 2025; y sumarse a tales investigaciones proponiendo también categorías de análisis fundamentadas en un acervo teórico acumulado en el área. Mediante la propuesta metodológica del estado del conocimiento, se seleccionaron ocho artículos para el análisis de categorías. En relación con el segundo objetivo, se propusieron cuatro tendencias (o categorías)

¹ deboraaraujo.ufes@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-8442-3366>

contemporáneas: “Continente africano: pluralidad versus unidad”; “Conflictos del universo infantil”; “Valorización de la estética y la identidad negra”; “Ancestralidad y resistencia”. Los resultados señalaron una multiplicidad de interpretaciones en la literatura infantil con protagonismo negro, lo que evidencia avances en comparación con períodos anteriores. Las cuatro categorías o tendencias propuestas abordan, cada una a su manera, la diversidad temática y el amplio abanico de posibilidades que se despliegan para los personajes negros en la contemporaneidad. Finalmente, el estudio destaca la necesidad de una defensa intransigente de la calidad literaria vinculada a la valorización humana.

PALABRAS CLAVE: literatura infantil; protagonismo negro; categorías.

HOW ARE BLACK CHARACTERS IN CHILDREN'S LITERATURE BEING STUDIED? INVESTIGATING CATEGORIES OF ANALYSIS

ABSTRACT: The article investigates the modes of characterization of Black characters in children's literature. The study had two main objectives: to identify how literary works featuring Black protagonists have been studied and categorized in articles published in national journals between 2020 and 2025; and to contribute to this body of research by also proposing analytical categories grounded in an established theoretical framework within the field. Using the state-of-the-art methodological approach, eight articles were selected for category analysis. In relation to the second objective, four contemporary trends (or categories) were proposed: “The African Continent: Plurality vs. Unity”, “Conflicts in the Child’s Universe”, “Appreciation of Black Aesthetics and Identity”, and “Ancestry and Resistance”. The findings indicate a diverse interpretative approach to children’s literature featuring Black protagonists, demonstrating progress compared to previous periods. Additionally, the four proposed categories or trends each address, in their own way, the thematic diversity and the broad range of possibilities that unfold for Black characters in contemporary literature. Finally, the study underscores the imperative of unwavering advocacy for literary quality alongside the appreciation of human values.

KEYWORDS: children's literature; Black protagonism; categories.

CAMINHOS JÁ PERCORRIDOS

Se compararmos, entre o século passado e as duas primeiras décadas deste, as discussões promovidas sobre a presença negra na literatura brasileira, é facilmente possível reconhecer mudanças significativas, a começar pela própria teoria literária produzida por intelectuais negros/as. Concordando com Cuti (2010), falar e ser ouvido é um ato de poder, mas escrever e ser lido também o é, o debate passa a ganhar robustez quando não somos mais objetos e sim sujeitos, como enfatiza Grada Kilomba: “Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita” (2019: 28).

Disso derivam conceituações caras à literatura, como o conceito de “escrevivência”, forjado por Conceição Evaristo:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas

tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. (2020: 30)

Essa apropriação se dá também no nível conceitual. Além da “Escrevivência”, outro conceito significativo é o proposto por Cuti: a “Literatura negro-brasileira”, como aquela que “nasce na e da população negra que se formou fora da África, e de sua experiência no Brasil” (2010: 44). Nessa dimensão, a autoria negra é premissa. Derivado desse conceito, Kiusam de Oliveira propõe a “Literatura Negro-Brasileira do Encantamento”, cuja principal característica são as crianças “que precisam se encantar pelos próprios corpos negros apesar de se sociabilizarem em contextos violentos e racistas” (Oliveira 2020: s/p). Para a autora, “uma história bem narrada a partir de personagens que retratem histórias reais vivenciadas nos cotidianos infantis de todas as crianças, negras e não-negras – é fundamental para a elevação da autoestima e promoção do bem-estar físico, mental, psíquico e espiritual de todas as crianças” (Oliveira 2020: s/p).

Também direcionando o foco para a literatura infantil e juvenil, Eliane Debus caracteriza a produção disponível no Brasil como: literatura afro-brasileira, que considera a autoria brasileira e negra; literatura africana, categoria que engloba livros produzidos por escritores/as africanos/as, independentemente do pertencimento racial; e literatura de temática da cultura africana e afro-brasileira, “uma literatura que traz como temática a cultura africana e afro-brasileira, sem focalizar aquele que escreve (a autoria), mas sim o que tematiza” (2017: 26).

Para o que se pretende discutir neste artigo, centralizado na literatura infantil, a terceira conceituação de Debus (2017) é a que mais se adequa, pois, diferentemente da literatura endereçada ao público adulto, o universo da produção literária para crianças não seguiu, necessariamente, a mesma tendência de uma autoria negra predominando nas publicações com protagonismo negro. Nem sempre foram ou são as pessoas negras que mais publicam obras com protagonismo negro e isso é reflexo de uma indústria livreseca seletiva e racista na composição de seus quadros, sejam de escritores/as como de ilustradores/as (Araujo 2017). Tomando tal demarcação como premissa, sigo discutindo sobre os modos com que personagens negras são caracterizadas na literatura infantil.

À medida que estamos avançando na segunda metade da atual década, é possível reconhecer, nesse gênero literário, um gradativo aumento na quantidade de obras que tematizam personagens negras em protagonismo. Tal aumento, no entanto, não é necessariamente motivo de comemoração diante da desproporcionalidade de publicações anuais brasileiras (ou traduções) em relação à quantidade de obras protagonizadas por personagens brancas, a despeito de o Brasil ser composto de maioria populacional negra.

À parte tal constatação, é possível – aí, sim, sem ressalvas – reconhecer um gradativo aumento na quantidade de pesquisas que vêm analisando obras literárias infantis com a experiência estético-narrativa sendo centralizada em crianças e adultos/as negros/as. Esse panorama destoa de um estudo anterior realizado por mim em nível de pós-doutorado (Araujo 2017) em que investiguei em seis teses e 36 dissertações publicadas na primeira década deste século como a diversidade étnico-racial se fazia presente na produção literária infantil e juvenil. Constatei, à época, pouca consolidação de estudos devido a alguns fatores: a) ausência de continuidade, em nível de doutorado, de pesquisadoras que realizaram estudos sobre o tema no mestrado; b) baixa quantidade de pesquisas em programas de pós-graduação com tradição e prestígio na investigação sobre literatura infantil; b) entre maioria dos/as orientadores/as, o pouco ou nenhum nível de *expertise* ou no tema das relações étnico-raciais ou no tema da literatura; c) carência de referenciais teóricos específicos da literatura infantil e juvenil para embasar análises sobre racismo e demais aspectos das relações étnico-raciais; d) baixa representatividade desses estudos em relação ao total de teses e dissertações produzidas anualmente nas áreas de Educação e Letras.

Por fim, outra característica que se mostrou latente naquele levantamento foi como os estudos que analisaram ou autores/as racistas, como Monteiro Lobato, ou obras polêmicas, como *Menina bonita do laço de fita* (Machado 2008), apresentavam variações interpretativas: o nível de conhecimento e interpretação do racismo e de como as relações raciais se constituem na sociedade brasileira foi determinante para a análise das obras (texto verbal) e, inclusive, das ilustrações. Assim, enquanto uma dissertação ou tese identificava determinada obra como racista, apresentando argumentos fundamentados, outro estudo fazia o mesmo de modo contrário: negando o racismo ou a estereotipia. No entanto, os argumentos de defesa de obras racistas eram mais fragilizados, pois giravam em torno da ideia de tradição ou de desimportância do racismo (Araujo 2017).

Pelo levantamento que será aqui apresentado, realizado em um período mais recente (2020-2025) e envolvendo apenas artigos de periódicos, é possível reconhecer não somente maior criticidade nas análises como também mais adensamento argumentativo para identificar avanços ou estagnações na caracterização de personagens negras na literatura infantil. Portanto, se antes a literatura infantil era pouco investigada em sua interface com a raça, hoje o aumento se revela não somente quantitativo, mas também em aprofundamento teórico. Mas um aspecto desses avanços que mais chamou a atenção e que despertou o interesse deste estudo é a percepção de que houve, também, uma ampliação do escopo interpretativo, ou seja, nos modos de analisar e categorizar as obras.

Diante disso, este artigo tem dois objetivos: identificar como as obras literárias com protagonismo negro têm sido estudadas e categorizadas; unir-se a tais estudos propondo, também, categorias de análise fundamentadas em algum acúmulo teórico de pesquisa na área.

A seção seguinte descreve os procedimentos metodológicos para a seleção dos artigos. Posteriormente, tais estudos serão apresentados no que interessa a este es-

tudo (as categorias neles presentes) para, ao final, propor também categorias a partir do que chamarei de “tendências contemporâneas”.

UM BREVE ESTADO DE CONHECIMENTO

Considerando o que conceituam Marília Morosini e Cleoni Fernandes (2014: 155), a proposta metodológica do estado de conhecimento contribuiu para este estudo pois se refere à “identificação, registro, categorização que levem à reflexão e síntese sobre a produção científica de uma determinada área, em um determinado espaço de tempo, congregando periódicos, teses, dissertações e livros sobre uma temática específica”. Por buscar especialmente “o novo” na produção acadêmica, tal proposta foi escolhida.

O interesse inicial deste estudo era de analisar como o protagonismo negro vinha sendo captado pelas pesquisas. Para tanto, elenquei os seguintes descritores combinados a partir de operadores booleanos: “literatura infantil” AND “personagens negros” OR “personagens negras” OR “personagem negro”. A fonte de busca foi o Google Acadêmico, com o recorte temporal 2020-2025, apontando 33 trabalhos sem qualquer filtro, seja tipológico (TCC, artigo, tese, ou dissertação) ou de natureza (anais de evento ou publicação em periódicos). Diante da amplitude dos dados, para este texto a escolha foi de selecionar apenas artigos que, além de discutirem literatura infantil e personagens negras, também já considerassem as obras interpretadas de modo categorial. Este é “o novo” do estudo. Ressalvo que não filtrei os artigos pela classificação Qualis e nem pela área de conhecimento, embora tenham predominado produções de periódicos das Ciências Humanas e Letras.

Para chegar aos oito trabalhos que serão apresentados a seguir, as quatro etapas do estado de conhecimento, propostas por Marília Morosini, Lorena Nascimento e Egeslaine de Nez (2021), foram seguidas:

1) Bibliografia Anotada: levantamento preliminar e “leitura flutuante”, buscando identificar informações importantes como ano de publicação, autoria, título da pesquisa e resumo.

2) Bibliografia Sistematizada: organização e sistematização mais apuradas com o intuito de selecionar trabalhos mais específicos e de, eventualmente, descartar aqueles que não demonstram proximidade com o tema de investigação. Nessa etapa, houve o descarte de 25 trabalhos devido, primeiramente, à característica tipológica, já que o foco eram somente artigos publicados em periódicos. Dentre os artigos, a seleção não considerou aqueles que: não apresentavam categorias; analisavam apenas uma obra; apresentavam grandes fragilidades analíticas. Sobre este último aspecto cabe destacar que apenas os trabalhos que, de modo explícito, demonstravam fragilidades foram desconsiderados, mas pesquisas que apresentavam análises de obras que, por vezes, destoam da minha interpretação, foram mantidas.

3) Bibliografia Categorizada: categorização dos estudos de acordo com suas afinidades temáticas.

4) Bibliografia Propositiva: análise e interpretação dos dados presentes nos estudos com vistas a propor novas abordagens e direções para futuras investigações. É nessa etapa que a proposta de novas categorias será apresentada.

O QUE MOSTRAM OS ESTUDOS

Foram vários os modos de categorização das obras ou de como as personagens negras aparecem nas obras, conforme veremos a seguir. A apresentação dos trabalhos não seguirá uma ordem cronológica, e sim temática.

Simone Pereira e Iracema Nascimento (2020) investigaram em obras literárias contemporâneas com protagonismo negro a contribuição desses livros para a desnaturalização de lógicas colonizadoras e dualistas como o belo e o grotesco, o bem e o mal e o certo e o errado. Para tanto, analisaram duas obras de Kiusam de Oliveira (*Omô-oba: histórias de princesas* e *O mundo no black power* de Tayó). A partir das obras analisadas foi possível depreender o reconhecimento da categoria “superação da história única”, já que, de acordo com as autoras, a identidade feminina negra das personagens provoca e contribui para a ampliação “das possibilidades de corpos femininos para além daqueles das tradições cristãs e das princesas ocidentalizadas, amplamente difundidas nos últimos séculos no Brasil e no mundo” (Pereira; Nascimento 2020: 485), além de mobilizarem “discursos de africanidades e negritudes para o empoderamento da criança negra” (Pereira; Nascimento 2020: 481).

Também centralizando a análise em personagens femininas negras, o artigo de Ayodele Silva, Maria Fernanda Luiz e Anete Abramowicz (2022) refletiu, a partir das ilustrações e do texto em 10 obras literárias, sobre o lugar da menina negra na literatura infantil e juvenil. Uma categoria foi a voz das personagens de modo realçado: “Nesses livros, as meninas negras são apresentadas positivamente pelo narrador, possibilitando à criança leitora, negra ou não, perceber o tratamento respeitoso para com as meninas negras e o enaltecimento da estética dessas personagens” (Silva; Luiz; Abramowicz 2022: 1678). Outra categoria destacada no estudo é o espaço: “Nas obras infantis em questão, o espaço é o lugar físico onde as meninas vivem suas experiências, relacionam-se com pessoas e afirmam-se por meio de suas vozes (Silva; Luiz; Abramowicz 2022: 1679) e nesse espaço físico a liberdade foi uma marca.

Em contrapartida, as personagens masculinas negras também foram investigadas sob diversas perspectivas. Direcionada à análise de um quantitativo de mais de duas centenas de obras, o estudo de Mônica Todaro e Alessandra Carvalho (2023) teve como objetivo “compreender o cenário de livros de literatura infantil que apresentam personagens negros e/ou a cultura e a história afro-brasileira e africana” (Todaro; Carvalho 2023: 1). Dentre as editoras selecionadas para a busca das obras, chama atenção a baixa quantidade de livros literários com personagens negras em posição

de destaque, aspecto que destaquei no início deste artigo: “Podemos perceber que a somatória geral das editoras Saraiva e Cultura totalizou 1.794 livros. Desse montante, 88 obras apresentavam as culturas e histórias africana e afro-brasileira e/ou personagens negras, ou seja, apenas 4,9% dos livros” (Todaro; Carvalho 2023: 11). As categorias depreendidas do estudo são: a presença dos contos e recontos africanos, mesmo quando o pertencimento negro das personagens não se dava na capa dos livros; situações cotidianas vivenciadas por personagens negras infantis ou adultas; identidade negra, cabelo crespo e cor de pele; predominância masculina sobre a feminina como personagens (Todaro & Carvalho 2023), dado que se revela novo em relação a estudos anteriores que vinham identificando uma sub-representatividade masculina negra em detrimento da feminina.

É o caso, por exemplo, do estudo de Débora Araujo, Geane Damasceno e Regina Alcântara (2020), que analisou seis livros publicados entre o final do século passado e o início deste século que têm como protagonistas meninos negros. Duas categorias foram identificadas: a) nas obras mais antigas predominou o menino negro com sua voz e identidade vilipendiadas; b) nas mais recentes, altivez e sapequice, como marca de infâncias mais saudáveis e comuns aos direitos de qualquer criança.

Aliado à paternidade, outro estudo de Débora Araujo e Luís Thiago Dantas objetivou analisar o lúdico expresso na poética de Lázaro Ramos em duas obras infantis: *Caderno de rimas do João* e *Caderno sem rimas da Maria*. A categoria elencada, a partir do eu-lírico enunciado nas obras, é do “pai-lírico”, considerando a voz do autor que assina as obras inspiradas nas crianças de/em sua vida. Esse movimento marcado pelo princípio de erê (a criança que habita cada ser humano) e pelo conceito de infancialização é que destacou essa dubiedade entre autor-criança e autor-pai (Araujo & Dantas 2020).

Muitos dos artigos da busca tematizaram as contribuições da literatura para a formação identitária das crianças negras ou para a valorização de sua autoestima. É o caso do estudo de Marilia Sousa e Roseane Silva (2023). Analisando oito obras de literatura infantil, escritas por mulheres negras e com protagonistas negras/os, as autoras as categorizaram em três modos: 1) “A estética negra nas narrativas infanto-juvenis”, em que o corpo e o cabelo, embora sejam os principais alvos de estereotípia nas tramas, são eles elementos estéticos que se tornam símbolos da identidade negra; 2) “Reconhecimento enquanto negro/negra”, em que as autoras identificaram a problemática que envolve, para as personagens, o momento da mudança ou não de percepção de si e do mundo durante a trama. 3) “Resistência às opressões: tradição, ancestralidade e representatividade” foi a terceira categoria e se relaciona à importância do resgate das raízes do povo negro, como forma de “possibilidade para o conhecimento de uma cultura ancestral, a qual foi uma das fundadoras da cultura brasileira”, de tal modo que “as pessoas negras consigam manter as ligações necessárias para o seu autorreconhecimento e sua autoestima” (Sousa & Silva 2023: 9).

Interessa também compreender como o pertencimento étnico-racial vem sendo estudado e o artigo de Cristiane Pestana e Marcos Vinicius Oliveira (2020) discutiu um aspecto pouco investigado no corpus: “a predominância de ilustrações que tra-

zem uma representação mestiça/morena em detrimento da negra retinta” (Pestana & Oliveira 2020: 150). Este estudo apresentou elementos novadores ao problematizar obras que, para outros estudos, foram consideradas positivas. No caso em questão, a pesquisa analisou 30 livros e, destes, selecionou alguns para “exemplificar a predominância de ilustrações que trazem uma representação mestiça/morena em detrimento da negra retinta” (Pestana & Oliveira 2020: 150). Chama a atenção, por exemplo, a obra *O menino Nito*, “em que todos os personagens são exatamente da mesma cor (pai, filho, mãe e o médico que vem atender o menino). Todos coloridos com o mesmo tom de marrom claro, sem que haja nenhuma variação sequer, o que seria na prática quase impossível de acontecer” (Pestana & Oliveira 2020: 158).

A análise também ressalvou que a intenção não era de “criticar a arte da ilustração, mas sim entender a recorrência de branquearem a cor dos negros em muitos livros infantis, inclusive nos livros que retratam a África” (Pestana & Oliveira 2020: 159). Diante da discussão do artigo, uma categoria que se destaca é o modelo “morenizado” nas ilustrações de obras com personagens negras, o que atua, de acordo com a autora e o autor, para reforçar que o processo branqueamento do país “ainda vigora como forma ideológica de representação, pois no imaginário coletivo ele continua a orientar a qualificação, quantificação e, principalmente, a segregação” (Pestana & Oliveira 2020: 166).

Em análise das obras *Sulwe*, de Lupita Nyong’o, e *Ombela: a origem das chuvas*, de Ondjaki, que abordam aspectos relacionados ao pertencimento, ancestralidade africana, fantástico e tradição, Débora Araujo e Thiara Oliveira (2021) identificaram uma categoria ligada à fruição literária, tanto pela qualidade estética mobilizada pelos jogos metafóricos, delicadeza no trato das personagens e desfecho das narrativas, quanto por acionar “elementos de resgate e de realce positivo da cultura africana, as quais podem colaborar para a aproximação do leitor com outras formas de existir, de ser e de explicar as relações humanas e seus entraves” (Araujo & Oliveira 2021: 79).

Esse breve levantamento reitera a multiplicidade interpretativa da literatura infantil com protagonismo negro destacada no início deste artigo. A seção seguinte pretende unir-se a essa multiplicidade apresentando outras categorias, elaboradas a partir de tais estudos e do acúmulo de pesquisas na área.

TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS: PERSONAGENS NEGRAS EM MOVIMENTO

Pela amostra da seção anterior é possível dimensionar como o mercado editorial, diretamente afetado pelas políticas educacionais (entre elas os programas e ações de aquisição de livros literários para as escolas brasileiras), sofreu agitação nos últimos anos e, por isso, além do aumento, um maior cuidado na caracterização das personagens negras. Buscando compreender essa movimentação, é que as categorias, ou tendências, a seguir são pensadas.

A primeira categoria aqui proposta chamo de “Continente africano: pluralidade versus unidade”. Com uma gradativa ampliação no número de obras africanas que chegam ao Brasil, ou produzidas aqui e que tematizam contextos africanos, qualquer tentativa de categorizá-las de modo sucinto pode incidir em equívocos. No entanto, algumas características podem ser destacadas de modo que, ao menos provisoriamente, seja possível pensar nessa categoria, tais como: o modo com que as obras publicadas originalmente em países africanos chegam ao Brasil, em grande maioria chanceladas por premiações intercontinentais, especialmente pela Europa, conforme discutiram Araujo, Damasceno e Alcântara (2020); outra característica é que, se por um lado são obras que mostram uma multiplicidade africana, muitas delas incluindo mapas do continente ao final da obra e destacando o país de origem da história, ainda assim prevalece uma África “apenas em sua face camponesa, pouco tecnológica e pobre”, como argumenta Felipe Martins Lopes (2024: 9). Nesse sentido, o autor acrescenta: “Ausências de literaturas infantis cujo enredos se passam em grandes cidades e a pouca exploração da relação entre África, africanos e tecnologia contemporânea pode indicar que a imagem do continente ainda esteja ligada a um certo primitivismo” (Lopes 2024: 10).

Mas é possível ponderar essa dimensão reconhecendo sua outra face intensa: a vinculação das histórias à tradição. Aí, outros elementos se destacam, como a ligação com a ancestralidade, com o fantástico e com o mundo espiritual. Por isso, o realce, no título dessa categoria (por meio da palavra “versus”), sobre essa oscilação e dubiedade entre pluralidade e unidade, pois, ao mesmo tempo que são livros que possam incidir no “perigo da história única” (Adichie 2009), de outro lado apresentam, em sua maioria, aspectos culturais, históricos e sociais caros a diversas tradições africanas. Sem condições (devido aos limites do texto) de analisar obras, exemplificando como opera essa categoria ou tendência, destaco alguns títulos: *O rei mocho* (2016), de *Ungulani Ba Ka Khosa*; *Diarabi e Mansa* (2016), de *Souleymane Mbodj*; *Kalimba* (2015), de *Maria Celestina Fernandes*; *Irmã-estrela* (2021), de *Alain Mabanckou*.

A segunda categoria destoa da primeira devido, especialmente, ao contexto geográfico e cultural. Chamo de “Conflitos do universo infantil” a categoria que reúne livros que tematizam contextos cotidianos comuns a qualquer criança, com a especificidade de serem personagens negras as protagonistas. E em muitos casos, as demais personagens também são negras.

Mas não somente isso: nessa categoria predominam as crianças como protagonistas e nela estão presentes dois aspectos caros: a qualidade de vida e os vínculos familiares sólidos e construídos com base no afeto. São aspectos que, historicamente, não compuseram a condição de representatividade de personagens negras, mesmo sendo elas crianças ou jovens, como discute Maria Cristina Gouvêa (2005). Então, as histórias, que podem inclusive ser estrangeiras, reúnem contextos em que no clímax se revelam desafios à criança, tais como: ciúmes de um irmão mais novo; ter que dividir um brinquedo; a partida da mãe para o trabalho; o primeiro dia de aula, entre outros.

No entanto, nessa categoria a única informação que atestaria o pertencimento racial negro das personagens é a ilustração e não o texto verbal. Então, ao mesmo tempo que essa tendência ressalta, nos livros, uma multiplicidade de experiências vivenciadas por personagens negras, evidenciando que não é apenas por intermédio da racialização que existimos no mundo, a não demarcação textual do pertencimento racial das personagens cria um futuro incerto, levando a duas perguntas (arriscadas e com eventuais respostas decepcionantes): há a garantia de, em edições futuras, uma obra que se enquadre nessa tendência (e só o é por retratar personagens negras ilustradas em condição de valorização), continuar sendo ilustrada com personagens negras? Ou é possível, a depender dos interesses editoriais, que todas as ilustrações sejam refeitas e o protagonismo negro provavelmente desapareça? A título de exemplo, uma obra literária recorrentemente citada nos estudos da seção anterior e que pode ser classificada nessa categoria já teve uma publicação em outro país/território (Galiza) e seu protagonista, antes um menino negro, lá é um menino ruivo: trata-se de *O menino Nito* ou, *O meniño Nito*, cuja ilustração da capa está disponível em linha².

Independentemente dessas ressalvas, essa categoria é bastante recorrente no mercado editorial brasileiro e por isso há a necessidade da compreensão de suas principais características.

Novamente sem o espaço para análise, destaco exemplos de livros categorizados como “Conflitos do universo infantil”: *O quintal das irmãs* (2024), de Waldete Tristão; *A mãe que voava* (2018), de Caroline Carvalho; *Meia curta* (2020), de Andreza Félix; *Sábado* (2021), de Oge Mora; *Eu também* (2021), de Patricia Auerbach; *De passinho em passinho* (2021), de Otávio Junior, entre outras.

A terceira categoria denomino de “Valorização da estética e da identidade negra”. A principal diferença entre a anterior e esta é que o pertencimento racial negro das personagens é demarcado também no texto verbal, impedindo os eventuais riscos acenados na categoria anterior. Ainda que, eventualmente, as personagens possam ser “morenizadas” (Pestana & Oliveira, 2020) rumo a uma padronização branqueadora, o realce verbal ao seu pertencimento pode garantir a permanência ao menos dentro do escopo da negritude como pertença racial. Além disso, conforme defende Regina Dalcastagnè, a demarcação verbal é importante para “envolvê-la em sua realidade social ou ela não parecerá viva – pretensão que a literatura não pode descartar” (2008: 207).

As obras dessa categoria tendem a realçar temas como o cabelo crespo, a cor da pele escura, o sorriso e outros atributos de corpos negros, sempre no sentido de enfatizar sua beleza, orgulho e altivez. Em raros casos, a demarcação pode até não ser feita pelos traços fenotípicos, mas por elementos culturais, como a vinculação da personagem protagonista e sua família com o samba ou com a ancestralidade, especialmente por meio dos orixás, o que induz a racializarmos as personagens pela leitura, além de elas já estarem ilustradas como negras. Por algum período, nessa categoria predominavam apenas protagonistas femininas (especialmente meninas), mas nos últimos anos tem aumentado também entre os meninos. Exemplos: *lori des-*

² <https://baiaeditions.gal/infantil-xuvenil/107-o-meni-o-nito.html>

cobre o sol – o sol descobre Iori (2015), de Oswaldo Faustino; *O Pequeno Príncipe Preto* (2020), de Rodrigo França; *Themba: o menino rei* (2022), de Marcos Cajé; *Princesas negras* (2018), de Ariane Celestino Meireles e Edileuza Penha de Sousa; *Menina Nicinha* (2021), de Evelyn Sacramento; *Sapatinho de Makota* (2022), de Janaína de Figueiredo.

Denomino de “Ancestralidade e resistência” a última categoria aqui proposta. Reúne obras que abordam narrativas míticas que tratam de temas como: a origem do mundo pela perspectiva de alguma população tradicional africana; a mediação de conflitos envolvendo a intervenção de ancestrais ou antepassados; a resiliência dos povos africanos, tanto em seus territórios de origem quanto na diáspora atravessada pela proteção dos espíritos. Os enredos frequentemente incluem personagens com características sobrehumanas, dotadas de poderes mágicos ou detentoras de uma sabedoria ancestral. Além disso, as divindades desempenham um papel central ao auxiliar seus descendentes na superação de desafios e na resolução de conflitos.

De maneira mais ampla, as abordagens das obras dessa tendência representam o encontro de três dimensões fundamentais: 1) os mitos fundadores, que, na tradição africana, orientavam as gerações mais na resolução dos problemas; 2) quando são obras cujo contexto se passa no Brasil, envolve a experiência do racismo, elemento estruturante na trajetória da população negra; 3) a resistência, característica essencial das comunidades negras na diáspora. Dessa forma, essas produções não apenas reafirmam a memória e a identidade africana, mas também promovem a reconciliação e o fortalecimento de sua história.

Destaco, como exemplo: *Tunde e as aves misteriosas* (2020), de Ana Fátima; *O mar de Manu* (2021), de Cidinha da Silva; *Beata, a menina das águas*, de Elaine Marcelina (2021); *As garras do leopardo* (2013), de Chinua Achebe; *A árvore da chuva* (2016), de Agnes de Lestrade; *Ashanti: nossa pretinha* (2021), de Taís Espírito Santo.

As quatro categorias ou tendências aqui propostas abordam, cada uma a seu modo, a diversidade temática e o amplo leque de possibilidades que se desdobra para as personagens negras na contemporaneidade. Considero que não se trata de modelos estanques ou fixos, mas sim de características predominantes que as fazem ser reconhecidas em alguma tendência mais do que em outra. Mas mesmo assim, várias outras poderiam ser propostas, como obras que avancem para outras idades do espectro da infância ou da juventude, ou, ainda, que proponham enredos fantásticos mesclando com a tecnologia, como o afrofuturismo, discutido em estudos como o de Aisha Tuanny Jureswski (2024) e George Lima (2024), entre outras.

O que mais se realça desse exercício é que a mesma multiplicidade que nos compõe, como população negra, vem se fazendo cada vez mais presente na produção literária endereçada às crianças, o que fomenta o argumento inicial deste artigo sobre a retomada da escrita para si ou sobre si. Por mais que o recorte racial dos/as autores/as não tenha sido enfatizado, predominou, nos exemplos aqui citados, a autoria negra ou ao menos feita por pessoas brancas, mas comprometida com a caracterização de personagens negras em contextos de humanização e de valorização.

POR MAIS E MAIS HISTÓRIAS

O cenário apresentado neste estudo realçou avanços na produção literária e na pesquisa sobre personagens negras na literatura infantil. Ainda que, como ressaltado anteriormente, haja limites em relação à proporcionalidade da representatividade negra, é inegável uma ampliação no leque da nossa humanidade. Acessar obras literárias de valorização dos diversos grupos humanos que compõem este país é enriquecedor para todas as pessoas, em especial para as crianças que estão em processo de formação do seu repertório cultural, estético e literário. Todo mundo ganha quando sua população é representada com valorização e, ao contrário, todo mundo perde quando a produção artística, como é o caso da literatura e de seus campos de pesquisa, permanece monocromática e monotemática.

As reflexões aqui propostas foram no sentido de não apenas realçar esse panorama em franco crescimento, mas também de provocar mais pesquisas e pesquisadoras/es engajados/as, bem como, e principalmente, mais autoras e autores, bem como mais editoras. Outros cruzamentos poderiam ter sido feitos e merecem atenção de estudos futuros como: quais editoras, nos últimos cinco anos, vêm publicando mais? Mantêm-se os resultados dos estudos anteriores ou há uma maior pulverização de editoras comprometidas com a diversidade étnico-racial do país em seus catálogos? Da mesma maneira: qual a faixa etária das personagens? Poderíamos lançar mão das mesmas categorias propostas por mim ou dos estudos aqui arrolados para outras faixas etárias (como a adolescência)?

Esses são alguns exemplos que mereciam atenção, além da necessidade de defesa intransigente da qualidade literária atrelada à valorização humana. Em outras palavras, é imprescindível mais gente que defenda que só é literatura de qualidade quando ela representa a diversidade étnico-racial deste país em sua potência.

OBRAS CITADAS

ACHEBE, Chinua. *As garras do leopardo*. Ilustrações de Mary Grandpré. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2013.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. The danger of a single story. *Technology, Entertainment, Design – TED talk*, out./2009. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda Ngozi Adichie the danger of a single story?language=pt-br>.

ARAUJO, Débora Cristina de. Relações étnico-raciais na Literatura Infantil e Juvenil: a produção acadêmica stricto sensu de 2003 a 2015. *Relatório Final de Estágio Pós-Doutoral (PPG em Educação)*, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

ARAUJO, Débora Cristina de, Geane Teodoro Damasceno & Regina Godinho de Alcântara. Meninos negros na literatura infantil e juvenil: corpos ausentes. *Revell: Revista*

de Estudos Literários da UEM, v. 2, p. 284-310, 2020. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/4732>.

ARAUJO, Débora Cristina & Luís Thiago Freire Dantas. “Pra entender o erê tem que tá moleque”: as infâncias de João e Maria em Lázaro Ramos. Verbo de Minas, v. 21, p. 194-211, 2020. Disponível em: <https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/verboDeMinas/article/view/2471/1684>.

ARAUJO, Débora & Thiara Cruz Oliveira. A fruição literária na literatura infantil africana. Rev. FAEEBA – Ed. e Contemp., Salvador, v. 30, n. 62, p. 76-88, abr./jun. 2021. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0104-70432021000200076&lng=pt&nrm=iso.

AUERBACH, Patrícia. *Eu também*. Ilustrações de Isabela Santos. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2021.

CAJÉ, Marcos. *Themba: o menino rei*. Ilustrações de Cau Luís. Salvador: Ereginga Educação, 2002.

CARVALHO, Caroline. *A mãe que voava*. Ilustrações de Inês da Fonseca. Belo Horizonte: Aletria, 2018.

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

DALCASTAGNÈ, Regina. Quando o preconceito se faz silêncio: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Gragoatá*, Niterói, n. 24, p. 203-219, 1. sem. 2008. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33169/19156>.

DEBUS, Eliane. *A temática da cultura africana e afro-brasileira na literatura para crianças e jovens*. São Paulo: Cortez, 2017.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. Constância Lima Duarte & Isabella Rosado Nunes, orgs. *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FÁTIMA, Ana. *Tunde e as aves misteriosas*. Ilustrações de Salamanda. Salvador: Ereginga Educação, 2020.

FAUSTINO, Oswaldo. *Iori descobre o sol – o sol descobre Iori*. Ilustrações de Taísa Borges. São Paulo: Melhoramentos, 2015.

FÉLIX, Andreza. *Meia curta*. Ilustrações de Santiago Régis. Belo Horizonte: Mazza, 2020.

FERNANDES, Maria Celestina. *Kalimba*. Ilustrações de Brunna Mancuso. São Paulo: Kapulana, 2015.

FIGUEIREDO, Janaína de. *Sapatinho de Makota*. Ilustrações de Camillo Martins. Rio de Janeiro: Pallas, 2022.

FRANÇA, Rodrigo. *O Pequeno Príncipe Preto*. Ilustrações de Juliana Barbosa Pereira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

GOUVEA, Maria Cristina Soares. *Imagens do negro na literatura infantil brasileira: análise historiográfica*. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 77-89, 2005.

JUREWSKI, Aisha Tuanny Sant'Anna. *Afrofuturismo e Educação das Relações Étnico-Raciais em língua inglesa: ancestralidade na concepção de futuros*. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação), Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2024.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. *O rei mocho*. Ilustrações de Americo A. Mavale. São Paulo: Kapulana, 2016.

LESTRADE, Agnes. *A árvore da chuva*. Ilustrações de Claire Degans. Rio de Janeiro: Viajante do Tempo, 2016.

LIMA, George. Literatura de ficção afrofuturista no Brasil. *Terra roxa e outras terras*, Londrina. v. 4, n. 2, p. 56-68, dez. 2024. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/50305/51150>.

LOPES, Felipe Martins. Meninos negros e literatura: um novo olhar sobre a representatividade masculina negra na literatura infantil. *Relatório de Iniciação Científica*. Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2024.

MABANCKOU, Alain. *Irmã-estrela*. Ilustrações de Judith Gueyfier. São Paulo: FTD, 2021.

MACHADO, Ana Maria. *Menina bonita do laço de fita*. Ilustrações de Claudius. São Paulo: Ática, 2008.

MARCELINA, Elaine. *Beata, a menina das águas*. Ilustrações de Vagner Amaro. Rio de Janeiro: Malê. 2021.

MBODJ, Souleymane. *Diarabi e Mansa*. Ilustrações de Judith Gueyfier. Rio de Janeiro: Editora Viajante do Tempo, 2016.

MEIRELES, Ariane Celestino & Edileuza Penha de Souza. *Princesas negras*. Ilustrações de Juba Rodrigues. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

MORA, Oge. *Sábado*. Trad. Stephanie Borges. Cotia: VR Editora, 2021.

MOROSINI, Marília Costa & Cleoni Maria Barboza Fernandes. Estado do Conhecimento: conceitos, finalidades e interlocuções. *Educação Por Escrito*, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 154-164, jul.-dez. 2014. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/porescrito/article/view/18875/12399>.

MOROSINI, Marília Costa, Lorena Machado do Nascimento & Egeslaine Nez. Estado de conhecimento: a metodologia na prática. *Humanidades & Inovação*, Palmas, v. 8, n. 5, p. 69-81, 2021. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadesinovacao/article/view/4946/3336>.

OLIVEIRA, Kiusam. Literatura negro-brasileira do encantamento e as infâncias: reencontrando corpos negros. *Feira Literária Brasil – África de Vitória-ES*, v. 1, n. 3, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/flibav/issue/view/Flibav2020>.

OTÁVIO JÚNIOR. *De passinho em passinho*. Ilustrações de Bruna Lubambo. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2021.

PEREIRA, Simone dos Santos & Iracema Santos do Nascimento. Literatura infantil com personagens negras: narrativas descolonizadoras para novas construções identitárias e de mundo. *Espaço Pedagógico*, Passo Fundo, v. 27, n. 2, p. 481-495, maio/ago. 2020.

PESTANA, Cristiane Veloso de Araujo & Marcos Vinicius F. de Oliveira. A morenização predominante na literatura infantil: um projeto de apagamento da identidade negra. *Verbo de Minas*, v. 21, n. 37, p. 150-169, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://seer.unia-cademia.edu.br/index.php/verboDeMinas/article/view/2525/1681>.

SACRAMENTO, Evelyn. *Menina Nicinha*. Ilustrações de Bárbara Quintino. Salvador: Lendo Mulheres Negras, 2021.

SANTO, Taís Espírito. *Ashanti: nossa pretinha*. Ilustrações de Cau Luis. Rio de Janeiro: Malê, 2021.

SILVA, Ayodele Floriano, Maria Fernanda Luiz & Anete Abramowicz. Literatura infantil e juvenil negra: lugar da menina negra. *Zero-a-Seis*, Florianópolis, v. 24, n. Especial, p. 1667-1685, dez., 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/zero seis/article/view/87379/52205>.

SILVA, Cidinha da. *O mar de Manu*. Ilustrações de Josias Marinho. Belo Horizonte: Yellowfante, 2021.

SOUZA, Marilia Rosalia Cordeiro Antas de & Roseane Amorim da Silva. Personagens negros/as na literatura infantil afro-brasileira: reflexões sobre a construção da identidade de crianças negras. *Caderno de Aplicação*. Porto Alegre, v.36, n.1, jan./jun.2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/CadernosdoAplicacao/article/view/131104/89569>.

TODARO, Mônica de Ávila & Alesandra Cristina de Carvalho. Literatura infantil e as relações raciais: uma mirada sobre as obras contemporâneas. *EccoS – Rev. Cient.*, São Paulo, n. 66, p. 1-17, e25026, jul./set. 2023. Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/eccos/article/view/25026>.

TRISTÃO, Waldete. *O quintal das irmãs*. Ilustrações de Rodrigo Andrade. Rio de Janeiro: Zahar, 2024.

O SAGRADO PÃO DA MEMÓRIA É O CORPO NEGRO

Paulo Benites¹ (UTFPR)
e Júlio César Rodrigues Lima² (UTFPR)

Recebido em 28 de março de 2025; aprovado em 29 de agosto de 2025.

RESUMO: O objetivo deste artigo é propor uma leitura do conto “O Sagrado Pão dos Filhos” (2016), de Conceição Evaristo, destacando de que maneira, por meio da personagem Andina Magnólia, as experiências de negritude, reafirmadas por meio da escrevivência, traduzem traços de um tempo da ancestralidade e a potência da língua. A hipótese levantada em nossa análise é a de que no corpo e por meio do corpo (corpo da escrita e corpo feminino negro) colocado em performance há o efeito de retorno de temporalidades e possibilidades de transfiguração de sentidos, rearranjo da memória e da história. Para fundamentar nossa leitura, nos valemos de estudiosos da performance dos corpos negros no tempo e no espaço, tais como Lélia Gonzales, Leda Maria Martins e Edimilson de Almeida Pereira. Concluímos que o conto de Evaristo se constrói por meio de uma linguagem que reinaugura a narrativa fundacional do mito da multiplicação cristã.

PALAVRAS-CHAVE: Escrevivência; Literatura negro-brasileira; Ancestralidade; Memória; Performance.

EL PAN SAGRADO DE LA MEMORIA ES EL CUERPO NEGRO

RESUMEN: El objetivo de este artículo es proponer una lectura del cuento “O sagrado pão dos filhos” (2016), de Conceição Evaristo, destacando cómo, a través del personaje Andina Magnolia, las experiencias de la negritud, reafirmadas mediante la escrevivência, traducen huellas de un tiempo ancestral y del poder del lenguaje. La hipótesis planteada en nuestro análisis es que, en el cuerpo y a través del cuerpo (cuerpo de escritura y cuerpo femenino negro), puesto en performance, existe el efecto de retorno de temporalidades y posibilidades de transfiguración de significados, así como el reordenamiento de la memoria y la historia. Para apoyar nuestra lectura, utilizamos estudiosos de la performance de los cuerpos negros en el tiempo y el espacio, como Lélia Gonzales, Leda Maria Martins y Edimilson de Almeida Pereira. Concluimos que el relato de Evaristo se construye mediante un lenguaje que reinaugura la narrativa fundacional del mito de la multiplicación cristiana.

PALABRAS CLAVE: Escrevivência; Literatura afrobrasileña; Ascendencia; Memoria; rendimiento.

¹ paulomoraes@professores.utfpr.edu.br - <https://orcid.org/0000-0002-5809-0956>

² juliocesarlima@alunos.utfpr.edu.br - <https://orcid.org/0009-0001-7893-1206>

THE SACRED BREAD OF MEMORY IS THE BLACK BODY

ABSTRACT: This paper proposes a reading of Conceição Evaristo's short story "O Sagrado Pão dos Filhos" (2016), highlighting how the character Andina Magnólia's experiences of blackness, reaffirmed through escrevivência, trace a time of ancestry and the power of language. The hypothesis raised in our analysis takes as its theoretical point the notion that it is in the body and through the body (the body of writing and the black female body), placed in performance, that orders of return of temporalities and possibilities of transfiguration of meanings, rearrangement of memory and history are installed. To support our reading, we drew on scholars who have examined the performance of black bodies in time and space, including Lélia Gonzales, Leda Maria Martins, and Edimilson de Almeida Pereira. We conclude that Evaristo's short story is constructed through a language that reinaugurates a foundational narrative, such as the Christian multiplication myth.

KEYWORDS: Escrevivência; Black Brazilian literature; Ancestry; Memory; Performance.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A literatura negra ocupa um papel central na construção de identidades e na resistência a sistemas opressores, especialmente no que diz respeito ao seu trabalho estético, que abrange tanto a linguagem quanto a presença do corpo. Na literatura negro-brasileira, observa-se uma profunda herança das vozes ancestrais, com ritos e expressões que o povo afrodiáspórico carrega na memória. Muitas dessas ações, que Leda Maria Martins (2021: 80) define como performance, não necessariamente proferidas com a intenção explícita de ensinar, são transmitidas de forma visceral, corporificada, como parte de uma memória ancestral que é, por si só, um ato de resistência e preservação cultural. Não é por acaso que as mães pretas, as amas de leite, desempenharam um papel crucial na formação cultural do povo brasileiro. Foram elas que ensinaram este país, desde o berço, a falar, a se comunicar, a manifestar crenças e até mesmo as danças, as artes e demais coisas, e continuam a criar o Brasil, mesmo que frequentemente relegadas ao lugar de invisibilidade, confinadas a posições subalternas.

No contexto brasileiro atual, temos acompanhado a presença de autores negros que emergem como vozes indispesáveis, capazes de desafiar e desconstruir narrativas coloniais enquanto reconfiguram espaços de pertencimento, memória e identidade. Dentro dessa perspectiva, este artigo dedica-se à análise do conto *O Sagrado Pão dos Filhos*, de Conceição Evaristo, destacando de que maneira essa narrativa traduz experiências de negritude por meio da escrevivência, reafirmando a ancestralidade e a potência da língua. Evaristo (2020: 30-31), com sua escrita poética e profundamente enraizada nas vivências negras, propõe uma ressignificação do passado, ao mesmo tempo que projeta novas possibilidades de existência e resistência para o presente e o futuro. Na maneira como lemos o conto de Evaristo, seria possível pensar que a narrativa atua desde uma composição que se vale da reelaboração de temas, de modo que o próprio ato de narrar torna-se um modo de transformação da memória do narrado.

O FEMININO CORPO DA MEMÓRIA

Além de ser um meio de expressão intelectual, a corporeidade negra, conforme Martins (2021: 80), é também um corpo de afetos. Isso significa que, ao mesmo tempo em que é uma fonte de pensamento e reflexão, é também um veículo de emoções e sentimentos. É um corpo que pensa e sente, que guarda e transmite memórias e afetos, ressoando com as experiências da comunidade negra e comunicando essas vivências de forma visceral e sensível.

Uma das vias possíveis de compreensão da literatura negra no Brasil se dá por fatores profundamente estruturais, tomando a presença do corpo como elemento fundacional. Esse modo de compreensão do ato poético evidencia a necessidade de teorias literárias negras, escritas principalmente por pessoas pretas, para acolher e expandir essa literatura de escrevivência. Esta literatura feita com raízes na negritude ultrapassa a escrita, sua recepção, igualmente, exige outras lógicas de pensamento. A própria Leda Maria Martins, em texto sobre as “grafias da negrura”, já chama atenção para esse fato, ao lembrar que predomina na tradição escrita brasileira “a herança dos arquivos textuais e da tradição retórica europeia” (Martins 2010: 108).

De modo a ampliar as condições de leitura e recepção da produção poética da negritude, é imperativo que se leve em conta a “voz e a grafia afro-brasileiras” como modos de “inscrição da memória, estética e ontológica” (Martins 2010: 108). A corporeidade é, certamente, um dos fenômenos a partir dos quais a experiência poética expande os limites do corpo, manifestando experiências e vivências, performances e ensinamentos que evidenciam a necessidade de compreender a literatura para além dos traços da escrita em seu sentido logocêntrico.

Para a teórica Leda Maria Martins, a noção de corpo é pensada a partir do conceito de corpo-tela. Segundo a autora, o conceito compreende o corpo como um espaço ativo de inscrição de saberes, memórias e enunciações – um corpo-imagem formado por “complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos” (2021: 38). Tal qual uma tela, o corpo se expressa pela articulação inextrincável entre ética e estética, performance e política, crítica e criação. O corpo desenha e se faz desenho de experiências, de sentidos e de histórias.

Nas obras de Conceição Evaristo, o corpo negro das personagens atua como potencialidade estética em performance, sustentando as formas da narrativa. É a partir dele que os saberes são expostos, que os silêncios são rompidos e que a escrita ganha forma. O corpo-tela, portanto, não apenas comunica – ele cria: é superfície sensível e poética que se faz linguagem, imagem e gesto de resistência.

Olhar para a forma literária como uma experiência que se dá no corpo e a partir do corpo é, em última instância, ampliar os modos de se conceber o ato poético. Nesse sentido, a performance do corpo nas narrativas de Evaristo, como temos insistido, exige outras matrizes de pensamento que não se reduzem ao aspecto representativo da literatura. Esse movimento de articular a literatura com outras formas de

conhecimento, por exemplo, faz parte dos estudos do poeta e crítico Edimilson de Almeida Pereira.

Ao estudar as potencialidades dos cantopoemas do Congado, Pereira cita uma “literatura silenciosa” (2010: 574). Embora a discussão de Pereira esteja voltada para um gesto poético que transita pelas veredas do literário e do rito religioso, sua argumentação se interessa em debater a singularidade desse ato poético, o qual, segundo o crítico, não prescinde de valores estéticos ao se colocar como um fenômeno cultural-ritualístico, e vice-versa. A grande potência dos cantopoemas, segundo Pereira, é “o fato de que as funções referencial e poética caminham pelas mesmas veredas” (2010: 574).

Mesmo que o conto de Conceição Evaristo não seja propriamente uma expressão de caráter religioso, como os cantopoemas podem ser entendidos sob uma determinada perspectiva, a narrativa ainda guarda em seus aspectos literários um gesto de recriação de uma gênese mítico-religiosa. Nesse sentido, poderíamos considerar a noção de “literatura silenciosa”, na acepção de Pereira, como uma perspectiva segundo a qual “a literatura ultrapassa o maniqueísmo estético (que define a literatura e a não-literatura) para assumir a diferença como expressão da autonomia de outras identidades legitimadas a partir de outros paradigmas também significativos” (Pereira 2010: 575). Nota-se, por exemplo, no conto de Conceição Evaristo, a participação de duas vozes narrativas, as quais acompanham um processo de extensão entre a poietés dos antepassados e os modos de narrar contemporâneos.

Desde o modo como o conto “O sagrado pão dos filhos” está organizado, é possível acompanhar uma coextensividade entre vozes e temporalidades distintas como um esforço de recuperação de versões variadas de uma mesma narrativa. Há um momento inicial no qual a narradora, em primeira pessoa, faz uma introdução da história que será contada, destacando a influência ancestral, pois como a própria narradora afirma, trata-se de uma história que ouviu: “Da mais velha de todas as outras velhas, ouvi várias histórias, e dentre tantas havia uma narração que me acompanhou a infância inteira: a do pão sagrado, alimento nascido das mãos de uma mãe para seus filhos, depois que ela, cozinheira, retornava da cozinha de sua patroa, Isabel Correa Pedragal (Evaristo 2016: 37)”).

Este gesto narrativo pode ser entendido como aquilo que Leda Maria Martins nomeou como “retórica de retalhos”, um modo de entender que uma narrativa atua como um ato fundado na prática da repetição, isto é, uma composição “na qual os objetos, situações, figuras e temas evocados são elaborados de restos e resíduos do cotidiano”, transformando esses resíduos em “novos engenhos de linguagem” (Martins 2010: 120-121). Nota-se que a narradora em primeira pessoa se vale de seus resíduos de memória para reelaborar a história “do pão sagrado”. Nesse momento da narrativa, muitas outras camadas de significado se abrem, pois há, claramente, o espaço no qual uma narradora, em terceira pessoa, traz o relato propriamente dito da narrativa, na segunda parte do conto, mas há também uma reelaboração do mito sagrado cristão da multiplicação do pão.

A REELABORAÇÃO DA MEMÓRIA DO NARRADO

Ao analisar o conto, é possível perceber o cotidiano e as situações que indivíduos afrodescendentes vivenciam, e é nesse ponto que as narrativas são eficazes, por criarem esse lugar, esse senso de quilombo em movimento, de (trans)formação de indivíduos, escritas fundadas na coletividade e nas vivências da população negra.

A segunda parte do conto de Conceição Evaristo narra a trajetória de Andina Magnólia dos Santos, uma mulher negra que, mesmo enfrentando a opressão e o racismo da casa-grande, transforma sua resistência em um ato de amor e cuidado. Ambientada no Brasil dos anos 1940, a história revela as relações de exploração e poder entre a família Pedragal, representantes da elite econômica e social, e os trabalhadores negros que sustentavam sua riqueza.

Nesse espaço-tempo narrativo, a performance ritual recria um círculo fenomenológico, visto que rito-performance atua como um dispositivo de convocação das memórias, que possibilita a reinvenção subjetiva. A partir desse processo, o movimento corporal torna-se um repertório de gestos relacionados à oralidade e à complexidade das narrativas culturais e históricas, e é deste loco que a estética dessa literatura se estabelece:

Em seus inúmeros modos de realização, em suas poéticas e paisagens estéticas, a corporeidade negra, como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda os eventos expandindo os enlaces do corpo-tela, como vitrais que irradiam e refletem experiências, vivências, desejos, nossas percepções e operações de memória. Um corpo pensamento. Um corpo também de afetos. (Martins 2021: 80)

Ao construir uma narrativa que propõe uma sobreposição de tempos e espaços, o conto de Evaristo abre espaço para a percepção de deslocamentos de uma mesma história. A força de deslocamento a qual fazemos menção pode ser compreendida a partir da noção de “performance do tempo espiralar”, segundo a qual os eventos narrativos não se organizam de forma linear, mas se entrelaçam e se atualizam continuamente. Assim, as falas, os gestos e os ensinamentos geracionais das populações negras se cruzam de múltiplas formas ao longo do tempo. Ainda que o tempo avance, há um constante retorno a um mesmo ponto de referência: a escuta e a reatualização dos saberes ancestrais. Cada retorno a esse ponto não é uma repetição simples, mas um movimento espiralar que aproxima, a cada vez, o sujeito do conhecimento ancestral e familiar.

O ponto central dessa força de deslocamento parece residir na imagem de uma matriarca, a “mais velhas de todas”, essa que conta as histórias e passa para as futuras gerações por meio da oralidade as vivências e os conhecimentos advindos do núcleo afrodescendente, o que pode se definir, segundo Martins (2021: 86), como oralitura, e é nessa performance que a palavra, entendida como fala e expressão, desempenha um papel fundamental, funcionando como um dos principais meios de

transmissão. Quando vista como potência de fala, ela possui a capacidade de concretizar-se, semelhante ao movimento das rodas de moinhos, transformando o som em uma manifestação material. Assim, a palavra se configura materialmente como som e integra uma gama de saberes.

No início do relato, é possível observar que a família Correa Pedragal simboliza a perpetuação de um modelo de poder elitista e racista que moldou a história do Brasil. Rica geracionalmente, a fortuna acumulada desde os tempos das sesmarias é um testemunho do privilégio branco e da branquitude, uma vez sustentado pela exploração de corpos negros. Pois,

Ser branco é como andar com fiador imaginário a tira colo. A branquitude é atributo de quem ocupa um lugar social no alto da pirâmide, é uma prática social e o exercício de uma função que reforça e reproduz instituições, é um lugar de fala para o qual uma certa aparência é condição suficiente. Complexa porque ser mais ou menos branco não depende simplesmente da genética, mas do estatuto social. Brancos brasileiros são brancos nas relações sociais cotidianas: é na prática que são brancos. O valor da branquitude se realiza na desvalorização do ser negro e ela continua sendo uma medida silenciosa dos quase brancos, como dos negros (Sovic 2004: 74).

Esse legado econômico carrega consigo não apenas terras e bens materiais, mas também a arrogância e o autoritarismo dos antigos senhores de engenho, que continuam a se manifestar no comportamento de seus descendentes.

A descrição da família expõe como a estrutura social brasileira mantém intactos os privilégios de uma elite que se beneficia de um sistema historicamente construído para concentrar poder e riqueza, o que se revela como um dos problemas da contemporaneidade, o racismo estrutural, cuja suposta superioridade dos descendentes europeus, brancos, é manifesta muitas vezes nas estruturas sociais e hierárquicas da sociedade, visto que por herança da exploração do sistema escravocrata continuam em posições de domínio político e econômico. Assim,

detêm o poder os grupos que exercem o domínio sobre a organização política e econômica da sociedade. Entretanto, a manutenção deste poder adquirido depende da capacidade do grupo dominante de institucionalizar seus interesses, impondo a toda a sociedade regras, padrões de conduta e modos de racionalidade que tornam “normal” e “natural” o seu domínio. (Almeida 2018: 38)

Ao mesmo tempo, a riqueza dos Correa Pedragal funciona como um símbolo de estagnação social, no qual o progresso de poucos é sustentado pela exploração de muitos. A posse de terras, fábricas e comércio ilustra como a elite brasileira controla os principais eixos econômicos, consolidando seu poder sobre aqueles que trabalham para eles. Trata-se de uma dinâmica que transcende o tempo e reforça a ideia

de que, em muitos aspectos, as relações de poder no Brasil pouco mudaram desde a época colonial.

O lastro familiar apresentado no conto de Evaristo nos ajuda a compreender os modos de permanência, ao longo do tempo, das violências fundacionais da sociedade brasileira, tal como é o caso da escravidão. O racismo presente na sociedade brasileira contemporânea, na qual a branquitude rica mantém não apenas seus privilégios econômicos, mas também sua posição como árbitro das oportunidades e dos direitos de outros grupos sociais, pode ser entendido como uma forma de sobrevivência das violências históricas que marcam as relações sociais no Brasil. Poderíamos associar a imagem da família Correa Pedragal, do conto de Evaristo, ao que afirma Frank B. Wilderson (2021: 23), em sua obra *Afropessimismo*, em relação aos negros: “os negros corporificam (o que é diferente de dizer que eles sempre estão dispostos a expressar ou que têm permissão de expressar) uma meta-aporia do pensamento e da ação política.”

Nesse sentido, ao afirmar que os negros corporificam uma meta-aporia, Wilderson (2021: 24) pensa um “projeto crítico que, ao utilizar a negritude como lente de interpretação, interroga a lógica tácita e presumida do marxismo, do pós-colonialismo, da psicanálise e do feminismo por meio da rigorosa consideração teórica de suas propriedades e lógicas presumíveis, como seus fundamentos, métodos, forma e utilidade”; sua leitura leva em consideração um ponto de vista pessimista que assinala para o fato de que o negro é parte necessária para a manutenção do curso civilizacional do mundo moderno. Isso parece fazer sentido se pensarmos que na coextensividade dos tempos narrados na história de Andina Magnólia dos Santos, a família dos Correa Pedragal mantém seus privilégios intactos, sobretudo porque ainda há uma lógica de exploração em franco desenvolvimento.

De modo oposto à maneira como, desde os anos 40, a família Correa Pedragal ainda se mantém, a protagonista, chamada de Andina Magnólia dos Santos, surge como uma criança negra que serve a família mesmo tendo pouca idade, que carrega a responsabilidade de cuidar das filhas da Senhora Correa, tendo cerceada a sua infância, assumindo o papel de “mucama” sendo esta a “menina-brinquedo, o saco-de-pancadas, a pequena babá, a culpada de todas as artes” (Evaristo 2016: 37), e embora a palavra mucama tenha sido esvaziada parcialmente do sentido original do quimbundo como diz Gonzalez (2020: 72), ao trazer a definição do dicionário Aurélio, que define da seguinte forma, ainda cabe ao contexto: “A escrava negra moça e de estimação que era escolhida para auxiliar nos serviços caseiros ou acompanhar pessoas da família e que, por vezes, era ama-de-leite” (Gonzalez 2020: 81; Ss grifos são nossos).

Ao desenrolar da narrativa, há evidências de alienação da consciência religiosa de Andina Magnólia, submetida a um processo de marginalização de sua origem cultural e religiosa. A personagem, pertencente a uma família que cultuava tanto Jesus Cristo quanto Zâmbi, é direcionada pela Senhora Correa a adotar a fé católica, promovendo uma substituição da espiritualidade de matriz africana por uma visão religiosa colonizadora e eurocêntrica. Essa imposição busca moldar Andina nos valores da casa grande, reduzindo sua identidade cultural e religiosa a um papel submisso às conven-

ções do cristianismo hegemônico. Segundo Sérgio Vasconcelos (2012: 7), doutor em História, a Igreja – por meio do cristianismo – desempenhou um papel significativo no contexto da escravidão, defendendo sua importância tanto para o progresso do Brasil quanto para a evangelização. Além disso, contribuiu para internalizar nos negros a mentalidade de submissão e aceitação de sua condição imposta pelos senhores.

Assim, conforme Costa, “a cristianização forçada dos escravos mostra de forma exemplar a atitude da sociedade branca (católica) de então para com os africanos. Por um lado, os escravos eram obrigados a ser cristãos, eram batizados, obrigados a participar dos ritos e comportar-se como católicos” (2019: 5). Muito embora Andina seja uma mulher livre, ela descende de escravizados, e os males da escravização não foram dirimidos instantaneamente, logo, a Senhora Correa, “Temendo que “a pretinha da casa” [...] se enveredasse pelos caminhos não tão católicos, como os de seus pais que rezavam para Jesus Cristo e um tal de Zâmbi [...] ao mandar a pretinha para a igreja, duas serventias eram realizadas: Andina cuidava das meninas [...] e também aprendia as virtudes cristãs...” (Evaristo 2016: 38).

Além disso, a prática reforça a hierarquização social e racial, ao associar a instrução religiosa de Andina a uma funcionalidade doméstica: cuidar das filhas brancas enquanto ela aprendia os “bons costumes”. Tal dinâmica reflete o controle sobre a consciência da personagem, substituindo a memória cultural por uma ideologia religiosa alinhada ao sistema de dominação. Essa situação exemplifica a oposição entre memória e consciência, demonstrando a tentativa de apagar uma ancestralidade em favor de um modelo que submete e marginaliza:

Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui. (Gonzalez 2020: 78)

A partir desse ponto será possível perceber que, apesar das veredas que um sistema opressor manifesta por meio de um engendrar de consciência, a memória ainda permanece, mesmo que não se perceba. A consciência tende a desprestigar tudo aquilo que não se enquadra em um ideal de pensamento que se fomenta em determinada célula social, assim, quando se caminha pela história de Andina, é possível perceber que tudo o que ela e os seus acreditam é rechaçado, o que exemplifica uma lógica narrativa baseada em traços de uma verdade eurocentrada em detrimento de outras singularidades culturais.

Por essas questões muitas pessoas negras e indígenas perdem o elo familiar e nem sabem quem foram seus antepassados e muito menos o que praticavam como fé e cultura. Ao longo da narrativa, acompanhamos o processo de formação de Andina, que se torna mulher e segue como empregada de uma das descendentes de Pedre-

gal. Apesar de crescerem juntas, as realidades conjugais são diferentes, pois a jovem mucama se casa “com um jovem trabalhador do campo, cujas origens provinham também de africanos escravizados em terras brasileiras”, enquanto as filhas da casa-grande “misturaram suas fortunas com as dos primos ricos ou com os filhos dos velhos amigos da família, também soberbos e afortunados” (Evaristo 2016: 38).

A vida da personagem, quando começa a trabalhar para Isabel, antiga “Bebel” da casa-grande e de quem fora babá, apesar de terem a mesma idade, não tem melhorias, apesar da criação da nova patroa ter sido baseada no cristianismo. A doméstica enfrentava dificuldades para sustentar sua própria família, e apesar do esforço dela e do marido, muitas vezes faltava alimento em sua casa, enquanto a abundância da residência dos patrões resultava no desperdício, e boa parte dos alimentos eram produzidos por ela, que nem podia levar os restos para casa. Um aspecto emblemático dessa dinâmica era o pão caseiro que Andina aprendera a preparar com a mãe, e que se tornou especialmente apreciado pelos moradores da casa-grande, que frequentemente o buscavam, mesmo diante do contraste da realidade de Andina, cujos próprios filhos conviviam com a escassez:

Os filhos de Andina nunca tinham saboreado a delícia preparada pela mãe, tal a dificuldade para comprar os ingredientes para a feitura do pão em casa. Um dia Andina pediu à patroa um dos pães para levar para casa e não recebeu uma resposta positiva. A partir desse dia, além de ter de se contentar com um único pedacito que a patroa cortava e lhe dava, tinha de comer diante dela, sem nada levar para casa. Andina aparentemente obedecia, mas, à medida que comia, deixava alguns pedaços, farelitos, cair no peito, entre os seios por debaixo da blusa. E todos os dias a mãe levava o pão sagrado para os filhos. Farelos, casquinhas, ínfimos pedacinhos saíam *engrandecidos* e *fartos* do entresseios de Andina Magnólia! (Evaristo 2016: 39, grifo nosso)

O trecho acima é repleto de simbolismos e pode ser compreendido como uma releitura do mito cristão-religioso do milagre da multiplicação. Nota-se um processo de reelaboração e refundação de um mito tecido na tradição cristã de modo a pensar a ideia de sagrado pão como uma força erigida em uma única perspectiva metafísica. No conto de Conceição Evaristo, os restos (os farelos caídos nos peitos de Andina) que se tornam fartos se assemelham ao milagre da multiplicação dos pães.

Uma vez mais, a narrativa se vale dos resíduos como força narrativa. No entanto, quando transforma migalhas em fartura para os filhos mediante um gesto de astúcia e cuidado materno, Andina incorpora o alimento não apenas como sustento físico, mas como transmissão de afeto, memória e ancestralidade. O ato de recolher os farelos no próprio corpo, especificamente entre os seios, ressignifica o papel desse corpo enquanto um lugar de sustentação, um lugar de “guardar” para depois “depositar”.

O gesto é a manifestação de uma cultura que, mesmo sob opressão e exploração, encontra maneiras de perpetuar suas histórias e valores. O corpo negro, nessa perspectiva, é o suporte da memória coletiva, da oralidade e da sobrevivência material e

simbólica, que são como um alimento que sustenta as gerações do porvir. Os farelos de pão que a doméstica leva para os filhos representam mais do que o ato de alimentá-los: eles representam a continuidade de uma linhagem que resiste à adversidade, que transforma escassez em abundância e que se recusa a desaparecer.

Por analogia, a narrativa também remete às práticas ancestrais africanas, onde o corpo e a oralidade eram os principais meios de transmissão de conhecimentos e saberes entre gerações. Assim como os africanos mantinham vivos seus valores culturais por intermédio da fala, dos gestos e do corpo, essa mãe mantém vivos os laços de sua família por meio dessa atitude. Mesmo que seja “como em migalhas”, visto que muito dos conhecimentos afrodiapóricos eram impedidos de serem transpassados por conta da escravidão, essa continuidade reforça a ideia de que resistir é, por si só, um ato de grandeza. Sua performance não é apenas literal, mas também figurativa: é um ato de subversão às estruturas de domínio que tentam reduzir sua existência a serviços e escassez. Ela reconfigura o milagre como uma dimensão da vida cotidiana, em que pequenos gestos de resistência se tornam poderosos movimentos de manutenção da dignidade humana:

Dela, do corpo dela, o pão sagrado para os filhos! O alimento ainda vinha acompanhado de leite. Sim! De leite, apesar de Magnólia ter deixado de amamentar a menorzinha de cinco filhos havia tempos; a menina não tinha nem um ano. Não porque quisera, mas porque o leite seca, na medida em que ela se distanciara da amamentação, por força do trabalho. Entretanto, dois anos depois, o benfazejo líquido materno jorrou novamente. (Evaristo 2016: 39)

Próximo ao fim do conto, como visto na citação acima, a mulher era lactante e teve esse período de produção interrompido em virtude do trabalho, fazendo com que o líquido secasse. Entretanto, o leite volta e é decerto que serviu como sustento para aquelas crianças que necessitavam de suprimentos – e alimento do corpo delas. Mais uma vez poderia ser uma analogia ao próprio corpo de Cristo, bastar se atentar que para os religiosos, o pão é um alimento e o corpo de Jesus representa este, tal qual a protagonista da história, que por meio de mais um “milagre” alimenta os pequeninos, sendo ela o pão sagrado dos filhos.

Acontece que isso é uma realidade de muitas brasileiras, em sua maioria negras, visto que são aproximadamente 70% das domésticas do país, segundo a Alesp (2024). E é daí que surge com força motriz o conceito que a própria autora do conto alcunha, a *escrevivência*. Segundo Evaristo (2020: 30-31), o conceito vai além de uma escrita centrada em um sujeito individualizado, sendo fruto de uma prática literária caracterizada pela autoria negra, feminina e de origem pobre. Nesse contexto, o sujeito da ação assume seu fazer e suas reflexões não de forma isolada, mas em conexão com grupos e coletividades:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas

tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais (Evaristo 2020: 30-31)

Na iniciação desta análise, foram abordadas a consciência e a memória e em lembrete foi dito que isso seria aparente novamente, certo de que a memória é resistente e reaparece mesmo com as grandes pancadas que sofre da alienação advinda da consciência, que, como se sabe, é excludente. No desembrulho dos parágrafos, a questão religiosa e cultural de Andina é por muitas vezes atacada, é esmaecida, sendo imposto a ela uma crença, que aqui não se levantará um juízo de valor, mas a crítica de que a bondade e a misericórdia dos patrões tementes aos ensinamentos de Cristo não se manifestaram. No findar de tudo, ao analisar o trecho abaixo, é a Zâmbi que Magnólia agradece, sendo essa a marca mais profunda da memória: “E, enquanto foi preciso, todas as noites, Andina Magnólia chegava em casa e celebrava, junto à sua família, a multiplicação do pão sagrado para os filhos. Celebração em que Zâmbi, por força de sua presença, transformava o mínimo trazido por Magnólia na fartura do alimento para os seus protegidos” (Evaristo 2016: 39).

É importante lembrar, de acordo com o trecho acima, que o milagre da multiplicação realizado por Andina não é um mito exposto à luz do dia. A referência à noite como o momento no qual ela alimentava sua família é significativa. O texto de Robert Willians, “Night spaces: darkness, deterritorialization and social control”, nos ajuda a compreender a dimensão das implicações políticas e sociais dos espaços noturnos, o que pode ampliar nosso entendimento em relação ao conto de Evaristo. Willians afirma que “embora a noite seja um fenômeno natural, espaços noturnos não o são. Eles são socialmente mediados. Não existem exceto por – ou por meio de – práticas humanas e relações sociais que procuram se apropriar, até mesmo controlar, a escridão em sua miríade de usos e significados humanos³” (Willians 2008: 514; tradução nossa). Este estudo nos mostra um entendimento dos espaços noturnos como processos constituídos por tensões sociais ao observar o que deveria ou o que não deveria acontecer em determinados lugares tarde da noite. Sob esse véu da celebração do alimento durante à noite, há uma política de controle dos espaços e também uma facilitação de abuso de algumas práticas sociais.

Em conclusão, Lélia Gonzalez (2020: 70) aborda a relação entre consciência e memória em uma perspectiva dialética, destacando como a primeira, enquanto lugar de rejeição, expressa-se como discurso dominante em uma cultura específica. Nesse processo, ela busca ocultar a memória ao impor o que afirma ser a verdade. Contudo, a memória, com suas “astúcias” e performances, revela-se através das falhas desse discurso. Gonzalez também pontua que, em relação à história da população negra, a consciência atua para apagá-la ou torná-la invisível, utilizando todos os recursos pos-

3 Although night is a natural phenomenon, night spaces are not. They are socially mediated. They do not exist prior to, or apart from, human practices and the attendant social relationships that seek to appropriate, even control, the darkness in its myriad human uses and meanings.

síveis nesse intuito. Ainda assim, ela observa que essa história persiste e se manifesta, apesar das tentativas de ocultação. Essa análise reforça a necessidade de reconhecer e resgatar as narrativas silenciadas, promovendo um entendimento mais amplo e crítico sobre os mecanismos de poder que tentam suprimir memórias coletivas. A memória, mesmo diante das tentativas de repressão, continua sendo uma força vital de resistência e identidade.

Por meio do corpo de Andina, emergem, sem rodeios, a memória e a conservação da cultura negra, expressa na resistência cotidiana, na solidariedade e na espiritualidade que transcende a miséria. Mesmo diante das adversidades promovidas pela herança da escravidão e por um sistema elitista excludente, a negritude resiste. Os farelos de pão, escondidos no corpo de Andina, tornam-se o símbolo dessa força ancestral e espiritual que sustenta sua família, evocando Zâmbi e a multiplicação do alimento como um ato divino e de luta.

Com delicadeza e profundidade, Evaristo ressalta o contraste entre a fartura da casa-grande e a escassez enfrentada pela protagonista, revelando como a resiliência e o amor transformam o mínimo em abundância. A narrativa oferece uma crítica contundente às estruturas sociais que perpetuam desigualdades, ao mesmo tempo que celebra a força da ancestralidade negra na preservação da identidade e da dignidade diante da opressão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Brasil, com suas múltiplas “Andinas”, exemplifica como a experiência afro-brasileira transcende a ficção de narrativas para ecoar realidades vividas por milhões. A história, a qual é o centro desse artigo, é um retrato pungente de uma sociedade em que o corpo negro, como afirma Leda Martins, torna-se “um repositório de referências e estímulos” (2021: 203), carregado de memória, luta e (trans)formação. No ato simbólico de Andina em esconder os farelos do pão no próprio corpo, é possível definir a materialização do que significa ser “guardador de memória”. Aquele pão, carregado e multiplicado pelo corpo, representa a resiliência das mulheres negras em meio a um contexto de exclusão e exploração, ao mesmo tempo que reafirma a ancestralidade como alicerce, na qual memória se sobrepõe à consciência e se mostra como resistente e insolúvel. Com base na análise apresentada, foi possível concatenar inúmeras situações que resultam de um passado colonizador. Quanto ao valor estético, é nítida a presença da religiosidade de matriz africana, a marcação da oralidade, ao perceber que quem transmite a história é a “mais velha de todas”. A escrita de Conceição Evaristo une oralitura, escrevivência, corporeidade e memória, sendo a história de Andina um instrumento penetrante da construção e berço da sociedade brasileira.

Por fim, esta análise reforça que a literatura negro-brasileira, ao trazer à tona histórias como a de Andina Magnólia dos Santos, revela uma verdade inegável: ainda hoje, o corpo negro carrega, inscreve e transforma o legado histórico, alimentando,

com sua memória e luta, o passado, o presente e o futuro, como uma espiral da negritude no Brasil – porque o sagrado pão da memória é o corpo negro.

Evocar a ancestralidade por meio da experiência das corporalidades é um processo muitas vezes de reconstrução, de juntar os pedaços outrora perdidos pelo processo de escravização no país, é observar na negritude literária as nuances do que é ser negro, ou o que pode significar experimentações de um pensamento coletivo da população negra.

OBRAS CITADAS

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- BERKENBROCK, Volney J. *A experiência dos orixás: um estudo sobre a experiência religiosa no Candomblé.* Petrópolis: Vozes, 1999.
- CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.* Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1998.
- COSTA, M. G. *O sincretismo religioso no candomblé.* Goiás: UEG, 2019. (Anais do Simpósio Nacional de Estudos da Religião da UEG, v. 1). 2019.
- CUTI. *Literatura negro-brasileira.* São Paulo: Selo Negro, 2010.
- EVARISTO, Conceição. *A escrevivência e seus subtextos.* Constância Lima Duarte & Isabella Rosado Nunes, orgs. *Escrevivência, a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo.* Ilustrações Goya Lopes. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- EVARISTO, Conceição. *Histórias de leves enganos e parecenças.* Rio de Janeiro: Malê, 2016.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos.* Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela.* Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MARTINS, Leda Maria. *Lavrar a palavra: uma breve reflexão sobre a literatura afro-brasileira.* Edimilson de Almeida Pereira, org. *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil.* Belo Horizonte: Mazza, 2010. 107-131.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau: análise de uma estética de base afrodiáspera na literatura brasileira.* São Paulo: Fósforo, 2022.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil.* Belo Horizonte: Mazza, 2010.
- SÃO PAULO, Assembleia Legislativa do Estado de. Notícias. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=471883>.

SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco: hegemonia branca no Brasil. Vron Ware, org. *Branquitude: identidade branca e multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

VASCONCELOS, Sérgio Sezino Douets. *Igreja Católica e a escravidão no Brasil Colônia: uma abordagem cultural*. 2012.

WILDERSON III, Frank B. *Afropessimismo*. Trad. Rogerio W. Galindo e Rosiane Correia de Freitas. São Paulo: Todavia, 2021.

WILLIANS, Robert. Night spaces: darkness, deterritorialization and social control. *Space and culture*, n.11, v.4, p. 514-532, nov. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1206331208320117>.

A ARTE DA NARRAÇÃO: CONVERGÊNCIAS ENTRE O NARRADOR BENJAMINIANO, A TRADIÇÃO ORAL AFRICANA E O RAP

Catharina Viegas¹ (UFSM)
e Pedro Santos² (UFSM)

Recebido em 3 de abril de 2025; aprovado em 29 de agosto de 2025.

RESUMO: Este trabalho analisa a importância da narração na transmissão de conhecimento e cultura, comparando as ideias de Walter Benjamin sobre a crise da narrativa na modernidade com a tradição oral africana, representada pelos *griots*. Além disso, o trabalho menciona a necessidade de abordar temas complexos e difíceis na educação, como o Massacre do Carandiru, e critica a tendência à canonização de certas narrativas na historiografia brasileira. Nesse viés, a canção “Diário de um detento”, do grupo de *rap* Racionais MC’s é analisada a fim de traçar um paralelo entre o *griot*, o narrador benjaminiano e a figura do *rapper* ou *MC* (Mestre de Cerimônias) e a importância da tradição oral na transmissão da História que é apagada dos livros didáticos. Em suma, o trabalho revela como diferentes culturas navegam pelas pressões – ora da modernidade, ora da pós-colonialidade – mantendo vivas suas tradições narrativas e destacando a relevância da narração na construção de identidades e na preservação cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Narrador; Griot; Rapper.

EL ARTE DE LA NARRACIÓN: CONVERGENCIAS ENTRE EL NARRADOR BENJAMINIANO, LA TRADICIÓN ORAL AFRICANA Y EL RAP

RESUMEN: Este trabajo analiza la importancia de la narración en la transmisión del conocimiento y de la cultura, comparando las ideas de Walter Benjamin sobre la crisis de la narrativa en la modernidad con la tradición oral africana, representada por los *griots*. Además, el estudio aborda la necesidad de incorporar temas complejos y difíciles en la educación, como la Masacre de Carandiru, y critica la tendencia a canonizar ciertas narrativas en la historiografía brasileña. En este marco, se analiza la canción “Diario de um detento” del grupo de *rap* Racionais MC’s, estableciendo un paralelo entre el *griot*, el narrador benjaminiano y la figura del *rapper* o *MC* (Maestro de Ceremonias), destacando el papel de la tradición oral en la preservación de historias borradas de los libros de texto. En resumen, el trabajo

¹ catharinaviegas@outlook.com - <https://orcid.org/0000-0002-8609-6693>

² pedro.brum@uol.com.br - <https://orcid.org/0000-0001-8573-2427>

revela cómo distintas culturas navegan las presiones – ya sea de la modernidad o de la poscolonialidad – manteniendo vivas sus tradiciones narrativas y reafirmando la relevancia de la narración en la construcción de identidades y la preservación cultural.

PALABRAS CLAVE: Narrador; Griot; Rapero.

THE ART OF NARRATION: CONVERGENCES BETWEEN THE BENJAMINIAN STORYTELLER, AFRICAN ORAL TRADITION AND RAP

ABSTRACT: This work analyzes the importance of narration in the transmission of knowledge and culture, comparing Walter Benjamin's ideas about the crisis of narrative in modernity with the African oral tradition, represented by griots. Furthermore, the work underscores the need to address complex and challenging topics in education, such as the Carandiru Massacre, and critiques the tendency to canonize certain narratives in Brazilian historiography. In this context, the song "Diário de um detento" by the rap group Racionais MC's is analyzed to draw a parallel between the griot, the Benjaminian narrator, and the figure of the rapper or MC (Master of Ceremonies), highlighting the importance of oral tradition in the transmission of history that is erased from textbooks. In summary, the work reveals how different cultures navigate the pressures – whether of modernity or postcoloniality – while keeping their narrative traditions alive and emphasizing the relevance of narration in the construction of identities and cultural preservation.

KEYWORDS: Narrator; Griot; Rapper.

Não faz a oralidade nascer a escrita, tanto no decorrer
dos séculos quanto no próprio indivíduo?
Os primeiros arquivos ou bibliotecas foram os cérebros dos homens.

Amadou Hampaté Bâ

1. INTRODUÇÃO

O narrador conforme proposto por Walter Benjamin, assim como a tradição oral africana, apesar de suas origens em contextos culturais e históricos distintos, compartilham profundas semelhanças no modo como valorizam a narração como um meio fundamental para a transmissão de conhecimento e cultura. Em contextos nos quais a escrita não é a principal forma de registro histórico, a oralidade mantém vivos a história, as tradições e os valores culturais. As histórias, mitos, lendas e canções transmitidas oralmente formam um repositório vivo de conhecimento que é passado de geração em geração.

Ao comparar as ideias de Benjamin com a tradição oral africana, podemos explorar como diferentes culturas navegam pelas pressões da modernidade, mantendo vivas suas tradições narrativas. Essa comparação revela não apenas as dificuldades, mas também as estratégias de resistência e adaptação que permitem a sobrevivência e a evolução das tradições narrativas. Sendo assim, esta análise pretende identificar

pontos de convergência nas funções sociais e culturais dos narradores, bem como destacar as diferenças resultantes dos distintos contextos históricos e culturais em que essas tradições se desenvolveram.

Em seu ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1994), Benjamin explora o declínio da arte de contar histórias (ou narração) na era moderna. Ele argumenta que, com a ascensão do romance e da imprensa, a experiência individual e coletiva, tradicionalmente transmitida através de narrativas orais, perdeu seu valor e eficácia. Benjamin analisa o papel do narrador na sociedade, destacando sua função de transmitir sabedoria e experiências de vida, em contraste com a mera informação veiculada pela imprensa.

Indo ao encontro do narrador benjaminiano está o griot africano. A tradição oral é um dos pilares fundamentais das culturas africanas, sendo a principal forma de transmissão de conhecimentos, valores, histórias e costumes de geração em geração. Em muitas sociedades africanas, a história e a cultura são preservadas e transmitidas exclusivamente por meio da oralidade, o que se dá pela ausência de sistemas de escrita historicamente estabelecidos. Devido às funções que desempenham como contadores de histórias, poetas e músicos, os griots (também conhecidos como *dielis*) são narradores benjaminianos por excelência, exercendo um papel vital na conservação da história e das tradições: “O nome *dieli* em bambara significa sangue. De fato, tal como sangue, eles circulam pelo corpo da sociedade” (Bâ 1982: 195).

A compreensão sobre a narrativa apresentada neste texto alinha-se à perspectiva de Paul Ricoeur (2000), para quem, segundo Dosse (2017), a narrativa não se limita ao texto em si, mas se expande para o mundo “fora do texto”, incorporando o ato de fala, a intenção discursiva e as condições conjunturais da comunicação (Matheus 2021: 04-05). Essa abordagem ressalta a narrativa como um processo dinâmico que envolve referentes concretos, sujeitos enunciadores e contextos históricos e sociais específicos. Assim, a letra da canção aqui analisada – “Diário de um detento” – não é mero relato, mas um ato narrativo que resgata vozes marginalizadas, articula experiências coletivas e desafia silenciamentos, cumprindo uma função ética e política análoga à do griot africano e do narrador benjaminiano.

2. A TRADIÇÃO ORAL E A IMPORTÂNCIA DA EXPERIÊNCIA

A análise de Walter Benjamin sobre a figura do narrador encontra ressonância na tradição oral africana uma vez que ambos destacam a importância da transmissão de experiências e sabedoria através de histórias. Enquanto Benjamin (1994) lamenta a perda do narrador tradicional na era moderna, a tradição oral africana continua a desempenhar um papel vital na preservação cultural na contemporaneidade. Benjamin (1994) argumenta que o narrador tradicional é um transmissor de sabedoria adquirida por meio de experiências de vida. Essa sabedoria, passada de geração em geração, vai além da simples transmissão de informações; ela oferece valores, ensinamentos morais e perspectivas sobre a vida.

Na tradição oral africana, a narração também está profundamente enraizada na experiência. Os griots são guardiões da história e da cultura e suas narrativas baseiam-se tanto nas experiências coletivas quanto nas individuais. As histórias contadas pelos griots preservam não apenas a memória histórica, mas também ensinam lições importantes sobre moralidade, comunidade e identidade cultural. Eles frequentemente ocupam um papel ritualístico e prestigioso em muitas culturas africanas, atuando como contadores de histórias e guardiões da tradição oral, com uma presença formal e reconhecida na estrutura social da comunidade.

Segundo Bâ (1982), a tradição africana concebe a fala como um dom divino, sendo considerada como a materialização ou exteriorização das vibrações das forças:

A tradição bambara do Komo ensina que a Palavra, Kuma, é uma força fundamental que emana do próprio Ser Supremo, *Maa Ngala*, criador de todas as coisas. Ele é instrumento de criação: “Aquilo que *Maa Ngala* diz, é!”, proclama o chantre do deus Komo. O mito da criação do universo e do homem, ensinado pelo mestre iniciador do Komo (que é sempre um ferreiro) aos jovens circuncidados, revela-nos que quando *Maa Ngala* sentiu falta de um interlocutor, criou o Primeiro Homem: *Maa*. (Bâ 1982: 170)

De acordo com a tradição bambara do Komo (uma das grandes escolas de iniciação do Mande (Mali)), *Maa Ngala* instruiu *Maa*, seu interlocutor, sobre as leis que governam a formação e a existência contínua de todos os elementos do cosmos. Após ser iniciado por seu criador, *Maa* passou a seus descendentes todo o conhecimento adquirido, dando início à grande tradição de transmissão oral. No idioma fulfulde, a palavra “fala” (*haala*) origina-se da raiz verbal *hal*, que significa “dar força” e, consequentemente, “materializar”. A fala é considerada uma força porque estabelece uma conexão dinâmica que gera movimento e ritmo, simbolizando vida e ação. Esse movimento é representado pelo vai-e-vem dos pés do tecelão. Antes de começar seu trabalho, o tecelão deve tocar cada parte do tear, pronunciando palavras ou ladainhas que correspondem à força vital que elas incorporam. O movimento dos pés, subindo e descendo para acionar os pedais, evoca o ritmo primordial da palavra criadora, associada ao dualismo de todas as coisas e à lei dos ciclos.

As atividades artesanais tradicionais são os principais veículos da tradição oral. Na sociedade africana tradicional, as ações humanas frequentemente tinham um caráter sagrado ou oculto, especialmente aquelas que envolviam transformar a matéria, já que tudo era considerado vivo. O trabalho do artesão era sagrado porque imitava e completava a criação de *Maa Ngala*.

Benjamin (1994) vai ao encontro dessa tradição quando aponta dois tipos de narradores fundamentais. Primeiro, o autor menciona o narrador viajante, aquele que vem de longe e tem muitas histórias para contar, exemplificado pelo marinheiro comerciante. Em contraste, ele fala do narrador sedentário, que conhece profundamente as histórias e tradições locais, representado pelo camponês.

No entanto, a verdadeira extensão do reino narrativo só pode ser compreendida pela interpenetração desses dois tipos arcaicos. Benjamin (1994) destaca a contribuição do sistema corporativo medieval para essa interpenetração, visto que mestres sedentários e aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina, e cada mestre havia sido um aprendiz ambulante antes de se estabelecer. Isso combinava o conhecimento de terras distantes, trazido pelos migrantes, com o conhecimento do passado, preservado pelos trabalhadores sedentários. Ou seja, assim como a tradição oral africana, ele defende a importância da narrativa como uma forma de expressão ligada ao trabalho manual:

O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais. Contudo, assim como essas camadas abrangem o estrato camponês, marítimo e urbano, nos múltiplos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, assim também se estratificam de múltiplas maneiras os conceitos em que o acervo de experiências dessas camadas se manifesta para nós. (Benjamin 1994: 214)

Outro ponto de convergência sublinhado tanto por Amadou Hampâté Bâ (1982) quanto por Benjamin (1994), cada um em seu contexto, trata a respeito das profundas rupturas causadas pela Primeira Guerra Mundial na transmissão de conhecimento e na narrativa cultural.

Bâ (1982) discute a interrupção da transmissão cultural nas antigas colônias francesas devido à guerra de 1914, quando muitos jovens se alistaram para combater na França e nunca retornaram. Esses jovens deixaram suas terras no momento crucial em que deveriam estar passando por grandes iniciações e aprofundando seus conhecimentos na cultura. Além disso, o poder colonial obrigava homens importantes a enviarem seus filhos para “escolas de brancos”, afastando-os de suas tradições. A maior preocupação do poder colonial era, compreensivelmente, remover as tradições autóctones e substituir por suas próprias concepções culturais.

Benjamin (1994) argumenta que os soldados que retornaram da guerra não traziam experiências comunicáveis enriquecedoras, mas sim um sentimento de empobrecimento. Os livros sobre a guerra, publicados anos depois, não refletem experiências transmitidas oralmente. As experiências da guerra foram profundamente desmoralizantes em vários aspectos: estratégico (guerra de trincheiras), econômico (inflação), físico (guerra de material) e ético (decisões dos governantes). Para ele, a guerra desmantelou a continuidade narrativa, substituindo a rica tradição oral por relatos fragmentados e desmoralizantes.

A interrupção da transmissão cultural nas colônias francesas e a crise narrativa observada na Europa são dois lados de uma mesma moeda: ambos refletem a devastação causada pela guerra, que destruiu não apenas vidas, mas também o tecido cultural e a capacidade de comunicação significativa entre gerações. Para Benjamin (1994), a *Erfahrung* (experiência) é fundamental na narração: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (Ben-

jamin 1994: 198). Através dela, o narrador transforma eventos vividos em histórias que transmitem sabedoria e reflexões profundas. Assim, ele distingue a experiência compartilhada da mera informação, que é fragmentada e superficial. A narração baseada na experiência cria um vínculo entre o narrador e os ouvintes, permitindo uma compreensão mais rica e humana dos acontecimentos.

Benjamin (1994) argumenta que a modernidade trouxe uma crise na arte da narração. Com o avanço da industrialização, da urbanização e da imprensa, a narrativa tradicional baseada na experiência está sendo substituída pela informação, que é instantânea, mas desprovida de profundidade e significado. Ele observa que as experiências humanas estão se tornando cada vez mais fragmentadas, o que dificulta a criação de narrativas coesas e significativas. Essa crise da narrativa reflete uma perda de conexão entre as pessoas e suas histórias, e uma diminuição do valor da experiência compartilhada.

Contudo, Benjamin (1994) aborda essa crise a partir de uma perspectiva ocidental circunscrita aos séculos XIX e XX, destacando como a industrialização e a imprensa contribuíram para a fragmentação das experiências e a superficialização da narrativa. Em contraste, os *griots* operam dentro de contextos culturais africanos específicos, nos quais a tradição oral é uma prática ancestral profundamente enraizada e com uma história que remonta a tempos pré-coloniais.

A tradição oral africana demonstra uma notável capacidade de adaptação e resiliência, permanecendo uma forma vibrante e flexível de comunicação, mesmo diante de desafios como a globalização e a urbanização. A natureza dinâmica da tradição oral permite que as culturas se adaptem e evoluam, integrando novas experiências e conhecimentos sem perder a essência de suas tradições. Sua importância cultural é destacada pela capacidade de preservar a identidade cultural, resistir a desafios externos e evoluir com o tempo.

Sobre a capacidade de evolução do narrador nos termos africanos e benjaminianos, Fernandes e Pereira (2017) afirmam que há uma conexão entre a figura do *griot* e o *rapper* ou *MC* (Mestre de Cerimônias), pois ambos são narradores da história de sua respectiva comunidade. Na África ancestral, essa função era geralmente desempenhada pelo ancião da tribo, devido à sua sabedoria e ao vasto conhecimento acumulado. No caso do gênero musical *rap*, é o indivíduo periférico que assume o papel de “cantar” sobre seu ambiente e sua coletividade.

3. “DIÁRIO DE UM DETENTO”: A VOZ DO MASSACRE DO CARANDIRU

A perspectiva apresentada dialoga com Penna (2013), para quem a literatura de testemunho – como a que emerge das narrativas carcerárias – mantém viva a função benjaminiana de transformar eventos traumáticos em sabedoria compartilhada, resistindo à fragmentação imposta pela modernidade. Essa ideia se conecta diretamente com a análise de Urban (2018) sobre o tratamento de “temas difíceis” na edu-

cação, pois, enquanto a literatura periférica cumpre um papel de memória viva, os manuais didáticos muitas vezes silenciam ou simplificam episódios históricos traumáticos, como o Massacre do Carandiru.

Urban (2018) explora resultados parciais de um projeto que investiga como temas difíceis são abordados em materiais didáticos para o ensino fundamental. Segundo Bodo von Borries (2016), lidar com essas histórias requer a admissão de crimes cometidos e uma reflexão crítica, evitando a negação ou esquecimento (Urban 2018: 168).

A pesquisa analisou nove manuais didáticos para identificar a abordagem de temas complexos, guiada pelas recomendações de Lilian Schwarcz e Heloisa Starling (2015). As autoras citam sete eventos considerados “momentos de vergonha” na história brasileira: o genocídio indígena, a escravidão, a Guerra do Paraguai, a Guerra de Canudos, a política do governo Vargas, os centros clandestinos de tortura durante a Ditadura Militar e o Massacre do Carandiru (Urban 2018: 175). Ela destaca que a simples inclusão desses temas nos manuais não garante uma discussão adequada sobre a complexidade histórica e aponta para a tendência de canonização de certas narrativas, especialmente em relação ao genocídio indígena e à escravidão, e a exclusão de outras (Urban 2018: 173). Referências ao Massacre do Carandiru não foram encontradas nos materiais analisados pela pesquisadora.

A análise de Freitas (2017) sobre como o tempo presente é abordado no currículo de cursos de História no Brasil vai ao encontro dos resultados da pesquisadora. Citando Kosseleck (2006), ele aponta uma dificuldade dos historiadores em escapar de uma visão cronológica rígida e linear ao tratar de eventos históricos, frequentemente mantendo um “*a priori*” do tempo cronológico (Freitas 2017: 398).

Freitas (2017) menciona exemplos de catástrofes históricas que desafiam essa linearidade, como o Massacre do Carandiru, que representa uma “ferida incômoda” na história brasileira. Apesar das críticas às narrativas teleológicas, muitas vezes historiadores ainda lidam com essas memórias difíceis dentro das limitações dos séculos XX e XXI, sem conseguir abordar plenamente suas implicações contínuas (Freitas 2017: 398). Por fim, o pesquisador conclui que o tempo presente é sub-representado no currículo acadêmico de história: enquanto 24% das disciplinas se concentram na história da América, apenas 3,7% se dedicam ao período contemporâneo, revelando uma lacuna na oferta de saberes sobre questões atuais no Brasil.

A canção “Diário de um detento”, do álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997) dos Racionais MC’s, aborda o Massacre do Carandiru, um dos episódios que Schwarcz e Starling (2015) identificaram como uma das “maiores vergonhas do Brasil”. O massacre se enquadra como um “tema difícil”, cujo ensino demanda sensibilidade para não cair na banalização ou no esquecimento da violência sofrida pelos detentos. Essa narrativa traz à tona a importância de reconhecer e discutir momentos históricos traumáticos, um ponto que também é abordado nas análises sobre os manuais didáticos.

“Diário de um detento” é uma canção emblemática que retrata a violência e o cotidiano dentro do sistema carcerário brasileiro, baseada no contexto do Massacre do Carandiru, ocorrido em 2 de outubro de 1992. A canção é resultado do trabalho de

Mano Brown, integrante do grupo dos Racionais MC's, e Josemir Prado, ex-detento que sobreviveu à chacina e entregou trechos do que se tornaria música nas mãos do MC dentro da própria prisão. Prado posteriormente publicaria o livro *Diário de um detento* (2013), no qual amplia dramaticamente o relato apresentado na canção. Enquanto a música condensa em versos impactantes a denúncia do sistema prisional, o livro desenvolve uma narrativa autobiográfica minuciosa, não apenas detalhando os horrores do massacre, mas também expondo o dia a dia degradante do cárcere, a burocracia da violência estatal e os mecanismos de sobrevivência numa realidade onde a dignidade humana é sistematicamente negada.

A publicação das letras dos Racionais MC's em livro (1997) consolida o *rap* como literatura engajada. A edição de *Sobrevivendo no Inferno*, com prefácio de Ferréz, insere o grupo no campo literário brasileiro, aproximando-o da escrevivência de autores negros como Conceição Evaristo. Essa migração do oral para o escrito não neutraliza a potência da música, mas a reinscreve como documento histórico e artefato cultural.

O Massacre do Carandiru foi um episódio de extrema violência em que 111 detentos foram mortos pela polícia militar durante uma operação para conter uma rebelião na Casa de Detenção de São Paulo, conhecida como Carandiru. O massacre foi resultado de uma abordagem truculenta e desumana das autoridades, revelando a falta de controle e organização e o tratamento degradante destinado aos detentos. A canção captura o impacto desse evento, tornando-se um relato visceral das tensões e da opressão vivida pelos encarcerados.

No início dos anos 1990, o Brasil vivia um período de transição democrática, mas ainda sofria com uma herança autoritária do período da Ditadura Militar (1964–1985). Questões como pobreza extrema, marginalização e exclusão social eram latentes, especialmente nas periferias das grandes cidades. Os Racionais MC's, grupo formado por jovens negros das favelas de São Paulo, emergiram como porta-vozes dessa população, denunciando as desigualdades e a violência do Estado.

A canção, escrita a partir do ponto de vista de um preso, é um exemplo poderoso de narrativa oral e realismo, em que o uso de descrições gráficas e linguagem direta é fundamental para criar empatia e compreensão do ouvinte. Daniele Giglioli (2020) problematizaria essa transmissão ao questionar se a figura do griot (ou do rapper) escapa à armadilha da “vitimização”, mas a própria resiliência da tradição oral sugere uma resposta afirmativa: ao transformar dor em arte, esses narradores preservam a agência política de suas comunidades.

A narrativa dialoga diretamente com Safadi (2023), que destaca como os rappers brasileiros, a partir dos anos 1990, reconfiguraram a categoria “periferia” como identidade coletiva, contestando estigmas e denunciando opressões sistêmicas. Giglioli (2020) também alertaria para o risco dessa voz ser cooptada pelo “storytelling da dor”, mas Oliveira (2023) rebate: o neonaturalismo do *rap* transforma o testemunho em arma política, evitando a passividade.

Segundo Oliveira (2023), o termo neonaturalismo pode ser controverso, mas define com precisão o caráter literário de *Sobrevivendo no Inferno* (1997) e sua influência,

diferenciando-se do naturalismo do século XIX pela evolução da escrita contemporânea e pela oralidade do *rap*, que incorpora uma poética periférica e coletiva. O álbum dos Racionais MC's aproxima-se do movimento naturalista pela descrição crua da violência urbana e pelo tom insurgente, mas distingue-se pela linguagem direta e pela ausência de romantização, expondo a realidade periférica sem pudor. Como afirma KL Jay, membro do grupo de *rap*, os Racionais tornaram-se a trilha sonora de uma geração, atualizando a função moralizante da literatura ao denunciar estruturas de opressão com a urgência da cultura periférica, combinando crítica social e resistência em uma narrativa que é tanto testemunho quanto arte engajada.

A música opera como um discurso de resistência, alinhando-se à hipótese de Saffadi (2023) sobre a agência *rapper*. De acordo com ele, os *rappers* brasileiros, a partir dos anos 1990, assumiram uma posição de agentes culturais e políticos, intervindo nas disputas de representação sobre a periferia e redefinindo o que significa ser periférico.

Assim, o *rap* ajudou a transformar a categoria “periferia” de um simples termo geográfico em uma identidade social coletiva. O gênero articula experiências comuns de exclusão racial, econômica e territorial, criando um senso de pertencimento entre jovens negros e pobres de diferentes regiões. Através de suas letras, os *rappers* denunciam a violência policial, o racismo, a segregação urbana e a desigualdade social. Eles expõem as dinâmicas opressivas do sistema, como a criminalização da pobreza e o extermínio da juventude negra, oferecendo uma leitura crítica da realidade.

A agência *rapper* também se expressa na capacidade de reconfigurar significados. Por exemplo, termos como “periferia”, “quebrada” ou “favela”, antes associados apenas à falta e à violência, passam a ser ressignificados como espaços de potência, resistência e cultura. Isso desafia os estereótipos negativos perpetuados pela mídia e pelo senso comum. Os *rappers* estabelecem conexões entre diferentes territórios periféricos, criando uma rede de solidariedade e identificação.

Colaborações entre artistas de diversas regiões e referências a bairros distantes nas letras das músicas reforçam a ideia de uma periferia translocal, unida por experiências comuns. Ao dar voz aos excluídos, o *rap* empodera suas comunidades, oferecendo ferramentas para a reflexão crítica e a mobilização política. Ele não apenas retrata a realidade, mas também aponta caminhos para a transformação, seja através da educação, da consciência política ou da arte.

O protagonista, ao descrever sua rotina (“Sob o olhar sanguinário do vigia”), humaniza os presos, frequentemente reduzidos a estatísticas ou estereótipos criminais. A periferia, aqui, não é apenas um espaço geográfico, mas um agrupamento social marcado por exclusão racial e econômica. A referência a bairros (“Mano de Osasco, do Jardim D’Abril, Parelheiros”) reforça a ideia de uma identidade translocal, unida por experiências comuns de marginalização.

A canção adota a estrutura de um diário (“São Paulo, dia primeiro de outubro”), imerso em detalhes cotidianos e sensoriais, como o “cheiro de morte e Pinho Sol” ou o “relógio da cadeia [que] anda em câmera lenta”. A letra denuncia a desumanização

dos presos, comparados a “Modess usado ou Bombril”, e a indiferença da sociedade (“gente de bem [...] hipócrita”). Isso reflete a segregação simbólica discutida por Caldeira (2000), que associa a periferia à criminalidade, ignorando suas potências (Safadi 2023: 09). A linha “A vida bandida é sem futuro” não romantiza o crime, mas aponta para a falta de alternativas em um sistema que marginaliza jovens negros, tema recorrente no *rap* brasileiro dos anos 1990.

Safadi (2023) menciona que a violência contra territórios periféricos é estrutural, associada ao racismo e à necropolítica. A música explicita essa crítica ao descrever a ação policial (“Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo / Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!”). A linha “Minha vida não tem tanto valor / Quanto seu celular, seu computador” sintetiza a lógica capitalista que descarta corpos negros e pobres. A menção ao então secretário de Segurança Pública, Fleury (“Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!”), responsabiliza o Estado pela brutalidade, ecoando a noção de que a periferia é alvo de um extermínio sistêmico e questionando a impunidade e a descrença nas instituições, refletindo a consciência periférica.

Foucault (1975) denuncia a prisão como um meio de controle social que perpetua a desigualdade e a opressão. Ele argumenta que, em vez de reabilitar, o sistema prisional muitas vezes reproduz e intensifica os problemas sociais, levando à estigmatização e à exclusão dos indivíduos que passam por ele. Ele argumenta que o poder não é apenas repressivo, mas também produtivo, atuando através de discursos, normas e práticas que moldam comportamentos. A prisão é, portanto, um microcosmo do controle social.

O *hip-hop* atua como ferramenta de rearticulação simbólica, construindo narrativas que confrontam estereótipos. Em “Diário de um detento”, a música cumpre esse papel ao dar voz aos invisibilizados. A estrutura de diário cria um relato testemunhal, aproximando o ouvinte da realidade prisional. A repetição de onomatopeias (“Ratata’tá”) imita tiros, reforçando o clima de terror, enquanto a intertextualidade com o Salmo 23 (“O Senhor é meu pastor”) expõe a ironia de uma fé abandonada pelo Estado.

A música também questiona a impunidade (“Mas quem vai acreditar no meu depoimento?”), refletindo a desconfiança nas instituições. Essa descrença é parte da consciência periférica que Safadi (2023) atribui aos *rappers*, que usam a arte para denunciar injustiças e afirmar identidades. “Diário de um detento” é um marco na música brasileira por sua densidade crítica e potência narrativa. A escrita em primeira pessoa (“Aqui estou, mais um dia”) e a descrição crua da violência (“Sangue jorra como água / Do ouvido, da boca e nariz”) cumprem a função de transformar a dor em resistência.

Penna (2013) destaca que os testemunhos carcerários, como os que surgiram após o massacre, expõem a “vida nua” dos encarcerados – expressão cunhada por Benjamin para se referir a vidas reduzidas a corpos controláveis, em um sistema que transforma prisões em “campos de concentração para pobres” (Wacquant 2001). A letra de “Diário de um Detento” exemplifica o que Penna (2013) chama de “subjetivação

penal”, em que o preso é constituído como sujeito/objeto pela violência institucional, desvelando o “estado de exceção” permanente nas periferias e prisões (Penna 2013: 30), onde a lei só existe para criminalizar os pobres.

A canção vai ao encontro do gênero do testemunho como programa de subjetivação de “desfiliados”, uma vez que não apenas denuncia a exclusão carcerária, mas expõe a desumanização que transforma corpos periféricos em alvos preferenciais do Estado penal. O conceito de desfiliação proposto por Castel (2005) diferencia a exclusão (estado estanque de privação) da desfiliação (processo de desligamento social progressivo).

Enquanto Benjamin analisa a erosão da narrativa tradicional pela industrialização europeia, a subalternidade pós-colonial problematiza a exclusão de vozes não-europeias dos cânones históricos. Se o primeiro debate a fragmentação da experiência, o segundo denuncia a violência epistêmica do colonialismo.

Penna (2013) critica, porém, a mediação cultural que transforma o testemunho em produto – algo que também atinge “Diário de um Detento”. Apesar de sua origem autêntica (escrita por um sobrevivente do massacre), a canção foi incorporada ao *mainstream* musical. Para o autor, esse processo faz parte da “pós-literatura”: a aprovação do discurso marginal por uma indústria cultural que, mesmo ao difundi-lo, o esvazia de seu potencial revolucionário. A pergunta de Spivak (1988) – “pode o subalterno falar?” – ressoa aqui: quem se beneficia quando a dor vira entretenimento?

No entanto, “Diário de um detento” escapa em parte dessa armadilha. Diferente dos testemunhos mediados por intelectuais (como os livros de Varella ou Hosmany Ramos), a canção mantém a voz direta do preso. Ela cumpre o papel que Penna (2013) atribui à literatura de testemunho: “tornar visível o inimigo social” (Penna 2013: 16), mostrando que o massacre não foi um “desajuste”, mas parte de um projeto biopolítico de extermínio.

A análise benjaminiana precede em meio século os debates sobre subalternidade, mas ambos convergem na crítica às narrativas hegemônicas. Se Benjamin lamenta o fim do narrador artesão, os Racionais MC’s atualizam essa função na periferia paulista, onde a oralidade resiste ao apagamento estatal.

Segundo Foucault (1976), a noção de raça emerge no contexto das ciências demográficas e da administração das populações, funcionando como um “contínuo biológico” que justifica o racismo. Tal contínuo estabelece uma divisão biopolítica entre “o que deve viver e o que deve morrer”, legitimando massacres como práticas “vitais” para a proteção da sociedade. O Estado, ao se estruturar como uma guerra civil contra “inimigos sociais” coletivizados (não individuais, como o delinquente), utiliza o racismo como mecanismo de biopoder para gerir populações e eliminar grupos considerados ameaças.

Assim, vem à tona o conceito agambeniano de *homo sacer*: uma figura paradoxal excluída da ordem jurídica e religiosa, que pode ser morta impunemente, mas não sacrificada ritualmente. Esse sujeito, associado a crimes hediondos, existe em um lim-

bo de indiferença divina e humana, simbolizando a vida nua capturada pelo poder soberano.

Se Agamben (2002) descreve a exclusão biopolítica, o *hip-hop*, como analisa Safadi (2023), opera uma inversão dessa lógica: reconfigura a periferia não como espaço de vidas descartáveis, mas como agrupamento social político, capaz de contestar tais representações hegemônicas. A música dos Racionais MC's não apenas denuncia a violência carcerária, mas humaniza seus personagens, transformando o *homo sacer* em sujeito de sua própria narrativa.

A canção é uma crítica contundente a uma sociedade que marginaliza, opõe e abandona seus cidadãos mais vulneráveis, evidenciando como racismo estrutural, exclusão social e violência de Estado estão interligados. Além disso, reflete o contexto político da época e serve como um memorial para aqueles que perderam suas vidas no massacre. A força de “Diário de um detento” está na capacidade de humanizar uma experiência que muitas vezes é tratada com frieza e distância pela mídia e pelo Estado.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os Racionais MC's, ao darem voz a essa narrativa, fazem mais do que expor a realidade; eles exigem justiça, memória e mudança, desafiando a sociedade a olhar para suas falhas e a reconhecer as vidas perdidas como resultado de um sistema desigual e violento. No contexto educacional, ensinar “temas difíceis” implica refletir sobre como essas histórias são contadas e reconhecidas. “Diário de um detento” faz isso por meio de uma narrativa visceral e crítica, que humaniza as pessoas envolvidas e questiona a violência estatal, algo que, segundo os estudos mencionados, ainda é uma abordagem limitada em livros didáticos. Além disso, visto que Remenche e Sippel (2019) destacam que a escrevivência de Evaristo atua como acontecimento discursivo, rompendo com a regularidade da memória hegemônica, podemos incluir a canção nesse conceito. A música cumpre esse papel ao denunciar o massacre como um “tema difícil”, evitando sua banalização.

A figura do *rapper*, nesse sentido, se assemelha ao *griot* contemporâneo, como defendido por Fernandes e Pereira (2017). Assim como os *griots* na tradição oral africana preservam e transmitem a história e cultura de seu povo, MCs como Mano Brown, dos Racionais MC's, assim como Jocenir Prado, atuam como narradores que dão voz a experiências e histórias marginalizadas, criando uma ponte entre o passado e o presente. Eles preservam a memória coletiva de comunidades que muitas vezes são negligenciadas pela história oficial e pelos materiais educativos tradicionais. Assim, “Diário de um detento” cumpre uma função similar à do *griot*, recontando uma “história difícil” para que ela não seja esquecida.

Em suma, a análise das ideias de Benjamin e da tradição oral africana revela a profunda interconexão entre a narração e a preservação cultural. No entanto, enquanto

Benjamin (1936) aponta para uma crise moderna na arte de contar histórias, a tradição oral africana, através da figura dos griots, por meio de sua resiliência admirável, demonstra que essa problemática não se aplica a todos os casos, uma vez que é capaz de se adaptar e manter vivas as tradições e saberes de suas comunidades. Em um mundo cada vez mais dominado pela instantaneidade e superficialidade, a narração, seja na forma de histórias contadas ao redor de uma fogueira ou nas letras de um *rap*, continua a ser um pilar essencial para a conexão humana e a continuidade cultural.

OBRAS CITADAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer I. O poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Búrigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. Joseph Ki-Zerbo, org. *História geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010. 167-212.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CASTEL, Robert. *Metamorfoses da questão social*. Uma crônica do salário. Trad. Iraci Poleti. Petrópolis: Vozes, 2005

CIC - CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 31., SEMANA INTEGRADA UFPEL, 8., 2022, Pelotas. *Anais [...]*. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, Ciências Humanas, 2022. Disponível em: <https://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/10936>.

FERNANDES, Joseli Aparecida & Cilene Margarete Pereira. Do griot ao rapper: narrativas da comunidade. *Revista da Universidade Vale do Rio Verde*, v. 15, n. 2, p. 620-632, 2017.

FREITAS, Itamar. A experiência dos séculos XX e XXI nos projetos pedagógicos dos cursos de graduação em história no Brasil (2003-2014). *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 396-428, 2017. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/217518030922201739>.

GIGLIOLI, Daniele. *Crítica da vítima*. Belo Horizonte: Âyiné, 2020. 177 p.

MATHEUS, Letícia Cantarella. Paul Ricoeur e a narrativa além do gênero discursivo. *Galáxia*, São Paulo, n. 47, p. 1-15, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/9Lxgn7rzTw83k6Bpf8cXBYF/>.

OLIVEIRA, Jurema. O fenômeno da reinvenção linguística na narrativa africana. *Revisa e-escrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, v. 2, n. 5, p. 67-77, 2011. Disponível em: <https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/179>.

OLIVEIRA, Mateus Fernando de. *Sobrevivendo no inferno: intersecções entre vozes, literatura e masculinidades insurgentes a partir do livro-disco de Racionais MC's*. 2023.

Tese (PPG em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023. Disponível em: <https://repositorio.uel.br/items/c9011102-c239-4487-b20c-32c41b184805>.

PENNA, João Camillo. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

RACIONAIS MC'S. *Diário de um Detento*. YouTube, 27 out. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6kqbX2ZqT9w>.

REMENCHE, Maria de Lourdes Rossi & Juliano Sippel. A escrevivência de Conceição Evaristo como reconstrução do tecido da memória brasileira. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, Brasília, v. 20, n. 2, p. 36-51, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/les/article/view/23381>.

SAFADI, Guilherme Muniz. Hip-hop, disputas de representação e afirmação de periferia como agrupamento social. *Tempo*, Niterói, v. 30, n. 1, p. e300111, 2024. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/pBhDZGHvqNn4dKmT5zggvPj/>.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Can the subaltern speak?* Cary Nelson & Lawrence Grossberg, orgs. *Marxism and the interpretation of culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988.

TALGA, Jaqueline Vilas Boas. Os griots da contemporaneidade: a passagem dos conhecimentos e as distâncias espaciais. SILIAFRO – SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LITERATURA AFROLATINA, 1., 2012, Uberlândia. *Anais [...]*. Uberlândia: EDUFU, 2012. 325-331.

URBAN, Ana Claudia. A “ideia da História difícil” em manuais didáticos voltados aos anos iniciais do Ensino Fundamental. Gloria Solé & Isabel Barca. *O manual escolar no ensino de História: visões historiográficas e didáticas*. [S.I.]: Associação de Professores de História, 2018. 164-176.

WACQUANT, Loïc. *As prisões da miséria*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.