

INTRODUÇÃO¹

ITINERÁRIOS DA PESQUISA



(Paulina Chiziane – Moçambique)

Fonte da Foto: <http://programaliterariofliporto2008-amaya.blogspot.com/2008_10_01_archive.html>. Acesso em 30/07/2010.

Meu Deus, ajuda-me a descobrir a alma e a força do meu rio. Para fazer as águas correr, os moinhos girar, a natureza vibrar. Para trazer ao meu leito a luz de todas as estrelas do firmamento e deixar o arco-íris mergulhar-me em toda a sua imensidão.

Sou um rio. Os rios contornam todos os obstáculos. Quero libertar a raiva de todos os anos de silêncio. Quero explodir com o vento e trazer de volta o fogo para o meu leito, hoje quero existir (CHIZIANE, 2002)

Esta tese, *Vozes Literárias de Escritoras Negras Baianas: Identidades, Cuidado, Escrita e Memórias de Si/Nós em Cena*, resulta do projeto de pesquisa *Escritoras Negras: Vozes (Des) Veladas sobre Afrodescendências*², do Curso Doutorado em Letras, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal da Bahia. A pesquisa teve inicialmente como principal objetivo analisar, em textos literários de oito autoras negras baianas, traços do contínuo civilizatório africano-brasileiro, conforme estudos de Marco Aurélio Luz (2000), ou seja, entender marcas identitárias que advêm de cosmogonias e culturas africanas ressignificadas no Brasil, presentes em suas obras literárias. Para tanto, estabeleceram-se diálogos entre compreensões de suas trajetórias, de suas escritas e das interpretações que elas fazem, através de suas produções literárias, de si e de africanidades que, segundo a estudiosa Petronilha B. da Silva, referem-se

¹ Este texto está parcialmente elaborado com as regras do novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (2008).

² O termo *afrodescendências*, neste texto, reporta-se ao conjunto de elementos e traços culturais africanos reelaborados no Brasil.

[...] às raízes da cultura brasileira que têm origem africana. Dizendo de outra forma, queremos nos reportar ao modo de ser, de viver, de organizar suas lutas, próprio dos negros brasileiros e, de outro lado, às marcas da cultura africana que, independentemente da origem étnica de cada brasileiro, fazem parte do seu dia-a-dia [...] (SILVA, 2003, p. 26).

O pensar sobre o fazer literário das escritoras provocou uma abrangência que extrapolou a meta prevista para o estudo, porque permitiu repensar abordagens para além do vislumbrado pelo projeto, desembocando em uma pesquisa que envolveu discussões sobre autoria, recepção, representações, auto-interpretação, crítica, feminismos, cânone, memórias, escritas e cuidado de si, literaturas negra e afrofeminina e não somente sobre memória, afrodescendências e identidades, conforme foi configurado no projeto de pesquisa. Diante de tal movimento, outras pretensões se agregaram, tais como: fazer leituras críticas sobre traços da escrita, cuidado e memórias de si em textos literários das autoras em evidência, no estudo; compreender práticas discursivas suscetíveis ao rompimento com formas de silenciamento de suas vozes; e analisar processos discursivos sobre identidades, presentes em seus textos, capazes de enfrentar dilemas que ameaçam constituições de si, tendo em vista o atendimento do desejo metafórico de se tornarem um *rio* vigoroso, de igual modo à personagem Niketche, de Paulina Chiziane (2002), de emancipação.

Diversas circunstâncias motivaram a pesquisa e esta tese. A primeira delas referiu-se às contadoras de história, presentes em múltiplas manifestações culturais, espalhadas pelo Brasil, que, no seu cotidiano, preservam e dinamizam, ao mesmo tempo, experiências culturais e de ancestralidades negras por meio da tradição oral. Para Abdias Nascimento,

[...] essa é uma prática que advém do continente africano, quando “[...] A única atividade “literária” possível ao africano era, na forma anônima e impessoal do folclore, aliás, dando continuidade, em terras brasileiras, à tradição africana dos narradores, lembrando os *arokin*, *akpalo* ou *griot*, os portadores da tradição oral; contos, adivinhações, versos, ditos, provérbios, desafios, sátiras, enigmas, constavam do repertório desses narradores, mas especialmente, eles guardavam e contavam a história dos povos africanos, dos seus heróis, suas lendas e mitos religiosos [...] (NASCIMENTO, 2002, p. 23)

Essas narradoras, que participam de associações culturais e de comunidades religiosas de matriz africana, incontestavelmente, exercitam o fazer literário, uma vez que compartilham, através da literatura oral, mitos, histórias, saberes e legados culturais

negros. Embora os seus *arquivos* estejam fora de acervos literários hegemônicos, elas atualizam como *memórias vivas*, conforme denomina Hampaté Bâ (1997), os/as portadores/as da tradição oral, o papel dos *arokin*, *akpalo griot* e *doma*³. O ato de narrar dessas contadoras, como caminho de preservação, conhecimento e de dinamização de patrimônios civilizatórios e culturais negros, impulsionou-me a fazer conjecturas e a vislumbrar que existem autoras negras baianas que tecem prosas e poéticas com pretensões similares.

A segunda motivação relacionou-se com a constatação de que na tradição literária brasileira há vozes, histórias e personagens negras marcadas pela visão etnocêntrica, uma vez que sobressaem traços de inferiorização de seu passado e de suas referências culturais. Diante disso, interessou ao estudo a observação de como aparecem africanidades e identidades na escrita das autoras participantes da pesquisa, e não tão somente favorecer a divulgação de seus nomes e obras.

A terceira justificativa para o estudo referiu-se ao recorte temporal da pesquisa: a partir da década de 70, do século passado. Silviano Santiago (2004), ao fazer alusões aos desafios nos âmbitos da cultura e da literatura no período de redemocratização do Brasil, entre 1979 e 1981, afirma que, nesses anos, a Sociologia cedeu espaço à Antropologia em esferas artístico-culturais, por isso o cotidiano, a cultura popular, a multiculturalidade, a diversidade, dentre outros temas, ganharam ecos em eventos culturais e literários e agenciaram instâncias de afirmação de identidades e não mais de uma identidade nacional. Segundo o estudioso,

[...] o debate amplo e aberto não apareceria nos relatos de vida dos ex-combatentes, não se daria pela linguagem conceptual da história e da sociologia, não seria obra de políticos bem ou mal-intencionados. Esse debate amplo e aberto se passaria no campo da arte, considerando-se esta não mais como manifestação exclusiva das *belles lettres*, mas como fenômeno multicultural que estava servindo para criar novas e plurais identidades sociais. Caíam por terra tanto a imagem falsa de um Brasil-nação integrado, imposta pelos militares através do controle da mídia eletrônica, quanto à coesão fraterna das esquerdas, conquistada nas trincheiras. (SANTIAGO, 2004, p. 137)

³ *Arokin*, *Akpalo Griot*, *Doma* são expressões de origem africana que denominam os africanos contadores de história que, segundo Hampaté Bâ (1997, p. 186), (re) contam e recriam as narrações de seu povo. Eles são considerados, conforme esse estudioso, como guardiães dos segredos da gênese cósmica, das ciências da vida e mestres de si mesmos.

Assim, o recorte temporal da pesquisa se inseriu nesse movimento estético em que diversidades culturais tornam-se dimensões relevantes para se pensar identidades multifacetadas e plurais.

A quarta circunstância aproxima-se da anterior, pois o ano de 1978 e os subsequentes configuraram-se como períodos marcantes da história dos movimentos sociais negros, haja vista que foi quando se iniciou a reorganização desse segmento de mobilização social através da criação do Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial (MNUCDR), em 18 de junho de 1978, do Grupo Consciência Negra (GRUCON), em 1982, e de outros afins. Certamente, o surgimento dessas entidades propiciou a ampliação das discussões sobre o racismo e outros dramas vividos pelas populações negras no Brasil. Além disso, forjou agendas de reivindicações de demandas dessas populações e de políticas de combate ao racismo e às formas de exclusão que perpassam as relações na sociedade brasileira.

Mais ainda, tais organizações também contribuíram para fortalecer a Literatura Negra (LN), vista aqui como um projeto literário, produzido por escritores/as negros/as, que se apóiam em histórias, memórias, culturas e imaginários para criarem seus textos literários. Com a LN, eles/as cantam suas africanidades, a qual tem uma extensão coletiva e não apenas a exibição de uma expressão artística individual. Também, em 1978, os *Cadernos Negros* (CN) começaram a ser editados. É uma publicação de contos e poesias, criada por escritores/as negros/as e hoje suas edições são organizadas pela Editora Quilombhoje (São Paulo).

Por meio dos CN, personagens negras são tecidas de modo afirmativo, longe de estereótipos negativos. Culturas negras, ancestralidades africanas, escravidão, resistência negra, quilombos, amor, liberdade, diáspora, identidades negras⁴, poder, tradições religiosas de matriz africana, artes africanas e afrobrasileiras são algumas das temáticas neles presentes. Aline Costa, ao traçar lembranças e memórias dos CN, declarou: “Através do Quilombhoje e dos *Cadernos negros*, mulheres e homens negros têm perpetuado sua cultura e suas raízes, ambos exercem o papel de ferramenta da resistência [...]” (COSTA, 2008, p. 39).

⁴ *Identidades negras* são entendidas, de acordo com a *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*, de Nei Lopes (2004), como uma categoria conceitual usada, no Brasil e em outras diásporas, para designar narrativas e construções individuais e coletivas, relacionadas à descendência africana, bem como ao pertencimento e à adesão a traços e repertórios culturais africano-brasileiros.

Os CN têm sido um dos responsáveis pela formação de públicos escritores e leitores de LN de várias partes do Brasil, como já afirmara a pesquisadora Florentina Souza,

Mesmo não constando das prateleiras das grandes livrarias, os *Cadernos Negros* ganham visibilidade e ampliam seus leitores entre os vários grupos e organizações negras que são fundados no Brasil a partir das décadas 70/80 do século 20; seus editores e escritores organizam e participam de encontros de literatura negra e seus textos ampliam o campo de circulação, de modo que hoje podemos encontrar vários trabalhos, dissertações e teses, que têm como tema aspectos relativos aos *Cadernos Negros*, tanto no Brasil quanto no exterior. Desse modo, os *Cadernos Negros* tornaram-se referência entre leitores mais intelectualizados, a ponto de artistas, jornalistas, professores, rappers, cineastas citarem os *Cadernos* como marco nas suas vidas de leitores. (SOUZA, 2008, p. 54)

A LN, neste sentido, tornou-se um segmento literário que interessa não apenas aos/as escritores/as negros/as, mas a intelectuais, artistas e produtores/as culturais. E os CN colaboram incessantemente para a divulgação de produções da LN e para ampliação de seus/as leitores.

Os CN já estão com 32 volumes, contando com a participação de literatos/as negros/as de várias regiões do Brasil, mas até o momento só três baianas participaram dessa publicação: Ana Célia Silva (nº 19), Mel Adún (nº 29, 30, 31 e 32) e Fátima Trinchão (nº 32). Apesar de reconhecer a oportunidade de visibilização da produção literária dessas autoras e de seus significativos envolvimento com a LN, lamento essa presença mínima de escritoras baianas nos CN. Certamente, tal realidade não se estabelece sem motivos. Talvez a incipiência da divulgação dos CN, na Bahia, e a dinâmica de auto-sustentabilidade do projeto CN, através de consórcios, como uma das condições para integração ao grupo de escritores/as negros/as, envolvidos/as no trabalho de suas edições, já são suficientes para justificarem a pouca participação delas.

As condições de escrita e publicação de mulheres negras baianas não parecem ainda muito favoráveis à divulgação e ao reconhecimento delas e de suas obras em redes de escritores/as negros/as. Ainda assim, reconheço, juntamente com Costa, que os CN, no cenário nacional,

[...] têm sido importantes também para dar visibilidade à produção literária da mulher negra, esta que foi e é tão importante no Movimento Negro e que nas primeiras edições esteve presente em pequeno número e que, nos *Cadernos Negros volume 30*, aparece em maior quantidade, demonstrando assim que a escrita da mulher negra vem se articulando e ocupando seu espaço único e específico dentro da literatura afro-brasileira [...] (COSTA, 2008, p. 37)

Os CN abalam o cânone literário brasileiro, já que provocam uma ampliação da literatura brasileira, oportunizando incluir outras dimensões, projetos e segmentos literários e socioculturais, tal como a textualidade de escritores/as negros/as. Eles ainda contribuem para a difusão da produção literária de escritoras negras.

A leitura de obras de Aline França, escritora negra baiana, na década de 90, do século XX, também cooperou para a efetivação da pesquisa. Suas novelas muito me instigaram quanto às propostas temáticas, às tramas e, mais ainda, ao desconhecimento de suas obras nos espaços literários, artístico-culturais e educacionais. Também fora do circuito dos CN, ela publicou sua primeira novela, *Negão Dony* (1978); a segunda, *A mulher de Aleduma* (1985); a terceira, *Os estandartes* (1995); e a quarta, *Emoções das águas* (2005).

Essas publicações se destacam porque, entre as décadas de 70 e 80, nem as organizações sociais negras compreenderam satisfatoriamente a pertinência dessas obras no bojo de ações desenvolvidas em prol do combate à discriminação e ao racismo. Muitas entidades negras, ainda sustentadas pelos postulados do marxismo e do socialismo, pouco acreditaram, em seus fóruns, agendas e práticas, na militância através das artes e, muito menos, da literatura. Não foram, todavia, poucos/as os/as escritores/as negros/as, integrantes ou não desses movimentos, que forjaram, naquele período, condições e oportunidades de mostrar suas criações artístico-literárias, escrevendo e publicando sua literatura em favor da afirmação das identidades negras.

Nas obras de Aline França, por exemplo, evidenciam-se traços culturais de populações negras. Para tanto, ela faz leituras poéticas e ficcionais do mundo mítico africano-brasileiro e de simbologias europeias presentes em culturas brasileiras e do legado africano que transitam pelas culturas negras no Brasil, chamando atenção para o caráter multifacetado das experiências culturais brasileiras.

Saliento os blocos afros baianos entre as motivações que validaram a pesquisa, já que eles realizaram, nas décadas de 70 e 80, seus festivais de música e poesia, com temáticas referentes, ora ao continente africano, ora às culturas e à história de populações negras no Brasil. A pesquisadora Florentina Souza, ao abordar sobre discursos identitários negros do bloco afro Ilê Aiyê, chama a atenção para as letras de músicas dessa organização, pelo seu caráter reivindicatório de afirmação de identidade negra e dos laços culturais africano-brasileiros. Segundo ela,

[...] Forjando laços entre afirmação identitária e protesto, as letras das músicas inscrevem-se em uma linha criativa da diáspora que evidencia o desejo de promover a reconfiguração da auto-estima e a elaboração de outro sistema de representação dos afro-descendentes; propõe, ainda, o redesenho afirmativo de laços culturais com a África gestados nos intensos trânsitos e nas sofridas, dolorosas e criativas trocas no “Atlântico Negro”, além da reconstrução da atuação histórica e da memória do afro-brasileiro [...] (SOUZA, 2002, p. 87)

O *corpus* da pesquisa foi composto processualmente, na fase de elaboração do projeto de pesquisa, por obras publicadas de 2 (duas) autoras (Aline França e Fátima Trinchão). E, durante o seu desenvolvimento, entre os anos de 2007 e 2008, foram realizadas entrevistas com Fátima Trinchão e com mais 06 (seis) escritoras (Rita Santana, Angelita Passos, Jocélia Fonseca, Urânia Munzanzu, Elque Santos e Mel Adún). Além das informações sobre suas trajetórias como escritoras, os encontros para as entrevistas foram propícios para ter acesso às obras e textos publicados, impressos e em meio digital, bem como a materiais biográficos, tais como álbuns fotográficos, textos jornalísticos e outros que compõem suas fortunas críticas ainda em construção.

Diante do volume de informações e de textos, proposições e indagações que despontaram, no decorrer da pesquisa, foi necessário delimitar apenas oito autoras como colaboradoras da pesquisa. Este limite deveu-se ao atendimento dos seguintes critérios, previamente estabelecidos por mim: primeiro, ter publicações e não apenas o texto e, segundo, denotar na escrita, ainda que minimamente, temáticas como afrodescendências, identidades, memórias e constituição de si.

As participantes da pesquisa, com exceção de Aline França, que teve, em 2005, seu último romance publicado, *Emoções das águas*, estão em construção de suas obras, dedicando-se à escrita, à edição e à circulação de suas produções literárias. Assim, o *corpus* foi delimitado pelos seus textos já publicados, mesmo reconhecendo que pululam outros inéditos, inacabados e em fase editoração, como é o caso do livro de poemas *Alforrias*, de Rita Santana, com lançamento previsto ainda para 2010.

A literatura dessas mulheres que pareceu, em princípio, apenas um *objeto*, se constituiu também em um elemento propulsor e relevante como pré-texto da pesquisa. O dinamismo, contudo, não causou estranhamentos, visto que, por ser uma pesquisa de cunho etnográfico, ou seja, sustentada por uma descrição interpretativa, o projeto, por si só, não seria garantia suficiente do rumo e da realização do estudo. Ao contrário, são indicações de que a execução do estudo se consolidou como um processo de *densa descrição*, de acordo com Clifford Geertz (1989), já que os elementos da pesquisa não foram dados e postos, mas construídos, pois que se submeteram às inúmeras

elaborações e interpretações de sentidos de quem a construiu e interpretou — pesquisadora e participantes do estudo.

O projeto tornou-se um meio de abrir caminhos; funcionou como aquele que vai à frente, mas o percurso, o desenrolar e a tessitura do estudo são possibilidades que ultrapassaram as previsões e os limites pré-estabelecidos pelas projeções. Mudar de caminho ou ir além dele não se configurou em um problema ou em um desvio. Pelo contrário, demonstrou a fertilidade presente em trajetórias e produção literária das escritoras, em evidência, e na própria elaboração do estudo, da pesquisa e da escrita. Depreende-se que o ato de pesquisar se delineou por tornar-me sujeito e afirmar-me pesquisadora, inserida em diversas realidades, sensível aos movimentos da investigação e situações que se apresentaram e decorreram do caminho. Mais ainda consolidou-se através da cumplicidade de vários sujeitos que interagiram e se compuseram como (co) produtoras efetivas do estudo: a orientadora da pesquisa, a Profa. Dra. Florentina Souza, e as escritoras participantes do estudo.

O olhar, por meio da escuta e da pesquisa, aos poucos, mostrou horizontes, que integraram o meu percurso, enquanto profissional e pesquisadora, e as diversidades de vivências das autoras e de suas obras. Emergiram e se agregaram inquietações, tais como: Afinal, que experiências e representações de identidades negras são (re) inventadas através da literatura afrofeminina? Quais as publicações de escritoras negras baianas a partir da década de 70? Como auto-interpretam suas produções literárias? Como publicam e circulam suas obras? Quais memórias e escritas elas constroem de si mesmas? Como ficcionalizam suas lembranças?

Tais indagações, associadas aos princípios epistemológicos e procedimentos metodológicos, nutriram o desenvolvimento do estudo, que consistiu na realização de leituras críticas, através de uma *descrição interpretativa* da produção literária das referidas escritoras. Essa ação incidiu em apresentar seus textos, atribuindo-lhes sentidos e, quando possível, relacionando-os com as experiências e as informações adquiridas pelas entrevistas às escritoras.

O estudo se situou através do empenho por uma *interpretação dos significados*, segundo Geertz (1989), o qual assegura que o trabalho de pesquisa de cunho etnográfico se desenha como uma prática, não de imputação de significados às vivências e traços culturais, mas de *descrição densa* e *interpretação* de sentidos que os sujeitos aplicam a suas realidades e práticas culturais. Para Adam Kuper (2002), o valor das postulações de Geertz e da pesquisa etnográfica consiste na atenção investigativa e deve voltar-se para

o significado daquilo que as pessoas realizam e para as interpretações que fazem das ações umas das outras, e não apenas para o que elas executam.

Assim, foi interesse do estudo a interpretação de significados que oito escritoras negras baianas dão a suas estratégias de escrita, produção, divulgação de suas obras e aos seus repertórios identitários. Neste sentido, a análise da importância da textualidade literária para elas foi um dos desafios do estudo, porque, como sugere Geertz, o pesquisador empenha-se em *explicar as explicações*, já que nos segmentos sociais já circulam suas próprias interpretações sobre o vivido. Tal entendimento efetivou-se através da *interpretação de interpretações*, ou seja, de explicações de construções que os sujeitos da pesquisa fazem acerca de si e dos seus textos literários.

Para tanto, foi ainda necessária a leitura crítica-biográfica, associada àquela descritiva e interpretativa, para compreender a escrita dos sujeitos da pesquisa, uma vez que na literatura, por elas produzidas, confluem histórias pessoais e coletivas e temas sociais e transparecem desejos, sofrimentos, culturas, percalços, experiências, cotidianos, tradições, memórias e sonhos. A leitura crítica-biográfica, como explicou Eneida Maria de Souza, oportuniza ler os textos considerando o eu autoral e o eu ficcional. Para ela,

Os limites provocados pela leitura de natureza textual, cujo foco se reduz à matéria literária e à sua especificidade, são equacionados em favor do exercício de ficcionalização da crítica, no qual o próprio sujeito se inscreve como ator no discurso e personagem de uma narrativa em construção [...] (SOUZA, 2002, p. 105)

Destarte, elaborar o estudo, sem dúvida, se configurou como (re) construções de significados, trilhando por vários caminhos. Ir e voltar. Descrever e interpretar. Começar e recomeçar. Falar e ouvir. Ver e, por vezes, apenas ouvir. Parar e continuar foram movimentos constantes da estrada. Previsões me motivaram a prosseguir o caminho e favoreceram a mobilidade, entretanto não asseguraram suficientemente o delineamento das vias e de suas curvas. Mas, afinal, não é essa uma das marcas da pesquisa? Diante de tal dinamismo, como podemos defini-la?

Ao conceito de pesquisa vêm sendo atribuídos variados significados e aplicações. Como já se sabe, o ato de pesquisar transcende a consulta e o acesso aos dados e informações. Manuel Jacinto Sarmiento sugere o diálogo como um dos postulados da investigação científica que garante outras dimensões da ação de tecer um estudo. Para ele,

A investigação científica realiza-se sempre no interior de um diálogo (convergente ou divergente) com a produção do respectivo campo. Sinais disso mesmos são as referências teóricas que se convocam, as citações que se inscrevem no texto, as seleções e as exclusões de autores, de obras e de palavras-chave que caracterizam todo texto científico. As condições do diálogo são possibilitadas pela linguagem comum dos paradigmas (ou, no caso das cada vez mais convocadas perspectivas pluriparadigmáticas, no quadro da conversão entre linguagens dos paradigmas): eles enunciam os códigos nos quais se constroem as perguntas e se propõem as respostas da investigação. (SARMENTO, 2003, p. 141)

Pesquisar constituiu-se em um trabalho de produção de diálogos e de criar possibilidades de análise crítica de textos e de informações coletadas, correlacionadas com aportes teóricos sobre um assunto, um fato, uma obra ou um conjunto delas. É uma ação dialógica, como também já foi evidenciado por Marli André e Menga Lüdke:

[...] Para se realizar uma pesquisa é preciso promover o confronto entre os dados, as evidências, as informações coletadas sobre determinado assunto e o conhecimento teórico acumulado a respeito dele [...] Trata-se, assim, de uma ocasião privilegiada, reunindo o pensamento e a ação de uma pessoa, ou de um grupo, no esforço de elaborar o conhecimento de aspectos da realidade que deverão servir para a composição de soluções propostas aos seus problemas. Esse conhecimento é, portanto, fruto da curiosidade, da inquietação, da inteligência e da atividade investigativa dos indivíduos, a partir e em continuação do que já foi elaborado e sistematizado pelos que trabalharam o assunto anteriormente [...] (ANDRÉ; LÜDKE, 1986, p. 1-2)

O ato de pesquisar, acima de tudo, pressupõe um problema, que não se pretende entender ou atribuir respostas e significações na sua abrangência e totalidade, mas, a partir da delimitação de um de seus aspectos e de uma determinada porção do saber, a que se compromete pensar, elaborar proposições e dialogar com outros estudos e segmentos afins. Assim, sucedeu a busca de identificação de escritoras negras baianas, a partir da década de 70, e de suas publicações, no intuito de entender suas escritas, memórias e identidades.

A *intelligentsia* brasileira realizou, entre os séculos XIX e XX, em diversas ciências, em dimensões etnocêntrica e evolucionista, pesquisas sobre populações negras, quando o cotidiano, a história e a vida dos negros sobre muitos âmbitos, no Brasil, compuseram objetos de pesquisas. De tais estudos, entretanto, resultaram, por vezes, anulação e rejeição de processos civilizatórios africano-brasileiros. Guerreiro Ramos, em *A Patologia social do “branco” brasileiro*, assegurou que abordagens sociológicas e

antropológicas, por exemplo, daquela época, não deram conta suficientemente dos estudos sobre raça e relações raciais no Brasil, uma vez que

[...] há uma contradição entre as idéias e os fatos de nossas relações de raças. No plano ideológico, é dominante ainda a brancura como critério de estética social, No plano dos fatos, é dominante na sociedade brasileira uma camada de origem negra, nela distribuída de alto a baixo. (RAMOS, 1995, p. 216)

Ainda é pertinente a veemência do pesquisador ao afirmar a ineficiência e a inadequação da literatura sociológica e antropológica sobre relações raciais, produzida por estudiosos brasileiros daquele período. Para Ramos, “[...] De um modo geral, os nossos especialistas neste domínio têm contribuído mais para confundir do que para esclarecer os suportes de nossas relações de raça [...]” (RAMOS, 1995, p. 218). A estudiosa Narcimária C. P. Luz já advertira sobre tal situação:

[...] Através de uma operação reducionista, embebida por obstáculos teórico-ideológicos que denegavam a riqueza e a complexidade do patrimônio simbólico-cultural africano-brasileiro, construíram-se argumentações em que esta civilização aparece como uma espécie de “desvio”, algo que demanda não só uma explicação, mas também uma correção social que poderia vir através da Educação, da Psiquiatria, etc. [...] Assim se expandiram durante décadas deformações que iriam sobredeterminar a compreensão do patrimônio civilizatório africano no Brasil, e essa situação de “objeto de ciência” caracteriza a percepção etnocêntrica, pois o outro jamais é percebido enquanto sujeito social [...] (LUZ, 1998, p. 154-155)

Assim, ideologias e conceitos constituíram-se como obstáculos teórico-ideológicos que negaram as complexidades e abrangências que permeiam culturas negras e fortaleceram práticas contundentes de racismo individual e institucional⁵.

Há, felizmente, outros capítulos da história das ciências e até da historiografia literária, sendo, paulatinamente, construídos, em que múltiplas áreas do conhecimento apropriam-se de questões, temas e patrimônios e culturas negras, não para reduzi-las e/ou recalcar suas potencialidades, mas valorizá-las, bem como contribuir para o

⁵ O racismo individual é compreendido aqui como uma prática, eminentemente relacional, de acordo com Paulo S. P. da Silva (2008), por manifestar-se através de atos discriminatórios nas relações inter-pessoais. Pode alcançar níveis extremos, como atos de agressão verbal e/ou física, destruição de bens e/ou propriedades e assassinatos. Já o racismo institucional, segundo Silva (2008), atua direta ou indiretamente com o aval do Estado, uma vez que é um tipo específico de racismo, que se estabelece nas estruturas de organização da sociedade, nas instituições, traduzindo os interesses, ações e mecanismos de exclusão perpetrados pelos grupos racialmente dominantes. Ele é, pois, a incapacidade coletiva de uma organização em prover um serviço apropriado ou profissional às pessoas devido a sua cor, cultura ou africanidades.

enfrentamento e superação dos problemas que lhes atingem, inclusive o racismo e a exclusão social. Diante de tal perspectiva, se inseriu a hipótese que dirigiu o estudo: em textos de algumas autoras negras baianas, há marcas afirmativas de identidades negras, de memórias, escritas, cuidados e interpretações de si. Há desconstruções de representações estigmatizadas, presentes na literatura brasileira, de homens e de mulheres negras e de seus repertórios.

O estudo se desenvolveu através do entrecruzamento de conhecimentos das Ciências Humanas e Sociais, tais como Artes, História, Antropologia, Estudos Literários, Sociologia, Psicologia Social, Estudos Culturais, Literatura Comparada. Os referenciais teórico-metodológicos se apoiaram na ideia de que memórias, lembradas e ficcionalizadas por escritoras negras, e produções literárias, tecidas por elas, em meio às relações de poder e de saber, auto-interpretam e modificam a depreciação de suas identidades.

No trajeto do estudo, necessário se fez discutir a natureza e as peculiaridades da pesquisa etnográfica que, segundo André e Lüdke (1986), tracejam por meio de fases que se interpenetram continuamente: fase exploratória; coleta de dados; análise e interpretação sistemática dos dados e elaboração do relatório. Esse caminho de pesquisa, de certo modo, remeteu aos três níveis de pesquisa já utilizados por Juana Elbein Santos: o nível factual; o da revisão crítica e o da interpretação. Assim ela explica a sua dinâmica metodológica de pesquisa:

O nível factual inclui os componentes da realidade empírica, a que fazemos alusão. Isto é, a descrição mais exata possível do acontecer ritual, de seus aspectos e elementos constitutivos – passados e presentes – e daqueles que técnica e materialmente instrumentam sua existência; [...].

A revisão crítica foi uma das imposições prementes que se me apresentaram no decorrer da pesquisa. Ela conduz à revisão de alguns dos conceitos e descrições que uma pesquisa mais apurada permite hoje contestar [...].

Pode-se deduzir dos comentários acima o que entendemos por interpretação e o que a guia. É neste nível que se elabora a perspectiva “desde dentro para fora”; isto é, a análise da natureza e do significado do material factual, recolocando os elementos num contexto dinâmico, descobrindo a simbologia subjacente, reconstituindo a trama dos signos em função de suas inter-relações internas e de suas relações com o mundo exterior [...] (SANTOS, 1986, p. 18-25)

A entrevista foi considerada uma importante técnica de aquisição de informações da pesquisa e dos itinerários do estudo. Para sua realização, ela foi utilizada como um procedimento metodológico para o desenvolvimento das fases exploratória e coleta de dados, mencionadas por André e Lüdke (1986), tendo em vista a

descrição, a que se referiu Santos (1986), que resultou do contato e do convívio. Tal metodologia, além de possibilitar o encontro com as escritoras e o acesso às publicações delas, colaborou com a leitura crítica de suas poéticas e ficções e de seus discursos sobre identidades negras.

Por meio da entrevista, busquei ouvir, ver e observar, sem estar ausente e fechada. Contrariamente, com a interpretação das narrativas, procurei compreender a linguagem e as experiências como veículos de significações. Tentei alcançar saberes e significados que elas conferem a si mesmas, às identidades negras e às suas escrituras. Procurei, inclusive, acompanhá-las para além de suas narrativas, no processo das entrevistas, em seus ambientes, gestos, movimentos, acentos, tonalidades, silêncios e fragmentos, haja vista que elas não foram depoentes. Ao contrário, foram sujeitos, que se constituíram como atores em cena, construindo suas obras literárias, que também contam presentificando fios e fiapos de seu passado, cosendo seu futuro, e, simultaneamente, descosendo poéticas e narrativas da tradição literária brasileira, as quais criam versos, personagens e tramas que subjagam seus universos identitários e culturais negros.

As entrevistas foram, pois, momentos de trocas culturais, de indagações e de reconhecimento das tramas e caminhos que a literatura permite que teçamos; elas oportunizaram encontros instigantes e dialógicos, indicadores da vida em trânsito. Por seus relatos foi fatível conhecer representações e interpretações de si, de seu mundo, dos outros, de seus amores, vivências e angústias, de decepções, utopias, dores e conquistas, desesperos, esperanças, convicções e crenças, acertos e desacertos.

Busquei escutá-las, não só por curiosidade, surpresa ou com expressão de não-aceitação dos seus relatos, mas por desejo de compreender suas ficções e poéticas, pensamentos, convicções, saberes, inquietações e experiências de vida, enquanto mulheres negras escritoras, pelo viés de seus repertórios socioculturais. Para tanto, a base temática que mediou a entrevista foi a relação entre literatura, identidades e memórias, escritas e cuidado de si de escritoras envolvidas, de suas obras e as prováveis buscas de compreensão daquilo que elas constroem sobre si mesmas e dos seus discursos acerca de identidades negras.

A marca espaço-temporal foi outra dimensão importante de constituição da pesquisa, uma vez que houve duas preocupações quanto a sua exequibilidade. A primeira referiu-se ao limite geográfico: Estado da Bahia. Empenhei-me para que o estudo não se restringisse apenas às escritoras negras soteropolitanas e/ou da região

metropolitana de Salvador-BA. Felizmente, a pesquisa de campo permitiu identificar autoras de várias localidades do Estado da Bahia, tais como Ilhéus, Juazeiro, Euclides da Cunha, Teodoro Sampaio, Cruz das Almas e Salvador.

E a segunda referiu-se à afirmativa cética de alguns intelectuais e críticos de que na Bahia não há escritoras negras, pois não se conhecem (ou até não existem) suas publicações. O tempo e o espaço se estabeleceram também ao encontrar outras mulheres negras baianas, além daquelas que colaboraram com a pesquisa que, dentro e fora de organizações negras e femininas, ousam e resistem como escritoras. Tal realidade assegura que outras escritoras descosem o silenciamento que encobre a literatura afrofeminina produzida também por aquelas que a pesquisa, diante da delimitação de seus objetivos e cronograma, não conseguiu alcançar.

O desenvolvimento da pesquisa incumbiu-se de ratificar o que há muito afirmo: a invisibilização, a que são submetidas escritoras negras, não é um evento sem razões. Ao contrário, entendem-se as relações étnico-raciais e de gênero⁶ presentes em segmentos acadêmicos e literários. Mesmo ausentes da literatura instituída e de agenciamentos literários, elas escrevem, publicam e tensionam as interdições de suas vozes, abalando discursos cerceadores sobre si e suas africanidades.

À guisa de ilustração, referencio Maria Firmina dos Reis, que é considerada a primeira romancista abolicionista brasileira, conforme o *Dicionário mulheres do Brasil*, de Schuma Shumaker e Érico V. Brazil (2000), embora a historiografia literária, no Brasil, pouco a ela se refira. Em 1859, publicou o romance *Úrsula*, sob o pseudônimo de *Uma maranhense*. O livro conta a história de um amor infeliz entre uma órfã e um bacharel em Direito. O negro, enquanto (ex) escravizado, participa ativamente da trama e do enredo da narrativa: tem uma história, um passado, além dos sentimentos nobres. Embora não seja a escravidão seu enfoque temático, a narrativa denuncia a violência do sistema escravista e questiona a sua legitimidade. Ao tratar sobre o romance, assim declara o estudioso Eduardo Assis Duarte:

Ao publicar *Úrsula*, Maria Firmina desconstrói igualmente uma história literária etnocêntrica e masculina até mesmo em suas ramificações negros. *Úrsula* não é apenas o primeiro romance abolicionista da literatura afro-brasileira, fato que poucos historiadores admitem. É também o primeiro romance da literatura afro-brasileira e faz companhia às Trovas Burlescas de

⁶ *Gênero* refere-se às relações de poder que envolvem e se estabelecem entre homens e mulheres, cultural e historicamente, posicionando-os supostamente como desiguais em suas possíveis e múltiplas diferenças, como bem assinalar Scott (1995). Mais ainda a essa categoria conceitual é atribuído o sentido a partir das relações de poder que são construídas não só entre homens e mulheres, mas também entre mulheres e mulheres, homens e homens.

Luiz Gama, também em 1859, no momento inaugural em que remanescentes de escravos querem tomar com as mãos o sonho romântico de, através da literatura, construir um país sem opressão. (DUARTE, 2005, p. 74)

Em 1861, ela publicou o romance indianista *Gupeva* e, em 1887, o conto abolicionista *A escrava*. Mais uma vez, recorreu a predicados positivos para representar os africanos escravizados, adquiridos em sua terra de origem. Dedicou-se, como folclorista, à coleta e preservação de textos da literatura oral. Publicou um livro de poesias românticas e compôs letras e músicas, hinos, valsas e autos para pastoral e bumba-meu-boi, bem como o hino para a abolição, de acordo com Shumaher e Brazil (2000).

Auta de Souza nasceu no Rio Grande do Norte (1876-1901). Segundo Luiza Lobo (2006), ela publicou poemas em jornais e revistas e, aos 19 anos, escreveu para o melhor jornal do seu Estado. Em 1901, publicou o livro *O horto*, prefaciado por Olavo Bilac, que foi reeditado por três vezes.

Menciono Antonieta Barros, que nasceu em 1901 e foi a primeira deputada negra do Estado do Paraná. Como jornalista, ela escreveu na imprensa de Santa Catarina, utilizando o pseudônimo de Maria da Ilha. Fundou e dirigiu o jornal *A Semana e Vida Ilhoa*. Publicou, em 1937, reeditado em 1971, sob o nome de *Farrapos de idéias*, uma coletânea com seus artigos publicados no jornal República, segundo Shumaher e Brazil (2000).

Vale ressaltar, nesse rol de escritoras negras, Carolina Maria de Jesus, que, conforme Luiza Lobo (2006), natural de Minas Gerais, viveu parte de sua vida em uma favela paulista. Ela foi uma catadora de papel; também se inventou como escritora, visto que, através de sua escrita, recriava o seu cotidiano de miséria, dores e perdas. Apesar da pobreza e trabalho duro, ela declarou ser uma leitora assídua, conforme José Carlos Sebe Bom Meihy (2004), pois lia, através de papéis que catava, e escrevia em fragmentos de cadernos, também encontrados no lixo.

Publicou, em 1960, o seu primeiro livro, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, que teve várias edições, foi traduzido em vários idiomas e vendido em mais de vinte países. Além dessa obra, escreveu *Casa de alvenaria* (1961) e *Diário de Bitita*, que primeiro foi publicado na França, em 1982, e só foi editado no Brasil em 1986, pela Editora Nova Fronteira. Publicou, em 1963, *Provérbios e Pedços da fome*.

Sua obra é vista com reservas por muitos segmentos e nomes literários, pois a consideram de pouca qualidade literária e ainda lhe negam a autoria de seus livros,

concedendo-a a um jornalista que a encontrou e oportunizou, inicialmente, a publicação e a divulgação de seus escritos. Meihy, acerca disso, salienta: “[...] Entre os textos de caráter informativo e biográfico, sobretudo, destacam-se a discussão sobre a qualidade literária de sua pena e as circunstâncias que a fizeram conhecida [...]” (MEIHY, 2004, p. 20).

Essas autoras⁷ e outras, como Rosa Maria Egipcíaca Vera Cruz, Teresa Margarida da Silva e Orta, entre os séculos XVII e XX, escreveram, publicaram e, ainda hoje, seus nomes provocam estranheza por desconhecimento e por estarem ausentes no ensino de literatura e em outras instâncias artísticas, científicas, culturais e literárias. Os referidos nomes levaram-me a fazer conjecturas, tal como admitir que também a ausência delas na tradição literária seja indício das relações desiguais étnico-raciais e de gênero no Brasil.

Conceição Evaristo, Miriam Alves, Alzira Rufino, Esmeralda Ribeiro, Geni Mariano Guimarães, Sônia Fátima Conceição, dentre outras, são escritoras negras que, na contemporaneidade, perseguem, no Brasil, o ofício da escrita literária. Suas obras contrapõem-se às representações já estabelecidas sobre elas e suas histórias e culturas, reinventando outras memórias e discursos. Conceição Evaristo assegura a validade e pertinência da literatura produzida por mulheres negras no Brasil:

Se há uma literatura que nos inviabiliza ou nos ficciona a partir de estereótipos vários, há um outro discurso literário que pretende rasurar modos consagrados de *representação* da mulher negra na literatura. Assenhorando-se “da pena”, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de *auto-representação*. Criam, então, uma literatura em que o *corpo-mulher-negra* deixa de ser o corpo do “outro” como objeto a ser descrito, para se impor como *sujeito-mulher-negra* que se descreve, a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira. Pode-se dizer que o fazer literário das mulheres negras, para além de um sentido estético, busca semantizar um outro movimento que abriga todas as nossas lutas. Toma-se o lugar da *escrita*, como direito, assim como se torna o *lugar da vida*. (EVARISTO, 2005, p. 54)

Para o estudo, pois, elegeram-se poesias e prosas de mulheres como expressões significativas de uma textualidade literária afrofeminina, ainda que, para algumas delas, essa constatação não é e não foi uma das metas de seus projetos literários. Com leituras

⁷ Há biografias e informações sobre algumas mulheres negras escritoras no Brasil em estudos de SCHUMAHER e BRAZIL (2000; 2006); LOBO (1993; 2006); BEZERRA (2007); SALGUEIRO (2005); CASHMORE (2000); SILVA (2007), entre outros.

descritivas e interpretativas, que conduziram o estudo, foi possível pensar sobre sentidos e lugares de femininos, identidades e feminismos na literatura produzida por oito escritoras negras baianas, tornando viável compreender a autoria de mulheres negras como vozes autorizadas de um cânone que lhes silenciou e excluiu do cenário literário.

A elaboração desta tese pautou-se na convicção de que a palavra é eminentemente fluida, imprecisa e fugaz, por isso sobrevive em meio à precariedade. Ela pouco diz e expressa, porque é desprovida de sentidos únicos, cristalizados e naturalizados, tornando o ato da escrita um trabalho de aventura, já que pressupõe caçar, isto é, procurar incessantemente, às vezes em vão, palavras que traduzam leituras, entendimentos e interpretações, e garimpá-las, ou seja, escolher aprimoradamente aquelas que se apresentam mais próximas do contexto e do sentido que se quer atribuir ao texto. Ainda assim, como ações exaustivas, complexas e, por vezes, frustrantes, poderão não ter êxito satisfatório, porque a palavra é, pois, demasiadamente incipiente.

A escrita, indubitavelmente, se dá pelas exterioridades e pelas tramas estabelecidas entre o/a autor/a e o/a leitor/a ou pelos pactos de textualidades acordados entre eles/as e não por uma suposta interioridade de significados. Difícil é encontrar em cada construção frasal a palavra que instigue, motive e, concomitantemente, conduza o/a leitor/a a assumir responsabilmente seu árduo trabalho de conferir aceitáveis significados às palavras e ao texto.

Escrever é convocar o/a leitor/a ao cumprimento efetivo do seu exercício: revolver as palavras. No sentido arqueológico, conforme as ideias de M. Foucault (2002), essa ação não corresponde à busca de origem, de significados ou de fenômenos que estejam supostamente no interior dos fatos e das palavras, já que eles começam em pontos históricos particulares e não se originam em algum lugar que seria o lugar próprio da sua verdade: um espírito de época, uma mentalidade coletiva ou uma consciência individual; numa única palavra, um sujeito. O tempo é uma sucessão de descontinuidades, de começos nos já-começados; não é o devir de um pensamento ou de uma razão que se arrasta na evolução lenta e contínua do seu progresso.

Escrever é mostrar o leitor, retirando-lhe da invisibilidade, haja vista que se torna um evento proeminente de sua evidência e de seu trabalho exaustivo de produção de sentidos. Escrever é, portanto, um ato de solidariedade e de cumplicidade entre autor/a e leitor/a; sem isso, não há possibilidade de leituras e construção de significações.

A escrita é antissocial e solitária, implicando viver na e com a solidão. Ela é de pouco convívio com amigos e familiares, exigindo quase *dedicação exclusiva*. Quantos

dias e noites, às vezes, até dormindo, me dediquei a ela exclusivamente! Ainda às madrugadas, quantas vezes deixei a cama por imposição dela!

O reconhecimento da incipiência das palavras e de suas exigências leva-me a inferir que a escrita é sempre inacabada e que sua construção resulta da atividade comunicativa, a qual implica em acionar mecanismos, procedimentos e estratégias para realizar o diálogo entre o enunciado, o interlocutor e o enunciador. A textualidade procede da atividade verbal dos/as comunicantes, socialmente atuantes, que agem a fim de atingir uma função social: inventar sentidos. A tessitura do estudo, por consequência, é inconclusa e está envolvida por escolhas e formações de significados concernentes às opções epistemológicas e metodológicas de mim, que a produz, e de quem a lê. Ainda assim, ele não resulta de uma pretensa intenção de ser uma crítica de obras e trajetórias de oito escritoras negras baianas, colaboradoras do estudo, mas de ser uma intérprete, ou seja, uma leitora que imputa significações e elabora possíveis descrições interpretativas.

É um texto que resulta de um longo e consistente processo, não tão somente pela dimensão temporal ou por uma possível intensidade do estudo, mas pelas circunstâncias históricas em que ele se circunscreve em minhas trajetórias acadêmicas e pessoais. Apresentá-lo, neste sentido, é, de alguma forma, apresentar a mim mesma e aos percursos que fiz acompanhados de instigações, tais como por que conheci, na educação básica e na graduação, tão poucos escritores negros e nem foram mencionadas escritoras negras? Se hoje me reconheço como pesquisadora de temáticas afins a gênero, às relações étnico-raciais, à autoria feminina negra, à literatura afrofeminina, é porque estou convicta de que esse é um traço identitário produzido paulatinamente em meio a construções, (auto) questionamentos e contestações, e assumido em múltiplas relações e práticas cotidianas.

As epígrafes, que constam do texto, desfilam como um ato de (re) conhecimento e como uma necessidade de tornar conhecidos, no Brasil, nomes e escrita literária de autoras africanas de países de língua portuguesa a quem é dedicado o texto. Justificam-se por considerar imensuráveis os tensionamentos e encontros advindos dos contatos com a literatura e/ou com as abordagens de intelectuais e escritoras norte-americanas como Ângela Davis, Alice Walker, Toni Morrison, bell hooks. Quantas provocações e motivações! Mencionar nomes e trechos de textos de escritoras africanas no texto é, portanto, criar possibilidades não apenas de torná-las conhecidas, mas também de evidenciar modos de ressignificação de suas vidas, de legados culturais africanos, bem

como forjar estratégias de descolonização, de descentramento de vozes literárias e de desautomatização de sujeitos poéticos e ficcionais.

No primeiro capítulo, *Algumas Escritoras Negras Baianas: entre o Tornar-se e o Devir*, consta uma leitura interpretativa de percursos de oito autoras em consonância com suas produções literárias e abordagens afins à literatura e identidades. Ao apresentá-las, acompanhadas de suas declarações, derivadas de entrevistas e de seus textos literários, socializo informações e reflexões, sobretudo leituras – minhas e delas – sobre a vida, a literatura, a constituição da identidade autoral, histórias e culturas negras. Sem pretensões biográficas, aparecem olhares sobre suas trajetórias, entremeados por seus textos poéticos e ficcionais, por fios e fiapos de memórias, com perfis autobiográficos e posicionamentos balizados como significativos por mim ou por elas.

Já, *Literatura e Identidades Negras*, o segundo capítulo, discorre sobre a criação de identidades em produções literárias brasileiras, no que se refere às caracterizações e diferenciações de universos culturais afrobrasileiros. O capítulo considera que, na historiografia literária, decerto, existem preconizações de personagens negras femininas subjugadas ao poder masculino, às representações, discursos e narratividades envolvidos por subalternidades e depreciações de suas diversidades étnico-culturais, mas vozes que apreciam perfis negros femininos e exaltam afrodescendências. Esta parte da tese considera também figuras e vozes afirmativas de africanidades e feições negras femininas presentes na literatura brasileira.

Femininos e Feminismos em Poéticas de Autoras Negras Baianas, o terceiro capítulo, analisa a escrita literária de autoras negras em foco, neste estudo, quanto às práticas discursivas de reinvenções de si, de femininos e de feminismos. Faz considerações sobre possíveis provocações de reversão de ações de silenciamento de suas vozes, permitindo-lhes criar poéticas e ficções amparadas em construções de femininos/feminismos negros, afirmando e, concomitantemente, desconstruindo identidades e diferenças. O capítulo faz, também, uma discussão sobre seus textos quanto aos discursos sobre si como práticas sociais, ou seja, interage com múltiplas vozes sobre femininos e feminismos.

O quarto capítulo, *Figurações de Escrita e Cuidado de Si/Nós em Narrativas Afrofemininas*, enfoca o ato de escrever das escritoras participantes da pesquisa, considerado como ensejo para pensar e dizer sobre si, configurando-se como desenhos de ocupação de autoconstituição. Nesta parte do texto, há inferências de que, em

narrativas citadas, personagens e vozes, figuradas por eu (s) referenciais e ficcionais, aparecem com desejos de auto-entendimento, mostrando-se e, ao mesmo tempo, formando-se. Há a discussão de que, em textos autoficcionais dessas autoras, histórias contadas e personagens não se esbarram nelas mesmas e em suas experiências, elas também se espalham e se estendem por vivências de outras narrativas, configurando-se como escrita e cuidado de si/nós. O capítulo analisa textos literários das escritoras em evidência, quanto à escrita e ao cuidado de si na perspectiva dos estudos de M. Foucault, presentes em contos de Rita Santana e de Mel Adún, demonstrando possíveis relações entre autoras e a escrita, personagens e vozes. A escrita torna-se um exercício de autoficcionalização, no qual elas, como sujeitos da escrita, se inscrevem como protagonistas e personagens em narrativas em construção.

O quinto capítulo, *Memórias Literárias de Autoria de Mulheres Negras Baianas*, aborda Memórias de si/nós em tessituras literárias também das autoras Aline França, Fátima Trinchão e Mel Adún. Memórias afrofemininas são evidenciadas como possibilidades de (re) elaborações de si/nós a partir de referenciais mitológicos africano-brasileiros. Faz exposições sobre essas memórias que se mostram aleatórias, fragmentadas e embaçadas com esparsos acontecimentos por elas vivenciados, tornando perceptível que a mão que escreve e a voz narradora, imaginariamente, aparecem pouco distanciadas.

Em *Preciso (amos) ir, Deixe-me (nos) Andar*, nas Considerações Finais, aparecem sentimentos e lembranças dos caminhos percorridos e memórias inventadas sobre a pesquisa e o ato de escrever; além de estabelecer algumas apreciações sobre suas prováveis significações e relevância. Apontam-se algumas proposições sobre outras trilhas a serem percorridas e sobre outras milhas a serem reconstituídas, como indicativas de continuidade da pesquisa. São preconizadas outras linhas que poderão ser entrelaçadas para coser possíveis significações almejadas por outras metas, que apareceram ao longo do processo, as quais são vislumbradas como sugestões para serem alcançadas em outros projetos de pesquisa e descoser aquelas que o percurso se incumbiu de desconstruir.

As características das abordagens do estudo foram marcadamente políticas, emergenciais e contemporâneas, como se constata pela breve apresentação dos capítulos; por isso, esta tese não tem um campo teórico estável e sólido. Segmentos científicos e estudiosos/as de literatura negra e de gênero e literatura, por exemplo, não negam a proposta de autoquestionamento e de subversão dos paradigmas canônicos nela

presentes. Ao contrário, seu caráter de instabilidades e permanentes construções favorecem o surgimento de outras produções que visem à teorização de estudos, historiografia e crítica literária e à elaboração de diferentes formas de produção e leituras críticas de textos literários.

Vislumbro a função social da produção literária, em construção, das autoras, apresentadas no texto, semelhante à afirmativa da escritora africana Isabel Ferreira em relação à literatura de Angola: “[...] é através das obras literárias que os angolanos podem mostrar o que é seu, “não só o mal de que os estrangeiros já ouviram falar, mas o que é bom, as nossas expectativas em relação a estes tempos de paz que estamos a viver [...]” (FERREIRA, 2009). Assim, presumo que, por seus textos literários, as oito escritoras negras baianas, colaboradoras da pesquisa, podem se *mostrar*, construindo palavras poéticas sobre o nós, o vivido e o porvir, já que podem forjar uma arte da palavra em que inventem universos, personagens e vozes negras, desvendem mundos e (re) criem, em suas narrativas, memórias e versos, a si/nós, sem perder de vista o fruir do prazer estético literário de seus/as leitores/as.

I CAPÍTULO

ALGUMAS ESCRITORAS NEGRAS BAIANAS: ENTRE O TORNAR-SE E O *DEVIR*⁸



(Vera Duarte – Moçambique)

Fonte da foto: <<http://www.caboverde.com/artist/vduarte.htm>>. Aceso em 30/07/2010.

Queria ser um poema lindo
cheirando a terra
com sabor a cana
Queria ver morrer assassinado
um tempo de luto
de homens indignos
Queria desabrochar
— flor rubra —
do chão fecundado da terra
ver raiar a aurora transparente
se r'bera d'julion
em tempo de São João
nos anos de fartura d'espiga d'midje.

E ser
riso
flor
fragrante
em cânticos na manhã renovada. (DUARTE, 2008)

Este capítulo foi elaborado a partir de informações adquiridas em encontros com as colaboradoras do estudo, através de entrevistas realizadas entre os anos de 2007 e 2008, e de alguns textos que a elas aludem. O objetivo não é salientar os dados biográficos das autoras, mas apresentá-los em diálogo com diversos textos, tais como *fotolog*, álbuns etc. Pretende este capítulo referenciá-los, quando oportuno, associados com seus relatos e depoimentos em *blog* e entrevistas, com suas obras literárias, fortuna

⁸ *Devir* aqui tem o sentido atribuído por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997, p. 18-19): “Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco ele é uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação [...]. O devir não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. O devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança”.

crítica, ainda em construção, e – de algumas – com ensaios e artigos sobre suas trajetórias como autoras negras. Desse modo, não é meta desta parte do texto a criação de suas biografias, mas fazer uma leitura crítica-biográfica já que, como afirma Souza, “[...] ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor – correspondência, depoimentos, ensaios, crítica – desloca o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise e expande o feixe de relações culturais [...]” (SOUZA, 2002, p. 105).

O sentido deste capítulo se insere no desejo de que discursos, poéticas e narrativas de oito escritoras negras baianas sobre si sejam interpretados em consonância com os sentidos e interpretações que elas atribuem aos seus textos e vivências. Sendo assim, importa narrar, compreender e interpretar histórias, contadas por elas, no que se refere à formação da identidade autoral, do público leitor e aos possíveis traços de identidades negras em suas invenções poéticas e ficcionais, haja vista a coerência do que indica Souza sobre a crítica biográfica: “Os princípios básicos da crítica biográfica resultam ainda na produção de um saber narrativo, engendrado pela conjunção da teoria e da ficção e pelo teor documental e simbólico do objeto de estudo” (SOUZA, 2002, p. 108).

Suas trajetórias, aqui narradas e interpretadas, não são de modo algum consideradas definidas e dadas, tampouco vistas de modo acabado, linear, contínuo e naturalizado. Ao contrário, elas são aqui “lidas” como um descontínuo discursivo e narrativo e um fragmentário movimento de construção de si e de suas identidades autorais, motivado por uma multiplicidade de *devires* e acontecimentos cotejados pelas narratividades de si.

Ao atribuir significados aos processos de constituição das autoras, percebi que algumas dimensões, tais como dificuldades de publicação e de divulgação de suas obras; a preocupação com a formação intelectual; a função social da literatura e suas possíveis e instigantes relações com demandas de gênero e étnico-raciais e publicações em ambiente digital como *blogs* e *sites* ganham destaque e se entrecruzam nos caminhos e redes por elas traçados. Essas interseções não sobressaem sem razões, ao contrário se justificam pelo apagamento, pelo desconhecimento público de escritoras negras em ambientes literários e pelas oportunidades e espaços que as tecnologias atuais da comunicação e da informação e as redes sociais criam, facilitando a divulgação de suas produções literárias.

Assim, o capítulo se caracteriza de modo semelhante ao que Michel Foucault chamou de *caráter local da crítica*: “[...] O caráter essencialmente local da crítica indica na realidade algo que seria uma espécie de produção teórica autônoma, não centralizada, isto é, que não tem necessidade, para estabelecer sua validade, da concordância de um sistema comum [...]” (FOUCAULT, 2002, p. 169). O *tornar-se* e o *dever* das autoras, em evidência, adquirem importância, à medida que possibilitam interpretar e recriar seus percursos, individuais e coletivos, como narrativas transitórias e fragmentadas de seus ofícios da palavra literária e da formação de um público leitor. Ademais, interessa *ouvir* suas vozes, enquanto sujeitos e autoras de discursos e personagens, de narratividades e posicionamentos tal como o de Jocélia Fonseca:

Minha inspiração é prática. Ela vem do cotidiano, das minhas vivências. Por exemplo, sofri muito com a relação machista entre meu pai e minha mãe. Então escrevo. Nos meus poemas, aparecem outros jeitos de ser mulher. Podemos ser autônomas, ousadas... Escrever para mim envolve dor, prazer e sofrimento. Afinal a vida é feita disso! Então, meus poemas surgem e vivem disso⁹. (FONSECA, 2007)

A leitura crítica se desenha na esteira da inter-relação entre identidades e diferenças (HALL, 2000; SILVA, 2000) e de tramas, que envolvem cenas de dominação e resistências, peculiares ao exercício e às relações de poder em percursos de escritoras negras baianas. Evidentemente que as categorias conceituais, identidades e diferenças, como outras que se apresentam no texto, tais como raça, gênero etc., são utilizadas *sob rasura*, ou seja, como conceitos que não podem ser apropriados como foram em campos teóricos e concepções do passado, contudo não podem ser abdicados ao serem reelaborados, pois sem eles alguns questionamentos e significações não podem, atualmente, sequer ser repensados.

1.1 Escritoras Negras Baianas: Entre Jogos, Cenas e Percursos

Este tópico faz uma apresentação descritiva e interpretativa de trajetórias acadêmicas, intelectuais, profissionais e de produções literárias de Aline França (62 anos), Angelita Passos (56 anos), Fátima Trinchão (51 anos), Rita Santana (41 anos),

⁹ Neste texto, as informações das participantes da pesquisa, adquiridas em entrevistas, estão em destaque, com a fonte Monotype corsiva para diferenciá-las de outras citações presentes nesta tese.

Mel Adún (32 anos), Urânia Munzanzu (38 anos), Jocélia Fonseca (37 anos) e Elque Santos (31 anos).

Elas pertencem a dois distintos grupos geracionais: o primeiro, entre 51 e 62 anos, e, o segundo, entre 31 e 41 anos, contudo, em suas andanças, no que tange a se tornarem mulheres negras, há várias identificações, similaridades e diferenciações. Das oito escritoras, só Elque Santos ainda não tem publicação em meio impresso, e todas elas divulgam seus textos em meios digitais. Aquelas que compõem o primeiro grupo começaram a publicar na década de 80 e, o segundo, na década de 90.

Com exceção de Angelita Passos, as demais inventam palavras poéticas e ficcionais a partir e com universos e repertórios socioculturais negros, ainda que algumas delas não estejam (ou não se sintam) inseridas em circuitos e organizações afins à Literatura Negra (LN). Apesar da percepção de que significantes como LN e literatura afrofeminina estão imbuídos de tensão e circunstanciados por construções socioculturais, existem outras escritoras, inclusive participantes do estudo, que produzem escritas literárias, com sinais de afrotextualidade. Embora, por vezes, algumas delas não se considerem partes desses projetos literários nem assim classifiquem as suas obras, são necessárias abordagens e debates sobre seus limites, convergências, pertinências e finalidades.

Quanto ao gênero literário, do segundo grupo, apenas duas escrevem em prosa, enquanto as demais, até o momento, escrevem apenas poesias. Rita Santana tem alguns de seus contos publicados em sites e nos livros *Mão cheia* (2005) e *Tramela* (2004). Mel Adún participou da coletânea de contos dos CN, números 30 (2007) e 32 (2009). Já entre aquelas que integram o primeiro grupo, Angelita Passos tem publicação somente em verso; Aline França é romancista; e Fátima Trinchão é contista e escreve poesias.

Cinco delas evidenciaram, em seus relatos, preocupações e queixas a respeito de empecilhos encontrados para publicar e fazer circular os seus textos. Em consequência, elas enfrentam a falta de perspectiva e de chances para a edição, como apareceu nas palavras de uma delas:

Nunca pensei que meus poemas fossem algo digno de publicação. Deixo arquivado no meu e-mail [...] Hoje eu penso em publicar, pois vejo que não escrevo só para mim. Tem um bocado de outras vozes que são ouvidas a partir do que escrevo. Agora estou ouvindo sobre publicação e estou pensando sobre isso. Eu ficava até receosa. Assim se seu publicasse, que as pessoas iriam achar que sou uma militante raivosa, que fica falando do mesmo assunto toda hora. Quem vai se interessar por isso? Na verdade, agora começo a pensar em mim em outro lugar que não é esse: de alguém, de uma pessoa chata, que fica escrevendo sobre o mesmo assunto. (MUNZANZU, 2008)

As oportunidades de edição e de divulgação ainda são incipientes e, às vezes, precarizadas, como afirma Rita Santana: “[...] *Quando vou publicar um livro, invisto na divulgação: envio realeses; faço contatos etc, porque acredito que sua sobrevivência dura até o lançamento. Ele vive e dura, depois de publicado, um dia*” (SANTANA, 2008). O pesquisador Duarte, ao referir-se à produção artística de populações negras no Brasil, garante que, apesar de o trabalho dos negros está presente em todas as áreas culturais, historicamente, nem sempre foi valorizado e reconhecido. Para ele,

[...] No caso da literatura, essa produção sofre, ao longo do tempo impedimentos vários à sua divulgação, a começar pela própria materialização em livro. Quando não ficou inédita ou se perdeu nas prateleiras dos arquivos, circulou muitas vezes de forma restrita, em pequenas edições ou suportes alternativos. Em outros casos, existe o apagamento deliberado dos vínculos autorais e, mesmo, textuais, com a etnicidade africana ou com os modos e condições de existência dos afro-brasileiros, em função do processo de miscigenação branqueadora que perpassa a trajetória desta população. (DUARTE, 2005, p. 114)

Urge que se tenham mais políticas públicas, programas, projetos artístico-culturais, selos, concursos literários, editais e iniciativas do mercado editorial que facilitem a produção, publicação e circulação de suas obras. Oportuno se torna possibilitar o agenciamento de inclusão de obras de autoras negras e de pesquisas sobre elas já existentes na Educação Básica e em Cursos de Formação Inicial e Continuada de profissionais da área de Letras, para que o estudo sobre a historiografia literária, por exemplo, seja mais abrangente e mais diverso.

Sensato, no entanto, se faz salientar que quatro delas já têm livros publicados; quatro já participaram de antologias; todas as poetisas e contistas já editaram poemas e contos em jornais culturais e literários de Organizações Não Governamentais (ONG), fundações, associações etc; duas participam das edições dos CN; quatro delas já publicaram em jornais de grande circulação no Estado da Bahia: três no jornal *A TARDE*, e uma já publicou nos jornais *Tribuna da Bahia* e no *Correio da Bahia*. Os dados permitem afirmar que, para algumas delas, ainda que processualmente e não como almejam, algumas *portas* já se entreabrem e outras estão forjando *chaves*, individual e coletivamente, para que outras se abram.

Mais um aspecto a destacar entre elas refere-se à busca de condições para desenvolver sua formação intelectual, tendo em vista não apenas a qualificação profissional, mas também a aprendizagem do ofício de escrever. Todas as entrevistadas

demonstraram a necessidade de aprender a escrever e o interesse em fazê-lo, como declarou Fátima Trinchão:

Fiz Letras com Francês, em 1984. Foi um curso que queira fazer. A faculdade de Letras para mim foi uma realização, porque tive a oportunidade de estudar e aprender, de aprofundar mais naquilo de que eu já gostava, tinha afeto, mas não com a técnica e a metodologia que a faculdade nos dá. (TRINCHÃO, 2008)

É interessante notar que, das oito, três delas já concluíram a Graduação em Letras e uma está estudando. Através dessa área de conhecimento, elas acreditam que poderão adquirir competências para a escrita, conhecer e se dedicar mais à leitura e à literatura. Rita Santana atribuiu sua adesão ao Curso de Letras por ter muito apreço à literatura.

Optei por Letras devido ao meu amor por Literatura. Desejei fazer Direito, Letras e Teatro. São muitas mulheres em mim. O desejo profundo era Teatro, mas na UESC não tem esse curso. Pensei que com Letras teria mais literatura e, como escritora, poderia atuar como atriz. Afinal, como escritora sou também atriz: represento, enceno, narro... A UESC foi fundamental para minha formação em Letras e como atriz. Quanto foram importantes as peças, os papéis vividos, as leituras e releituras! (SANTANA, 2008)

A experiência universitária possivelmente permitiu a Rita Santana e, talvez, às demais autoras em estudo, conhecer funções sociais e estratégias de escrita literária, obras e viajar por mundos que as artes, inclusive a literatura, proporcionam.

Duas escritoras se graduaram na área de Comunicação Social: uma delas é bacharel em Jornalismo, com Pós-graduação em Roteiro, e atua profissionalmente como roteirista; e a, outra, é também bacharel em Jornalismo. Ambas manifestaram insegurança de afirmarem-se como artesãs da palavra, dentre outros motivos, por não terem formação em Letras.

Às vezes, as pessoas me chamam para ir participar de seminário, mas nunca gosto de ir, porque não me sinto à vontade para falar de literatura. Eu sei falar sobre a minha literatura. Não sou formada na área de Letras, nunca fiz nada na área de Letras. Sou jornalista, contadora de história. Sei que sou escritora, mas ainda não me sinto bem parte dela. (ADÚN, 2008)

Faço jornalismo e não Letras. Não tenho certeza se a minha escrita está conforme os ditames das Letras. (MUNZANZU, 2008)

Há um desejo, nessas declarações, de encontrar pistas e técnicas para melhor desenvolverem a escrita. Apesar da confiança depositada por elas no Curso de Letras, como instância de ensino e aprendizagem do ofício da escrita, ele não é a única *escola* para o exercício de criar textos literários. É importante criatividade para inventar

mundos, personagens e vozes; leituras e releituras de memórias, vivências, sonhos, sentimentos, emoções etc; e condições reais de dedicação à escrita, ou seja, de escrever sem práticas de interdições, além de possibilidades de edição e circulação.

A credibilidade no Curso de Letras está imbuída de subjetividades, aqui compreendidas, de acordo com Sherry B. Ortner, como um “[...] conjunto de modos de percepção, afeto, pensamento, desejo, medo e assim por diante, que animam os sujeitos atuantes [...], associadas [...] às formações culturais e sociais que modelam, organizam e provocam aqueles modos de afeto, pensamento, etc.” (ORTNER, 2007). Ela está envolvida pela vontade de anseios por legitimação, posto que, diante da invisibilidade histórica de escritoras negras, no meio intelectual e artístico-cultural, inclusive no ensino de teoria e história literária na educação básica e em cursos de graduação em Letras, há de se pretender uma suposta e possível qualificação, para que suas narrativas e versos sejam reconhecidos.

Pondero que a ausência de estudos de teoria e crítica literária, produzidos e já publicados por intelectuais negros/as, nos Cursos de Letras, também é responsável pelo apagamento de vozes literárias negras femininas, o que possivelmente agrava ainda mais o silenciamento delas. Duarte considera que o não prestígio da produção literária de negros brasileiros, apesar do crescimento de estudos a ela relacionados, dentre outros motivos, decorre pela

[...] inexistência de uma recepção crítica volumosa atualizada, bem como de debates regulares nos fóruns específicos da área de Letras, decorre desses fatores e também da ausência da disciplina “literatura afro-brasileira” (ou “Literatura Brasileira Afro-descendente”) nos currículos de graduação e pós-graduação da maioria dos cursos de Letras instalados no Brasil. Como consequência, mantém-se intacta a cortina de silêncio que leva ao desconhecimento público e vitima a maior parte dos escritores em questão. (DUARTE, 2005, p. 114-115)

Duas escritoras, porém, indicam outras fontes de aprendizagem do ofício: Urânia Munzanzu consolidou sua escrita literária através da socialização com escritores negros, conforme afirmou: “*Landê*¹⁰ é meu guru literário. *André*¹¹, após ler os meus poemas, fica sempre insistindo para eu publicá-los [...]” (MUNZANZU, 2008). E Elque Santos mencionou que o seu acesso à LN ocorreu através dos CN e de textos de autores/as negros/as baianos/as.

¹⁰ Landê Onawalê é poeta, contista e participa dos CN. É um dos organizadores das *Quartinhas de Aruá*.

¹¹ André Santana é jornalista, um dos editores da *Folha Literária* da Fundação Pedro Calmon do Estado da Bahia.

Além da leitura, a sua participação em ações promovidas por organizações socioculturais oportunizou o incentivo e o empenho por escrever poemas.

Comecei a escrever quando entrei no movimento Eregêje (espaço de reflexão de raça e gênero) participava de uma oficina de “construção” de poemas, mas não produzia nada, ia todos os sábados para ouvir os ótimos poemas produzidos por meus companheiros de movimento. Resultado, eles me deram um ultimato ou produz ou não produz. (SANTOS, 2008)

A formação intelectual das escritoras negras, em foco, indiscutivelmente, não se restringe aos espaços acadêmicos, pois acontece também por meio de interação e por outras fontes de aprendizagem. Mas considero que iniciativas, como oficinas, rodas literárias, oferecidas por associações, ONG, fundações, por exemplo, ainda ocorrem, por vezes, de modo muito pontual, sem uma regularidade merecida e necessária.

A função da literatura também aparece com destaque nos relatos das escritoras. Das entrevistadas, seis atribuíram à literatura, entre suas funções, enfrentar o racismo. Quatro delas declararam-se engajadas em organizações sociais negras e culturais, entendendo a arte literária como um exercício de militância, já que, por meio dela, poderão fazer conhecer outras *Áfricas*, desconstruindo informações e imagens depreciativas sobre o continente africano; poderão recontar outras histórias dos/as negros/as no Brasil; poderão criar personagens negras e retratar as africanidades longe de estereótipos e estigmas; e poderão forjar a visibilidade da literatura de autoria feminina negra como afirmou Fátima Trinchão:

A literatura brasileira é uma literatura que sempre contempla os brancos e praticamente são pouquíssimos escritores negros. E muitas vezes não somos aceitos como escritores, mas na realidade o escritor negro, eu quero é mandar mensagem. Quero que ela seja entendida pelo meu povo. Quero pelo menos que o povo negro tenha uma literatura que seja a sua cara. Que fale das nossas coisas, que não queira camuflar os nossos dramas, as nossas verdades, porque, às vezes, o escritor branco, ele jamais irá falar daquilo que nos incomoda. Ele jamais terá mesmo olhar, a mesma perspectiva que nós temos. (TRINCHÃO, 2008)

Três entrevistadas conferiram à literatura também a função social de combater as práticas sexistas, criando personagens negras femininas e/ou narradoras emancipadas, em tramas nas quais a dominação é trazida ao cenário ou se costuram relações de gênero com base na equidade pois, para Rita Santana,

[...] Trâmela, meu primeiro conto, sobre a incomunicabilidade, enquanto escrevia, ficava angustiada, pois, ao lê-lo, imaginava que os leitores iriam construir a imagem da personagem principal com traços fenotípicos brancos. Mas ela não é uma mulher branca,

embora estivesse em ambiente, em que se 'destina' aos brancos. Mas ela é negra. Sem solução, preferi demarcar a sua negritude, explicitando na escrita. Não queria dúvidas. Minha prosa não é historinha; é transgressora. (SANTANA, 2008)

Evidentemente que a literatura como prática discursiva, de acordo com Roberto Reis (2002), não pode estar isenta de inquietações e do contexto de quem a produz, por isso há de se atentar para a heterogeneidade que compõe a literatura, já acenada por Souza: “[...] o escritor afro-brasileiro fala também de si, de seus anseios, amores, dissabores e, como toda e qualquer literatura, passeia por várias temáticas e seus textos não podem ser reduzidos a uma temática única” (SOUZA, 2005, p. 71). Pela escrita de mulheres negras podem-se, pois, traçar construções socioculturais de gênero e de relações étnico-raciais, inventar mundos, amores e memórias com marcas de diversidades, de histórias e repertórios culturais negros, uma vez que, como afirma o estudioso Antoine Compagnon, ao discutir sobre a literatura e suas possíveis concepções e funções, “[...] a literatura pode estar de acordo com a sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo [...]” (COMPANGON, 2001, p. 37).

Alguns percursos das oito escritoras negras baianas, apresentados a seguir, são também considerados práticas discursivas e (re) contos de suas histórias, que se entrelaçam com suas criações literárias e concepções de literatura. São vistos em interação com as múltiplas relações e práticas socioculturais em que se envolvem no cotidiano. Assim, são ponderados como cenas entremeadas de subjetividades.

Momentos e dimensões de trajetórias da escrita literária delas aparecem no texto, sem o intuito de traçar linhas lineares, muito menos de buscar origens ou justificativas dos acontecimentos. Ao contrário, são vistos como estratégias, por elas elaboradas, de um *jogo*, aqui entendido com o sentido traçado por Jacques Derrida: “[...] podemos denominar jogo a ausência de significado transcendental como ilimitação do jogo, isto é, como abalamento da onto-teologia e da metafísica da presença [...]” (DERRIDA, 2004, p. 61).

1.1.1 Jocélia Fonseca: Uma *Fragrância Poética*



Jocélia Fonseca – Fotografia do acervo da autora (2008)

Jocélia Fonseca é natural de Juazeiro-BA e nasceu em 21 de fevereiro de 1973. Reside atualmente em uma ocupação dos *Sem Teto*, no Centro Histórico, Pelourinho, em Salvador-BA. Tem dois filhos, é atriz e poeta. É também estudante do Curso Licenciatura em Letras com Inglês da Universidade Católica do Salvador (UCSAL) e é autodidata no estudo de língua francesa.

Ela é membro do grupo *Quartinhas de aruá* – um movimento de recital e debates em torno da LN, o qual reuniu, entre os anos de 2007 e 2008, em Salvador-BA, leitores/as e escritores/as negros/as baianos/as para divulgação de suas produções literárias. Ela organiza projetos culturais e literários, no Pelourinho e em seu entorno, sobretudo recitais de poesia. Integra também o grupo Importuno Poético, formado por ela, Lutigarde Oliveira e Cléa Barbosa, as quais têm como pseudônimos, respectivamente, *Fragrância, Aroma e Essência*.



Fotografia de Ana Rita Santiago da Silva – 18/07/2007
 À esquerda e no centro, Jocélia Fonseca e sua filha e, à direita, Lutigarde Oliveira

O *Importuno Poético* apresenta-se há mais de cinco anos, convidado ou não, como declarou Jocélia Fonseca, durante a entrevista em 20 de abril de 2007, em bares e atividades artísticas em Salvador e em outras cidades do Estado da Bahia, recitando poemas de Charles Baudelaire, Fernando Pessoa, Castro Alves e Florbela Espanca. Com esse grupo e individualmente, Jocélia Fonseca trabalha em bares, restaurantes e em eventos culturais, declamando suas poesias e de outros/as escritores/as, tais como Elisa Lucinda, Conceição Evaristo, Alzira Rufino, Landê Onawalê, Miriam Alves, dentre outros.

Ela também faz performances em projetos educativos e artísticos; participa de projetos literários e artísticos, promovidos pela Fundação Pedro Calmon, Fundação Cultural do Estado da Bahia e por outras instituições, como *Novembro Negro* (2008), projeto desenvolvido pelas Secretarias de Cultura e de Promoção da Igualdade Racial; *Caruru dos 7 poetas*, em 2007, realizado anualmente em Cachoeira-BA, como atividade profissional e, por conseguinte, como estratégia de divulgação de seu trabalho artístico. Com essas participações, ela divulga seus textos literários e o seu trabalho como atriz, formando seu público leitor e expectador.

Produtoras culturais, segmentos midiáticos e literários pouco empreendem projetos que favoreçam conhecer escritoras e atrizes com o perfil de Jocélia Fonseca. Para ela, esses não são os únicos, também o movimento social negro não é um aliado, desejável por ela, no que tange à divulgação de seus trabalhos artísticos e literários, uma

vez que “[...] O movimento negro é racionalista, por deixar à margem de suas agendas as artes. Embora as brechas que a poesia encontra no movimento negro hoje, esse não considera a arte como bandeira de lutas [...]” (FONSECA, 2007). Essa é apenas uma possibilidade de leitura das ações dos movimentos sociais negros, uma vez que, no bojo de suas agendas, encontram-se pautas, ainda que incipientes, em torno da arte e da literatura.

Divulgar a produção literária de escritores/as negros/as, ainda que não tão satisfatoriamente, tem se constituído como um exercício coletivo e individual de militâncias em favor do trabalho poético, de memórias, da dignidade de populações negras e da afirmação de repertórios culturais afrobrasileiros. O Movimento Negro Unificado (MNU), por exemplo, na década de 80, do século passado, publicou, em seu jornal *Maioria Falante*, uma produção literária que promove a afirmação de identidades negras, possibilitando o conhecimento de autores/as negros/as e de seus poemas. As *Quartinhas de Aruá*, os Blocos Afros, os CN são outros exemplos relevantes de *palavras negras* cantadas e recitadas, ou seja, de formação contemporânea de prosas e poéticas negras.

Ela publica em sites, blog e jornais. Já participou das antologias *Importuno Poético*, publicadas com recursos próprios e em formato de livretos, em 2007, e, em 2009, com o mesmo nome, com quatro poemas em cada edição. A última edição é bilíngue: os poemas são apresentados em língua portuguesa e em língua inglesa.

Entrevistei Jocélia Fonseca, nos dias 20 de abril de 2007 e 18 de julho de 2008, na sede do Quilombo Passo, 37, Pelourinho, antigo Quilombo Cecília, uma entidade cultural negra feminina. Esse espaço, já frequentado por mim, ocasionalmente, para participar de eventos artístico-literários, é normalmente todo ornamentado com elementos culturais negros. Durante a longa conversa, nos dois dias da entrevista, notei que havia sobre uma mesa, entre outros, os livros *Os miseráveis*, de Victor Hugo, em francês, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e livros de contos de Clarice Lispector e Lígia Fagundes Telles. Contudo, chamaram-me mais a atenção, enquanto pesquisadora, o exemplar do livro *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus e o pôster abaixo, que estava entre outros de eventos culturais espalhados nas paredes da biblioteca, onde ocorreu a entrevista.



Jocélia Fonseca - Fotografia de Ana Rita Santiago da Silva -18/07/2007

Perguntei-lhe, no segundo encontro, sobre sua leitura do *Quarto de despejo* e ela se remeteu à vida de Carolina Maria de Jesus, acenando para sua resistência, como mulher negra, e para sua escrita, porque ela tinha como motivação a própria vida com suas vicissitudes. Ela considerou que seu interesse pela vida e obra dessa escritora deve-se aos traços de proximidade entre elas, no que se refere às condições sociais de vida e de moradia. Segundo ela, “*Ler a obra de Carolina é uma oportunidade de conhecê-la e conhecer a mim mesma*” (FONSECA, 2008). Essa afirmação aproxima-se de uma conclusão de Souza, ao discutir sobre a constituição de uma textualidade afrobrasileira: “[...] os escritores de origem afro-brasileira vão falando de si, de suas famílias, da história de seu grupo e rasuram a pretensa universalidade/ocidentalidade da arte literária [...]” (SOUZA, 2005, p. 72).

A escrita de Jocélia Fonseca se estabelece não apenas como um ato de lirismo, mas também como uma ação política e de narrativas de si, pois resulta de um projeto estético-ideológico marcado pela autoformação, militância e reivindicação, como ela já afirmou: “*Escrevo para me mostrar e mostrar o que penso e o que vivo*”. E é com tais finalidades que ela tece sua poética:

[...] A escrita para mim não é uma expressão romântica; eu até já escrevi cartas e poemas de amor. Mas escrever é um meio também de expressar rebeldia. Meus poemas são também rebeldes. Escrever é determinação, é autonomia, autenticidade (FONSECA, 2007).

Então se você usa a poesia, a arte poética, para trabalhar com a política, acho que tem muito mais abrangência. O primeiro presidente de Angola era um poeta. Para mim poeta é um sábio. Considero-me como um sábio. Adoro quando as pessoas falam: — Poetisa. Essa é minha amiga, é poeta. Me sinto lisonjeada. Gosto muito. (FONSECA, 2008)

Escrever é, para Jocélia Fonseca, um ato humano, que se destaca como prática de engajamento político, posto que exercer ser autora implica responsabilidade com dilemas pessoais e sociais, uma vez que, para ela, “[...] *a literatura é linguagem e a poesia é força da palavra*” (FONSECA, 2008). A sabedoria do/a poeta, para ela, reside em sua capacidade de estender a arte poética às mais variadas dimensões que perpassam a existência humana. Como um/a *sábio/a*, o/a poeta pode escrever poesias com tom denunciativo, poético e reivindicativo, fazendo versos em que as utopias são os sonhos possíveis de se realizar. Assim, ao escrever, a poesia adquire um tom político, tornando-se uma oportunidade singular de sonhar vozes femininas livres e autênticas.

Entender a literatura, no entanto, apenas como um conjunto de discursos, comprometido com os dramas humanos e sociais, pode ter um caráter reducionista diante das múltiplas oportunidades de suas significações e funções. Ela se constitui de práticas discursivas de temáticas e *leitmotiv* diversos, em que, pela imaginação, podem-se inventar utopias, memórias, universos, poemas; pode-se também denunciar injustiças e opressões, pois, como afirma Souza,

Se existem aqueles que vêm na literatura um espaço para a denúncia das desigualdades sociais e suas vinculações étnicas, ou como arma de combate contra o racismo e a exclusão; existem outros que com lirismo e outro tipo de sensibilidade combatem, de outra forma, resgatam uma memória esquecida dos cantos religiosos, dos cantos míticos, das festas e outras tradições que se reconfiguram na diáspora [...] (SOUZA, 2005, p. 72)

A compreensão de literatura de Jocélia Santana, como um discurso comprometido com questões sociais e de conquistas políticas, esconde dissabores, por ela enfrentados, ao trilhar pelos caminhos de editoração e divulgação de seus textos. A sua satisfação por ser vista como poeta supera as experiências de indiferença e de desconhecimento de sua escrita. O prazer de *ser uma sábia* e de ser valorizada ultrapassa os revezes de escrever uma *arte poética política*, como se apresenta em *Um Poema*.

Um poema que ao abrir dos olhos se faça presente
E se mantenha num olhar doce.
Que me tire a cabeça
E me aqueça.
Quando do contato de pele
Seja ele que venha me salvar;
Que diga do amor, me instigue alegria
E seja dose para animar meu sonho cansado
Um poema-espada
Que fira, só quando não suportar

Golpes malvados que vêm na direção da minha carne
 Causando dores que não são minhas.
 Um poema-escudo há de se defender de golpes maldosos
 Um poema que rompa fronteiras
 que veja que o horizonte é o caminho do olhar.
 Um poema que seja sorte
 Um golpe de sedução
 Que dance quando for dito.
 Um poema-lança
 Que atinja corações. (FONSECA, 2006, p. 6)

O sujeito lírico deseja um poema que o acompanhe no labor de sua existência, de modo envolvente e pró-ativo, como exercício de poder, através do qual possa lhe dizer do amor, da alegria, e lhe proteger quando for necessário. Deseja um poema que lhe seduza, atinja os amantes e lhe ajude a viver, por isso institui e autoriza o estatuto de literário a seus versos pulsantes e atuantes.

Nesse poema, o sujeito poético não se apresenta tão empoderado, visto que precisa de um poema que possa defender-lhe dos *golpes malvados*. A voz, embora decidida e altruísta, precisa de um poema que lhe salve, aqueça seu corpo e esteja disposto a animá-la mediante aos seus *sonhos cansados*. Ao personificar o poema, a *palavra* se torna a guerreira e, a um só tempo, a arma para enfrentar a batalha e socorrer uma voz feminina decidida no que almeja, mas frágil para o combate e para alcançar corações.

Os posicionamentos e a produção literária de Jocélia Fonseca remetem às questões: O que é e para que serve a literatura?. Para essas indagações são elaboradas respostas datadas e circunstanciadas, imbuídas de complexidades, conforme Terry Eagleton (2006) e Compagnon (2001), e da certeza de quão impossível seja, talvez até desnecessário, tênu e fugaz compreendê-las. Seu entendimento de literatura e as funções sociais que ela destina aos seus versos podem ser questionados porque, como uma instituição social, segundo entendimento de Norma Telles (1992, p. 46), a arte literária é uma criação que foge à naturalização, aos conceitos e papéis fixos, uma vez que não permite essencializações e limites de sua abrangência.

Além disso, nela não existem traços de literariedade¹², já que um texto se torna literário através de processos de recepção e de imputações desse *status*. É nesse sentido que a arte literária é prática social e formação discursiva, Segundo Eagleton,

¹² *Literariedade* foi entendida pelos formalistas russos como as especificidades de um texto, que asseguravam a mensagem verbal tornar-se uma obra de arte; hoje está muito contestada a sua pertinência por especialistas.

Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que o seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado. (EAGLETON, 2005, p. 13-14)

A escrita, por si só, diante dessa explicação, não assegura o caráter literário de um texto, uma vez que critérios de canonização o elegem como tal. Ademais, mecanismos de produção, reprodução, circulação e consumo, associados às outras estratégias de legitimação, que garantem suas funções consolidadas, dentre outros, pela crítica e pelo mercado editorial, se incumbem de atribuir o *status* de texto literário. Além disso, há uma considerável gama de definições, ainda que insuficientes para dar conta das complexidades que lhe cercam e para proporcionar outras condizentes com os apelos e desafios atuais. Talvez, por ora, tenha apenas de ser simples, sem ser reducionista, e afirmar com Luis Cuti: “[...] Afinal, a literatura é a grande possibilidade de se estar no lugar do outro e aprender-lhe a dimensão humana [...]” (CUTI, 2002, p. 23).

Jocélia Fonseca, ao criar o poema *Urgência poética*, dá um lugar à literatura, que não é mais aquele da luta social, do protesto e da reversão de papéis sociais, mas é aquele em que é possível ousar desejos de uma estética digna de encanto, reconhecimento e circulação.

A poesia urge
Surge
E entre nós
Se faz presente...
E nos convida
A viagem
A lembrança
Dos sentidos...
E pede a permissão
A um novo olhar
Ao horizonte
De condução
Ao amor
E a liberdade. (FONSECA, 2006, p. 12)

Circunscreve-se uma poesia personificada, a qual aparece para re-estabelecer e nos conduzir pelos caminhos do amor e da liberdade. Mais uma vez, ela é pró-ativa, ganha feição humana, caracterizada pela prontidão a mostrar *um novo olhar* e outros

sentidos, viagem e lembranças. Tendo a poesia como guia e anfitriã, a voz poética sente a sua presença atuante.

Em afirmações e poemas de Jocélia Fonseca, residem preocupações em torno da constituição de uma identidade autoral como uma prática de poder, uma vez que assumir-se como poeta implica posicionar-se, sem constrangimentos, mas com firmeza e resistência, diante do cânone literário e dos *golpes malvados* do cotidiano e de *Um poema*. Sua escrita também é um ato de imaginação que permite dar à poesia os mais variados sentidos, vozes e funções. Em seus textos literários, existem também sonhos de liberdade e de emancipação, através da poesia que *urge* por amor, acalanto, utopias e autonomia.

1.1.2 Rita Santana: Uma *Grapiúna* de Verso e Prosa



Rita Santana

Fotografia do acervo fotográfico da autora (2007)

Rita Verônica Franco de Santana é natural de Ilhéus-BA, nasceu em 22 de agosto de 1969 e, hoje, reside em Lauro de Freitas-BA. Ela é graduada em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Ainda como estudante, participou da organização do projeto Universidade em Verso, na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Atualmente, é professora do Ensino Médio.

Como atriz, Rita Santana, como é conhecida, já participou de recitais de poesia e de feiras culturais no interior do Estado da Bahia, com o grupo de teatro de rua *Caras e Máscaras* (Ilhéus – 1990-1995). Atuou também em peças infantis, como em *Pluft, o Fantasminha*, de Maria Clara Machado, sob direção de Pedro Mattos (Ilhéus – 1987-

1989), com a personagem *Mãe de Pluft*. Integrou o elenco da peça *Era uma vez uma mata*, espetáculo de Rita Brito, dirigido por Jorge Borges (1998), atuando como a *Caipora*. Participou do elenco da montagem *Fausto Zero*, no Teatro Vila Velha, em Salvador-BA, com direção de Márcio Meirelles (1999), representando *Margarida*, a amada de Fausto. Integrou o elenco de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, adaptação do romance homônimo de Jorge Amado, com a direção de Fernando Guerreiro (Ilhéus/Salvador – 1992), interpretando Dionísia de Ossóssi.

Na televisão, como atriz, fez parte do elenco da primeira fase da novela *Renascer* (1993), da Rede Globo de Televisão, atuando com o personagem *Flor*. Integrou o elenco do episódio *O Vestido de Otália*, produzido pela TV Globo e dirigido por Sérgio Machado (2002), interpretando a mulher de Cravo na Lapela.

No cinema, teve também uma pequena participação no filme *Tieta do Agreste*, de Cacá Diegues (1995), interpretando a personagem *Tonha* (jovem). Integrou também o elenco do curta-metragem *Pixaim*, sob a direção de Fernando Belens (2000), interpretando *Adalice*, e do longa-metragem *Esses Moços*, dirigido por José Araripe (2002), com a personagem *Marli*. Fez parte do elenco do longa-metragem *Eu me lembro*, dirigido por Edgard Navarro (2002), onde interpretou *Lene*. Seu último filme é o longa-metragem de Pola Ribeiro, *O Jardim das folhas sagradas* (2006).

Semelhante a Jocélia Fonseca, também participa de projetos culturais e literários, promovidos por entidades, como por exemplo, o *Caruru dos 7 poetas*, em 2007, em Cachoeira-BA e por Fundações e outras instituições, tais como *Com a Palavra*, *O Escritor*, em 2009, organizado pela Fundação Casa de Jorge Amado, em Salvador-BA, e o Projeto *Novembro negro*, em 2008, desenvolvido pelas Secretarias de Cultura e de Promoção da Igualdade Racial do Estado da Bahia.

Além de atriz, Rita Santana é poeta e contista. Começou a carreira literária em 1993 com contos, publicados no jornal *Diário da Tarde*, de Ilhéus-BA. Em 1994, publicou o artigo sobre a obra de Almeida Faria, *A Beleza do peso em rumor branco*, na Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa *Qvinto Império*, e alguns de seus contos no Suplemento Literário do jornal *A TARDE*.

Publicou o livro *Tramela*, com nove contos, através da Fundação Casa de Jorge Amado, com o Prêmio Braskem de Cultura e Arte Literatura – 2004, para autores inéditos. Em 2005, integrou o grupo de autoras da antologia *Mão cheia*, com a reedição dos 09 (nove) contos de *Tramela*. Participou também da Bienal do Livro da Bahia e do Projeto Porto da Poesia, Boca da Noite, organizado pelos editores da *Revista Itarana*,

divulgando seus textos. Em 2006, publicou o livro de poesia *Tratado das veias*, pelo Selo Editorial As Letras da Bahia da Fundação Cultural do Estado da Bahia e voltou a participar da Bienal do Livro da Bahia, em 2007, no Café Literário.

Atualmente, ela publica contos e poemas em sites, tais como Escritoras Suicidas e União de Escritoras Brasileiras e já participou de várias antologias poéticas. Tem inúmeros contos e poemas inéditos e o livro *Alforrias*, no prelo, em fase de editoração. Ela tem os seguintes projetos, segundo suas informações, em entrevista a Kátia Borges, no Caderno MAIS, do Jornal *A TARDE*, em 1º de agosto de 2009:

Terminei o livro de poesia "Alforrias", iniciado em 2006 e sem perspectivas de publicação ainda. Tenho que me familiarizar com a linguagem dos editais. São apenas 28 poemas. Além disso, as gavetas virtuais estão empilhadas de arquivos de criação [...] Escreverei para teatro. É necessário para o ator negro ter negros escrevendo, ter negros dirigindo, captando recursos, olhando diferente para as possibilidades de papéis, quebrando com o histórico dos estereótipos que nos perseguem [...] (SANTANA, 2009)

Como se percebe em suas declarações, Rita Santana mostra-se comprometida com a literatura e com o teatro, posicionando-se de modo bastante crítico diante de conjunturas políticas e socioculturais. A autoria literária e o teatro apontam para a necessidade política de ocupar outros espaços e papéis, posto que já viveu experiências que mostram um *lugar* de pouco sucesso e ascensão de autores/as e artistas negros/as, conforme informou em entrevista no dia 08 de março de 2008, realizada na sede da Aliança Francesa, em Salvador-BA.

Como é difícil me afirmar como escritora e como atriz. Já fiz novelas, inclusive para a TV Globo (Renascer, Dona Flor e seus dois maridos) e peças teatrais. A mim sempre me dão personagens subalternos, domésticos. Será que como negra só posso representar isso? Não! Cansei disso! Mas continuo, pois escrever é tear; é um lutar pela permanência. (SANTANA, 2008)

Diante de tal realidade, atuar como roteirista, diretora e produtora de teatro, para ela, é uma possibilidade de reverter papéis estereotipados e subalternos comumente representados por artistas negros/as, já que poderá construir uma dramaturgia em que negros/as atuarão como personagens que não estejam estigmatizados pelo passado histórico da escravidão. Talvez por estar ciente dessa necessidade, ela reitera a função social de sua escrita literária, ao compartilhar da experiência de Cruz e Souza, no que se refere à tarefa de afirmação identitária de atriz e autora negra.

[...] E Cruz e Souza que só me apresentaram a brancura dele, seu canto e encanto ao branco? Não me apresentaram os seus textos e poemas para a sua esposa negra. Quanto me assustei quando li o seu verso: “Inferno, inferno, inferno ser artista negro nesse país”. Entendo profundamente esse desabafo de Cruz e Souza. Como é difícil me afirmar como escritora e como atriz. Já fiz novelas, inclusive para a TV Globo (Renascer, Dona Flor e seus dois maridos) e peças teatrais. A mim sempre me dão personagens subalternos, domésticos. Será que como negra sou posso representar isso? Não! Cansei disso! Mas continuo, pois a escrever é tear; é uma lutar pela permanência [...] (SANTANA, 2008)

Não obstante as dificuldades encontradas como escritora, Rita Santana tem um embevecimento com as palavras, o qual, segundo ela, advém do gosto por tudo que é belo e pelo contato, desde a infância, com a leitura e a escrita.

Sempre gostei da literatura por conta do meu gosto pelo belo. Diante de tantas dificuldades e sofrimento vivido, a literatura era esse meio de ver e viver o belo, por isso ela era uma fuga da realidade. Ao ler, fugia dos problemas pessoais, do desemprego de meu pai e das conseqüências disso. A arte é uma necessidade de sonhar e concretizá-los. Não só a leitura me atraía, mas também a escrita. Ah! Os diários. Neles narrava minhas histórias, escrevia meus poemas. Não sou organizada, por isso não tenho uma prática assídua e disciplinada de leitura. Nunca tive. Não tenho pressa com a leitura. Leio na medida em que posso e preciso. Reconheço que gosto de ler, mas sem aflições, sem pressa, sem cobranças. Há muito tempo compro livros em Sebos. Gosto de ter livros, de vê-los na minha estante. (SANTANA, 2008)

Ler e escrever para Rita Santana são pistas de como permanecer à procura do belo, e poder sonhar. A escrita e a leitura compõem o seu cotidiano, tornando-se oportunidades de desvelar-se e desvendar mundos reais e a criar universos fictícios. Ao fazer 12 anos, contou Rita Santana em entrevista, pediu um livro de poemas a seu pai, o qual, por indicação de uma vendedora, e não por conhecimento, lhe atendera com *100 sonetos de amor*, de Pablo Neruda. Como leitora, já viajou por meio de obras que deixaram marcas que ela mesma descreveu:

Não posso negar que Almeida Faria, escritor português, em seu livro Rumor branco, com suas metáforas, não tenha deixado suas marcas. Clarice Lispector me deu sustos. Muitos sustos! Não li tudo dela ainda. Mas gosto e preciso de suas obras. Como esquecer dos livros A Paixão segundo G.H., Aprendizagem, seus contos [...] e outros. Me assustam, mas aprendo com eles. Sua escrita está muito perto de mim ou eu dela? E o encanto de Machado de Assis? E a antologia de Drummond, seu compromisso com e como fazer poesia? Como esquecer e negar que suas leituras não me formam como escritora? (SANTANA, 2008)

Em suas memórias de leitura, aparece uma predominância de escritoras e obras, com quem ela aprendeu a fazer versos e contos com personagens femininas protagonistas na busca de emancipação, a ficcionalizar suas histórias e a brincar com as palavras.

É Lúcia Fagundes Telles? Que escrita transgressora! É assim que penso a minha escrita: transgressora, mas sem a preocupação de ser militante. É Sônia Coutinho? Ela me apresenta um universo que muito me interessa. O primeiro livro que li de Rachel de Queiroz foi Dora, Doralina. Pouco escuto falar desse livro. Já procurei. Quero ter comigo. Quanto foi importante! Lá encontrei mulheres, sobretudo a referência da minha avó Ester e histórias muito parecidas com aquelas da minha família. Não tem como esquecer dessa escritora, ainda que não tenha lido toda a sua obra [...]. (SANTANA, 2008)

A leitura não apenas lhe permitiu conhecer escritoras e suas obras, mas também desenvolver estratégias de escrita, para “*contar história com lirismo, com poesia*”, conforme insinuou em seu relato, e se empoderar enquanto autora de um eu-ficcional. Segundo ela, isso decorre de aprendizagens e de convívio com outros literatos canônicos: “*Não posso deixar de citar José Inácio, um alagoano, mas que reside aqui na Bahia, que me apresentou escritores e escritoras, através do projeto “Boca da noite”. Quanto foi bem ler a produção literária dos outros e outros escritores lerem e comentar meus poemas. Quanto aprendi!*” (SANTANA, 2008).

A leitura indubitavelmente colaborou com o desenvolvimento da autoria de Rita Santana, mas observo que em seu rol de escritores/as e obras prevalecem aqueles/as considerados/as canônicos/as. Em suas memórias de leitura, por exemplo, não existem referências a textos de escritores/as negros/as baianos/as ou de outros/as. Isso pode se justificar pelo fato de que eles/as estão fora de circuitos artísticos e literários.

Como Jocélia Fonseca, também Rita Santana demonstrou insatisfação com o número de suas publicações e com a formação de seu público leitor, lamentando as ínfimas condições de divulgação. Mesmo tendo tido várias oportunidades de publicação de seus textos, ela considerou não ter ainda o prestígio por ela esperado. O reconhecimento consiste, por exemplo, em ver seus livros em prateleiras de livrarias e bibliotecas. Para ela, “[...] *Publicar é um sonho; é uma necessidade. Escrevo para publicar. Dedico-me ao dia do lançamento, pois no Brasil ainda é no dia do lançamento o único dia que o livro existe. Infelizmente!*”. (SANTANA, 2008). Significa ainda participar de programas de literatura e de cultura em emissoras de rádio e de televisão.

[...] Quando assisto aos programas e entrevistas com escritoras, percebo que não estou quem. Faço igual e até melhor! E por que estou fora dos cenários literários? Por que hoje dia internacional da mulher, 8 de março, não fui entrevistada, nenhum poema e nenhum conto foi publicado? As minhas mulheres não dizem o que eles querem? Será por que não há rosas em meus poemas? (SANTANA, 2008)

As edições e circulações de seus textos, porém, derivam de práticas culturais, tais como concursos, selos, comissões editoriais de segmentos públicos e privados, como ela mesma afirmou: “*Não pago os custos de edição dos meus livros e de minhas obras. Não*

quero e não posso! Publiquei até hoje através do reconhecimento. São os concursos, as comissões editoriais, os selos etc que, ao reconhecerem minha literatura, publicam.” (SANTANA, 2008). Incontestavelmente, ainda é incipiente o número de suas publicações, mas as dificuldades de produção e de edição de outras escritoras negras, constatadas no percurso de realização do estudo, permitem inferir que essa autora está em uma circunstância diferenciada, no que se refere ao trânsito de seu nome e de suas obras.

Ela também avaliou as políticas de edição como precárias e pouco democráticas e analisou o cânone e a crítica como instâncias que pouco colaboram com a divulgação de seus livros: “*O cânone também lima aqueles que não têm referências, a crítica a seu lado etc. Ele é masculino, branco e tem limites geográficos. Ser escritora negra ou branca baiana não é a mesma coisa que ser escritora nos circuitos Rio e São Paulo e adjacências*” (SANTANA, 2008). A autora assinala o poder exercido pelo cânone e pela crítica na difusão de trabalhos literários, dando ênfase aos limites geográficos, à regionalização e a gênero. Assim justifica o apagamento de seus livros no cenário nacional tão somente às desigualdades de oportunidades de publicação para mulheres e de difusão. Para ela, mulheres negras e brancas enfrentam as mesmas dificuldades como escritoras, o que as diferencia é o lugar onde estão inseridas. Se estiverem nos eixos Sul e Sudeste, terão mais a crítica a seu favor do que aquelas que estiverem como ela nas regiões norte e nordeste do Brasil.

A experiência de outras escritoras negras baianas, entretanto, indicou que as suas ocasiões de publicações são proporcionalmente menores e desiguais em relação às autoras brancas. A pesquisa mostrou que as autoras, colaboradoras do estudo, não integram a literatura baiana. Eventos e projetos editoriais em torno desse movimento, em sua maioria, destinam-se, quase sempre, a autores/as baianos/as comumente relacionados/as, social e culturalmente, a ambientes e grupos artísticos e literários. Essas constatações me levam a concluir que as mulheres que mais escrevem e publicam na Bahia são aquelas que mais dispõem de oportunidades de mobilizações em espaços mercadológicos, artísticos, jornalísticos, culturais e literários.

Das oito participantes do estudo, apenas três já publicaram seus textos em jornais locais e já tiveram a crítica a seu favor em periódicos literários baianos. Apenas uma delas é membro de uma Academia de Letras; no entanto, não integra a Academia de Letras da Bahia, e sim a Academia de Letras do Recôncavo da Bahia. Em visitas, durante a pesquisa, a alguns arquivos e bibliotecas públicas e privadas baianas não foram encontradas publicações das autoras, integrantes do estudo, tampouco foram encontrados estudos e críticas de suas produções literárias. Os dados da pesquisa

também apontam que apenas duas de suas participantes publicam edições impressas regularmente. Isso é decorre da ausência de condições financeiras para sustentação dos custos referentes à edição ou, em alguns casos, da falta de condições e tempo para dedicação à escrita e de acesso aos editais de fomento a publicação de obras literárias.

Há, indiscutivelmente, mecanismos vários de interdição de textos literários de autoria feminina e são inúmeras as dificuldades encontradas para publicá-los, tais como o cânone e a crítica, citados por Rita Santana, contudo, quando se tratam de algumas escritoras negras, a situação se agrava mais ainda devido ao desconhecimento de seus poemas e narrativas, às complexidades das relações desiguais não só de gênero, mas também étnico-raciais e aos temas por elas escolhidos. Maria Consuelo Campos, estudiosa de gênero e de LN, ao referir-se aos desafios de formação de uma crítica literária afro-americana, em seu artigo *Cânone*, problematiza o *lugar* das escritoras negras e de suas obras na crítica, trazendo reflexões que muito se aproximam dessa discussão:

[...] o estabelecimento da crítica feminista negra tem de enfrentar o duplo desafio representado por uma sociedade simultaneamente racista e sexista, o que equivale afirmar que a continuidade da escrita de mulheres negras tanto concerne à literatura negra globalmente considerada quanto, nela, ao questionamento, também da predominância de escritores negros. Estabelecer então uma tradição de mulheres negras escritoras supõe fazê-lo não só no interior da literatura negra, mas também no da comum herança literária norte-americana nacional, no caso. (CAMPOS, 1992, p. 117)

É incontestável a dificuldade de elaborar uma crítica literária da escrita feminina negra sem levar em consideração as relações de poder e exclusão, as quais ainda se estabelecem em cenários literários brasileiros. Tal situação se desenha em várias dimensões: uma delas é a constância de publicações, denominadas clássicas e canônicas, indicando que a arte literária brasileira se legitima pelo passado de alguns homens autores e de pouquíssimas mulheres escritoras. São esses escritores e suas respectivas obras que se constituem como modelos a serem seguidos e conhecidos, para que alguns possíveis outros semelhantes possam se inserir nessa linhagem e usufruí-las.

Cornel West, pesquisador afro-americano, aborda em *O dilema do intelectual negro* os problemas enfrentados por intelectuais negros em sociedades estadunidenses, que muito se aproximam daqueles vividos por Rita Santana e outras escritoras negras baianas. Segundo ele,

Ironicamente, a academia e as subculturas letradas contemporâneas apresentam mais obstáculos para jovens negros intelectuais hoje do que há

décadas. Isso acontece por três razões básicas. Primeira: as atitudes de acadêmicos brancos na academia diferem daquelas dos seus pares do passado. É muito mais difícil para estudantes negros, especialmente estudantes da graduação, serem levados a sério como intelectuais e acadêmicos em potencial [...] Segunda: as subculturas letradas estão menos abertas agora para os negros do que estavam há três ou quatro décadas atrás [...] Terceira: politicização geral da vida intelectual americana (na academia e fora dela), junto a pressões ideológicas, constitui um clima hostil para as atividades dos intelectuais negros [...] (WEST, 1999, p. 2-3)

No Brasil e na Bahia, mais especificamente, observo que também existem ambientes e climas hostilizados para a autoria literária feminina negra, ao verificar que a crítica literária, quando avalia as suas produções traz, comumente, à baila uma suposta incipiência de qualidade, desconfiando do seu valor estético e, por vezes, assegurando que nelas prevalecem discursos reivindicatórios e demasiadamente memorialistas, pouco imbuídos de técnicas, competências, lirismo e literariedade. Como procedimentos avaliativos, eivados de julgamentos por mim considerados questionáveis, a crítica, às vezes, utiliza como retórica a prerrogativa classificatória da *alta* e *baixa* cultura/literatura para justificar a ausência da vertente literária em obras de autoras negras. O mercado editorial, aliado a esse obstáculo, pouco cria possibilidades de suas produções e menos ainda credita sucesso em seus projetos literários, ampliando o dilema de se afirmarem como vozes autorais femininas negras.

Bell hooks, estudiosa e feminista afro-americana, em seu artigo *Intelectuais negras*, ao criticar o artigo de West, acima referido, por não incluir os dramas vividos pelas intelectuais afro-americanas, também discute as contingências de gênero e raça que perpassam a construção da intelectualidade de mulheres afro-americanas. Esses dramas em muito são contíguos às vicissitudes que perseguem a afirmação da autoria literária de mulheres que interessam ao estudo. Para ela,

É o conceito ocidental sexista/racista de quem e o quê é um intelectual que elimina a possibilidade de nos lembrarmos de negras como representativas de uma vocação intelectual. Na verdade, dentro do patriarcado capitalista com supremacia branca, toda cultura atua para negar às mulheres a oportunidade de seguir uma vida da mente, torna o domínio intelectual um lugar “interdito”. Como nossos ancestrais do século XIX, só através da resistência ativa, exigimos nosso direito de afirmar uma presença intelectual. O sexismo e o racismo, atuando juntos, perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a idéia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros. (BELL HOOKS, 1995, p. 468)

Infelizmente, práticas discriminatórias também impedem a dedicação de autoras negras baianas ao trabalho da literatura, pois elas preservam uma representação

iconográfica sobre feições femininas como *corpos sem mente*, conforme apontado por bell hooks (1995), ou seja, desqualificadas e tendentes a uma libido exacerbada. Esses estereótipos reforçam a naturalização de papéis sociais que lhes são conferidos.

O corpo de mulheres negras é exaltado na tradição literária brasileira como uma presença feminina altamente dotada de sexo que se justapõe às representações sociais e literárias brasileiras, ao descrever as imagens de mulheres afro-americanas que perpassam tais relações. Assim, para as escritoras negras baianas, há uma função emergente, à qual poderá se associar outra: criação de uma escrita com personagens negras longe desses predicados e de experiências de sujeição e próximas de papéis sociais e laços culturais envolvidos por protagonismos.

Em *Parcimônia*, Rita Santana utiliza-se de palavras obscenas para demonstrar transgressões e liberações da sexualidade feminina.

Parcimônia,
 Prometo ter diante dos ossos escassos
 Que arrebetam menos tecidos.
 Sobriedades e poucos goivos hei de dar,
 Caso venha o gozo, e o espirro dele acordar ímpetos velhos.
 Armazeno gerúndios em tomates vermelhos.
 Um dia, desisto de ser sóbria
 E viro fera doida a comer carnes e peles estragadas ao sol.
 Um dia, deixo de ser quieta e faço um escândalo de amor.
 Temperança,
 Para cativar teu gosto amoroso e calmo,
 A fibra da minha pele é áspera e minhas bocas são apertadas,
 E bem abertas [...].
 Quando amo!
 Amo um homem que toca o gemido que dormia tanto,
 Entorta a minha cara, e me faz beata, santa, Calcutá.
 Coito é auscultar meu coração,
 Mas prometo não latir nunca.
 Eu, cadela dele, afeita aos intelectos prazeres
 Da carne.
 Eu, puta assanhada dele, e senhora das palavras.
 Eu mulata de bunda e versos, negra de protestos políticos,
 Aversa ao vulgar dos palavrórios vulgares,
 Ordeno olhares para os meus versos,
 E reconhecimento.
 Deles faço proezas de fêmea certa e obstinada.
 Sóbria, calculo silêncios, truísmos,
 Sussurros cágados.
 Porque prometo cerimônias solenes de existência.
 Porque se meu afeto é afetado, eu finjo-me de santa
 E rezo terços, acendo velas, calo, espio.
 Aceito, compadeço-se, apiedo-me, lambo-me.
 E oferto-me apascentada ao deus do meu desejo,
 De joelhos, tácita.
 Arrebanhada nas cercas do cio. (SANTANA, 2006, p. 87-88)

A voz poética do poema, ao se apresentar como uma *puta assanhada; mulata de bunda e versos, negra de protestos políticos*, de modo algum quer reforçar estereótipos tais quais os tensionados por bell hooks e por Rita Santana em suas declarações. Ao contrário, quer salientar a sua liberdade para buscar seus desejos, afetos e amores sem preocupações com aquilo que lhe designam. As imagens que lhe conferem pouco importam: *puta* ou *santa*, ela quer sim, decidida e livremente, realizar seus desejos, viver o prazer e ser *senhora das palavras*.

Nos versos aparecem fios de suas identidades de gênero e étnico-raciais entrelaçados de exercícios de poder, demonstrando resistências relacionadas com aquilo que Foucault chamou de “[...] insurreição de saberes dominados, que são os conteúdos históricos e os saberes ingênuos [...]” (FOUCAULT, 1982, p. 170). Para ele, “[...] os saberes dominados são estes blocos de saber histórico que estavam presentes e mascarados no interior dos conjuntos funcionais e sistemáticos e que a crítica pode fazer reaparecer, evidentemente através do instrumento de erudição [...]” (FOUCAULT, 1982, p. 170).

Decerto, os versos de *Parcimônia* se insurgem contra imagens presentes na historiografia literária quando a figura feminina negra aparece descrita com traços subservientes e de objeto sexual ou apenas pelos seus aspectos físicos e pelos serviços domésticos. Para tanto, a voz poética é caracterizada por palavras que sugerem devassidão e voluptuosidade para afirmar-se como *negra* e *senhora das palavras*, dona de sua escrita, e de seu prazer. De acordo com Foucault, “[...] trata-se da insurreição dos saberes não tanto contra os conteúdos, os métodos e os conceitos de uma ciência, mas de uma insurreição dos saberes antes de tudo contra os efeitos de poder centralizadores [...]” (FOUCAULT, 1982, p. 171).

Por esse poema e pelas declarações de Rita Santana, ainda que de forma implícita, voltam, mais uma vez, à tona as indagações: Que é e qual a importância da literatura? Apesar de ela não considerar o fazer literário como um exercício de militância, em *Parcimônia*, existem significantes que podem desconstruir estigmas¹³ e

¹³ *Estigma* aqui é compreendido, de acordo com E. Goffman (1982), não como um atributo pessoal, mas como uma forma de designação social e análise da sua relação com a identidade social de cada um, por isso é motivo de exclusão social, olhares desconfiados e fala às escondidas. Esse estudioso faz uma apologia aos indivíduos estigmatizados, chamados por ele de desacreditados, pois sofrem preconceitos por parte da sociedade na qual vivem. Segundo ele, há três tipos de estigmas: por deformidades físicas; por moralidades e por linhagem de raça, nação e religião.

preconceitos¹⁴ contra a mulher presentes na tradição da literatura, já que há uma investida em inventar uma face feminina que reverta aquelas falocêntricas cristalizadas pela historiografia literária. Decerto, nesse e em outros poemas, seus discursos literários transitam mais pela identidade de gênero, evidenciando, sobretudo, as relações de poder estabelecidas entre homens e mulheres e menos pelas identidades negras, pois neles há mais marcas de um projeto literário em que se salientam mais o feminino e o feminismo, ou seja, um propósito de escrita que se define mais por discursos antipatriarcais.

Ainda na entrevista ao Caderno MAIS, do Jornal *A TARDE*, em 1º de agosto de 2009, Rita Santana definiu o seu lugar de discurso, o qual pode facilitar o entendimento da recorrência da sua constituição de si, da emancipação feminina e dos saberes dominados, presentes em seus textos.

Além do feminino na minha obra, há também uma aguda agonia existencial e política. Eu acredito no lugar do discurso. Eu falo de um lugar muito específico: sou mulher, sou negra, sou oriunda das classes populares. E acredito que um homem branco e rico não tenha o mesmo olhar diante das mesmas preocupações que eu tenho. (SANTANA, 2008)

No poema *Brejo*, há versos que podem facilitar a compreensão dessas afirmações, já que uma voz *de menina* também apresenta seu lugar poético e canta, no seu quintal, suas agonias cotidianas, vividas e enfrentadas.

Angélicas acalentam durante o dia o olhar
Sobre os meus pés de menina que sente o cheiro do brejo.
Há uma vizinha que enlouquecerá,
Há um nome tanto, filhos belos, casa decorada,
Prosperidade e segurança.
Há no quintal da casa um brejo,
Há caixas de ovos, cheirando a isopor branco,
Há o menu do futuro nas mãos da minha mãe,
Órfã nos dias dos nossos passos.
Haverá melancolias de tardes com as vizinhas da minha mãe.
A poesia me oferta remissão,
A facilidade das confissões,
O esconderijo dos pequenos furtos.
Mas, e a vida?

¹⁴ Segundo E. Cashmore, “[...] este termo pode ser definido como o conjunto de crenças e valores apreendidos, que levam um indivíduo ou um grupo a nutrir opiniões a favor ou contra os membros de determinados grupos, antes de uma efetiva experiência com estes [...]” (CASHMORE, (2000, p. 438).

Tenha paciência com meus desatinos amarelos,
 Tenham paciência com os meus desatinos vermelhos,
 Paciência com minha inapetência pra paciências diárias.
 Confesso o meu pânico, a minha demência cega.
 Sou poeta! Eis minha pena, meu punhal, meu álbi.
 Minha balança. (SANTANA, 2007, p. 370)

É no brejo do quintal de sua casa que a *menina* busca paciência, acalento e perdão para suas possíveis incoerências, inapetências e demências, uma vez que lá ela justifica sua existência e atos. Lá ela também pensa sobre *o menu do futuro* que está nas mãos de sua mãe e, mais ainda, também pensa sobre a vida e sobre o presente melancólico de sua mãe e de suas vizinhas. Diante do que pensa sobre si e sobre *o menu do futuro* e as vizinhas de sua mãe, resta-lhe a poesia, por isso afirma-se poeta. É no brejo que ela encontra a palavra em verso, a sua arma de defesa, o equilíbrio e, talvez, a decisão por não aceitar *o menu do futuro*.

Destarte, a predominância do traço literário de Rita Santana consiste em inventar cenas e versos em que sejam agenciadas possibilidades de vida sem subserviências, sem *o cheiro de isopor branco*, isto é, sem vigor, tendo em vista uma reversão do passado histórico, no qual consta uma suposta submissão e inferiorização feminina. Em seus poemas e contos, predominam mais traços textuais de gênero e menos de relações étnico-raciais. Há rastros em sua produção, como em *Parcimônia*, de uma escrita politicamente mais comprometida com o enfrentamento da dominação masculina. Sugere ainda rastros de conquista de autonomias da mulher em que se querem vozes femininas protagonistas longe de subserviências e menos com o lugar e corpo negros por ela referidos. O jogo de relações e de significados presente na sua escrita literária tensiona mais ainda a trama histórica de submissão da mulher. Ele está em liberdade, mas não plenamente, uma vez que ainda persegue a conquista de exercícios plenos da autonomia.

As declarações de Rita Santana indicam caminhos íngremes pelos quais autoras negras passam para edificarem suas carreiras literárias, restando-lhes o desafio de reagir mediante as práticas de mascaramento de identidades negras e de forjar outros lugares de atuação que não sejam aqueles marcados por subalternidades. Os CN, os contos, novelas e poemas de algumas escritoras em evidência no estudo, tornam-se uma plausível ilustração, já que subvertem uma ordem estabelecida, por fazer circular produções, nomes e histórias de homens e mulheres negras autoras até então desconhecidos.

O desconhecimento e a ausência de autoras negras baianas, em instâncias literárias, são decisivamente práticas de interdição de suas vozes, que se diferenciam, quanto ao imaginário de suas africanidades e à caracterização de criações literárias. Sem essa prerrogativa torna-se difícil entender a poética e a prosa provocante, emancipada e subversiva de Rita Santana.

1.1.3 Mel Adún: Uma *Tobossi* das Palavras¹⁵



Mel Adún – Fotografia retirada do seu *folotog* – 2009

Mel Adún nasceu em Washington D.C., em 26 de julho 1978, quando seus pais paulistas estavam nos Estados Unidos (EUA) para fugir da ditadura militar brasileira. Ela chegou ao Brasil em 1984; retornou aos EUA para estudar em 1998. Em 2001, voltou a residir no Brasil, em Salvador-BA, naturalizando-se brasileira. Ela é jornalista, poeta, roteirista, contadora de história e integra organizações educativas e culturais, tais como Escola Didá, Junça da Pedra Preta do Paraguaçu, Movimento ERE-GÊGE.

Diferentemente de outras colaboradoras da pesquisa, ela, desde a infância, viveu, aqui, no Brasil, e nos Estados Unidos, inserida em ambientes propícios à construção afirmativa de sua identidade negra, às temáticas étnico-raciais e às organizações sociais negras, à estética africano-brasileira e a eventos artístico-culturais.

¹⁵ *Tobossi*, *Naê* e *Mami Wata* são todas as Voduns femininas das ezins, jeçuçu, jévivi e salobores, da nação Jeje, das mitologias Ewe e Fon. As Tobossis são Voduns infantis, femininas, de energia mais pura que os demais Voduns. ELAS pertenciam à nobreza africana, do antigo Dahome, atual Benin. Eram cultuadas na Casa das Minas, em S. Luiz-MA, até a década de 60, conforme Sérgio Ferretti (1985).



Fotografia de Ana Rita Santiago da Silva – 13/04/2008
Ornamentação de um dos ambientes da residência de Mel Adún

Mel Adún, no ambiente familiar, conheceu contos míticos africanos que compuseram o seu acervo inicial de uma literatura pouco presente em rodas artístico-literárias e, na escola, escritores, considerados clássicos, ampliando assim o contato com obras e autores literários canônicos. Já adulta, surgiram outras possibilidades de leitura e de literatura, marcadas por escolhas e autonomia, que colaboram com a definição da construção de sua identidade autoral, uma vez que se dedicou a ler aquelas obras que poderiam auxiliar na sua escrita e em seus propósitos literários. Em entrevista, realizada e 10 de abril de 2008, assim afirmou:

[...] Mas, na adolescência, por conta da escola, acabei lendo a mesma coisa que todo mundo. Os mesmos escritores de todo mundo: Fernando Pessoa, Machado, Cecília Meireles. Quando me encantei mesmo por literatura, me encantei por Clarice Lispector. Era minha grande paixão. Adorava Clarice Lispector. Achei a literatura dela muito bonita. Tudo nela doía mais. Eu achava tudo aquilo tão bonito. Depois minha mãe me apresentou a Florbela Spanca. Também gostei dela, apesar de ter uma densidade bem grande para uma adolescente. (ADÚN, 2008)

Na escola e na família, ela conheceu diversos/as escritores/as, facilitando a sua formação leitora. O convívio com entes queridos como a sua mãe lhe permitiu, desde cedo, uma construção afirmativa de suas identidades, enquanto mulher negra, e o acesso à produção literária de escritores/as afro-americanos/as e afrobrasileiros/as, a exemplo

de Elisa Lucinda e José Carlos Limeira¹⁶, os quais também colaboraram com a sua produção literária.

[...] só depois da vida adulta, teve a febre de Elisa Lucinda. Foi uma coisa ótima, que aconteceu. Tenho muita influência de Elisa Lucinda [...] De escritores baianos, tenho a influência de meu pai Limeira. No início, eu escrevia muitas crônicas. Não sei se você já ouviu Limeira recitando [...] Eu achava que cumpria uma função, quando ele recitava crônica daquele jeito [...] Mas, na verdade, o que ele faz, numa cidade como Salvador, em um país como o Brasil, onde as pessoas não estão lendo tanto, os jovens, muito menos, ele coloca humor e faz uma encenação de tudo que escreve. O texto dele comunica como o de Elisa comunica. O de Elisa consegue conversar com a juventude negra, de qualquer parte do Brasil, com a juventude branca. Ela consegue conversar com todo mundo. Ela começou com uma coisa, não sei se foi ela que começou, acho que não foi ela, que é a poesia falada. Ela começou a pegar outros autores. Vi fazer Fernando Pessoa. Era impressionante. Eu lembrava ter lido na adolescência. Eu lembrava que era bom, mas não que era tão bom, quanto ela fez parecer. (ADÚN, 2008)

Assim, não só a escola e a família se desenham como pólos de formação de sua literatura e de opiniões sobre a vida, mas também outras relações e experiências, tal como ela declarou, se estabelecem no cenário de tornar-se escritora de uma literatura a qual almeja que seja *preta*. Explicitamente, em seus contos e poemas, aparecem marcas de gênero e raça¹⁷. Segundo ela, “[...] *Tudo isso na questão racial, que é fundamental [...]. A minha literatura será sempre preta. Tudo ao meu redor foi preto, por isso até quando não falo de raça, é sobre raça, sobre vida de preto que estou falando. Isso não pode fugir ou faltar na minha poesia*” (ADÚN, 2008). Tal afirmativa reporta à discussão de Cuti sobre LN:

A literatura negra não apenas quer para si a reivindicação de um lugar no panorama literário. Sua realização implica e projeta uma nova subjetividade do país, em cuja tarefa o exercício de **estar no lugar do outro** consiste, para a nacionalidade, um estar em si mesma, através da empatia com o ser negro e o despojamento da hegemonia da brancura ou, ainda, a fase conflitiva para se chegar a isso [...] (CUTI, 2002, p. 34)

Do seu lugar de acolhimento, confronto e abrangência de práticas sociais e culturais ela se construiu como mulher negra e conheceu a *literatura preta* tal qual ela mesma designou:

¹⁶ É um escritor negro, baiano, que, desde a década de 80, escreve, publica poemas, contos e crônicas, no Brasil e no exterior e participa dos CN, por quem essa autora declara ter uma profunda relação de afetividade e de cumplicidade com a escrita.

¹⁷ No estudo, o termo *raça*, em hipótese alguma, é utilizado como referência biológica, fazendo alusão às características genéticas, semelhantes ou diferentes, pois não está fundamentado nas teorias racialistas. *Raça* aqui é entendida como uma concepção que se elabora por meio dos aspectos sócio-histórico-político-culturais e das diversas e efetivas relações que se travam entre os grupos que compõem uma sociedade, de acordo com, dentre outros, GOMES (1995), D’ADESKY (2001), HOFBAUER (2003).

[...] minha mãe sempre tentou me mostrar escritores africanos, que não lembro o nome. Minha mãe é uma afro-descendente muito clara. Clara por demais. Então ela sempre tentou me incentivar por aí. Todas as minhas bonecas foram bonecas negras. Não tive bonecas brancas. Minha mãe nunca deixou que ninguém me desse uma boneca branca. Minha mãe sempre tentou me explicar sobre a questão racial, dizendo que para ela tudo seria muito mais fácil sempre, por ser mais clara, mas para mim não, tudo seria muito mais difícil, por ser mais escura que ela. Tentou me dá essa visão através da literatura, de alguns contos, de lendas africanas. Sem contar de tios, parentes, avós, que contam histórias de orixás, quer dizer, através da maneira deles, sem dar nomes, mas depois, quando você cresce, você descobre que aquilo era uma lenda de Oxum, de Oxossi. Você faz essa conexão. (ADÚN, 2008)

Com essas e outras referências, ela se inseriu nas tramas das relações étnico-raciais e aprendeu a enfrentar a trivialização do racismo no Brasil, como se refere Carlos Moore:

O racismo retira a sensibilidade dos seres humanos para perceber o sofrimento alheio, conduzindo-os inevitavelmente à sua trivialização e banalização. Essa barreira de insensibilidade, incompreensão e rejeição ontológicas do Outro encontrou, na América Latina, a sua mais elaborada formulação no mito-ideologia da “democracia racial” (MOORE, 2007, p. 23).

Pela esteira das desigualdades sociais, que não são poucas, justificam-se as condições precárias e desumanas de vida, a que populações negras ainda se submetem hoje, velando as armadilhas da violência racial que perpassam as relações interpessoais e as circunstâncias de existência dessas populações. Isso desemboca na indiferença mediante aos atos individuais e institucionais de racismo, através de subestimação de ações preconceituosas e discriminatórias, como instigou Moore: “A banalização do racismo visa a criar a impressão de que “tudo anda bem” na sociedade, imprimindo um caráter banal às distorções socioeconômicas entre as populações de diferentes raças [...]” (MOORE, 2007, p. 29).

As contingências, advindas das relações étnico-raciais, associadas às experiências de Mel Adún, além de suas percepções de mundo, das relações e da própria literatura, possivelmente facilitaram a sua visão diante das práticas de racismo no Brasil e a elaboração de posicionamentos de enfrentamento. Por elas, a autora poderá ter instituído o seu projeto estético-ideológico.

Com a projeção de também fazer acontecer, no panorama literário, novos projetos e discursos literários, Mel Adún produz poemas, contos e roteiros e os publica em jornais, em blogs e nos CN. Já publicou contos infantis no jornal *A TARDE*; poemas nos CN, volumes 29 (2006) e 31 (2008); na edição de *Cadernos negros, três décadas*

(2008) e contos nos volumes 30 (2007) e 32 (2009). Ela tem atualmente os seguintes projetos de editoração, o livro *Contos de Mel – Contos infantis*. Para ela, esse é “[...] um grande projeto. São contos sobre orixás, sobre lendas africanas, mas com outros nomes, para acolher e atingir também os evangélicos com a literatura preta. Além dos livros, são quatro contos, há também um CD. São os contos musicados. É um grande e belo projeto!” (ADÚN, 2008) e o *Kalila*, que é também um livro dedicado ao público infantil, o qual, inicialmente será editado em blog e já há o roteiro *Kalila*, em animação, também por ela elaborado.

Segundo seu relato, motivada pela temática e pelos estudos da intelectual negra bell hooks, ela criou, em 2009, o programa de mulheres negras, *on-line*, *Tobossi, virando a mesa*, disponível no site <<http://www.youtube.com.br>>. O seu roteiro de programa se desenvolveu, em 2009, com entrevistas a mulheres negras sobre as mais variadas temáticas, entre outras, saúde, artes, segurança, literatura, sexualidade, religião, educação, política.

Apesar de todos os seus projetos, Mel Adún, ao refletir sobre os entraves de sua inserção na literatura brasileira, promovidos pelo racismo e pelo sexismo, se mostrou insatisfeita com o rumo da *literatura preta* produzida por ela e outros/as, demonstrando não ter tanta certeza de condições favoráveis a sua escrita e de seu efetivo pertencimento ao universo das Letras.

Você se sente parte da literatura? Não me acho parte da literatura brasileira. Essa pergunta na proposta da entrevista foi a que mais me chamou a atenção. Ela me tirou o sono. Me fez pensar sobre eu e a literatura por várias noites. Não me sinto ainda parte da literatura brasileira, embora goste e faça literatura. Não me vejo sem escrever [...] Sei que sou escritora, mas ainda não me sinto bem parte dela. Quando fez essa pergunta, fiquei cismada. Até perdi o sono! Não tenho gabarito suficiente para fazer isso. Tenho que ser parte da literatura brasileira. Mas você se sentir parte é complicado, porque o que o racismo faz é colocar a gente totalmente de lado. (ADÚN, 2008)

Mel Adún compartilhou com as escritoras em evidência no estudo acerca do estranhamento de ser considerada uma escritora da literatura brasileira. Quase sempre, diante dos empecilhos enfrentados para afirmarem-se como autoras e como integrantes dessa literatura, elas apresentaram o que lhes falta para serem conhecidas como tais, o que, para ela, também é uma atitude que advém de práticas de racismo. Escrever, publicar e fazer circular suas obras ainda são árduos desafios no panorama literário, no entanto ela admitiu que, no cenário da LN, através dos CN, sente-se mais acolhida como escritora, pois nela acredita ter mais possibilidades de imortalizar sua *literatura preta*.

Muito raramente você vai ver um escritor negro lançando poesia que não seja nos Cadernos Negros. A não ser o livro Terra de palavras, organizado por Fernanda

Felísberto. Foi ótimo! Mas que é difícil para uma mulher branca, Marta Ferreira, escritora, por exemplo, que concedeu uma entrevista falando da dificuldade dela para publicar o seu livro, declarando que conseguir publicar seu livro, ralou muito. Imagine para uma mulher negra no Brasil, do nordeste? (ADÚN, 2008)

Vale ressaltar que Mel Adún foi a primeira colaboradora da pesquisa a participar dos CN, pois é uma publicação ainda pouco acessível, uma vez que ela é gerenciada pelos próprios autores/as negros/as integrantes das edições Quilombhoje, que são em maioria dos eixos sul e sudeste do Brasil, onde é mais conhecida e divulgada. Em 2009, Fátima Trinchão, outra integrante da pesquisa, também começou a publicar nesses *Cadernos*. As demais escritoras do estudo ainda não usufruem desse relevante veículo de circulação da LN. Ainda assim, há de ressaltar que, para ela e outras mulheres *pretas*, os CN sejam únicos, como Mel Adún já declarou, caminhos de se fazer história como autoras.

Então se sou parte da literatura brasileira, com certeza, sou. Tenho uma história. Os Cadernos Negros têm uma história. Faço parte deles. Se de repente quiser morar no interior e desisti de tudo, estão aqui meus textos. Não tem como mudar. Entrei para fazer parte dessa história. Agora, o sistema branco faz de tudo para que não se sinta parte dessa literatura. Estou no processo de construção de ser escritora, de fazer parte da literatura. Penso que faço parte, mas não sei me sinto, se estou à vontade, mas isso é um processo normal, por conta da atual conjuntura que a gente tem [...] (ADÚN, 2008)

Mel Adún reverberou o alcance dessa publicação, ao assinalar possíveis ressonâncias da recepção de sua escrita *preta*, assegurando que seu público é formado por jovens negros/as. Aqui se instaura uma relevância da difusão de suas obras, uma vez que ela participa de organizações culturais em que eles/as estão inseridos/as, possibilitando-lhe, com isso, divulgar sua literatura e interagir com seu público leitor (jovens negros/as), como escritora e contadora de história, procurando em sua literatura tratar de vivências e sonhos.

Meu público é negro. Sei que os Cadernos Negros atingem mais que o público negro. Os cadernos vão além do meu alcance. O bom é saber que as pessoas lêem. Esse público jovem, que lê os Cadernos Negros, fala comigo. É uma poesia que alcança. [...] Escrevo deste lugar: de mulher negra. Da mulher preta que encontrei na Didá. Lá me deparei com vários problemas que afligem às mulheres jovens negras. Um deles foi o aborto [...] Minha voz tem que falar disso também [...] Tento representar esse universo de mulher preta [...]
Sei que meu público é jovem, jovens negros, que lêem mais meus textos. Encontro com jovens, sobretudo jovens negras, falando da minha poesia, recitando etc. Gosto disso! Sou poeta! Sou contadora de história. Gosto de ver meus contos sendo recontados e a minha poesia recitada, falada [...] (ADÚN, 2008)

É diante do intuito de sempre fazer *literatura preta* e de ter jovens negros/as como ideais de seu público leitor que entendo seu poema *O rei sem coroa*:

Foi um rei que me sorriu
 Sentado num lugar qualquer
 Que desmerecia sua grandeza
 Era um deus, sim, africano!
 Daqueles que há tantos anos
 Desacostumamo-nos a ver.
 Nós, mulheres negras, tão presentes sempre no lar
 Tão sozinhas no batalhar
 Minha avó me dizia que no tempo da carochinha
 Ele era muito frequente
 Vestia-se sempre de branco
 E cheirava sempre ao pranto
 Perfume doado por mulher
 Pelo menos naqueles tempos ainda nos faziam presença
 Hoje os vemos em centenas, não mais com ar de reis
 Pois não trazem ao lado rainhas
 Mas sim mulheres brancas fraquinhas.
 Nem por um minuto carregam o que eu já carreguei
 Mas hoje foi tudo diferente
 Ai, que deus negro lindo eu vi
 Sem manto sem coroa
 Que ria à toa e fazia qualquer um sorrir
 Ali, sentado num canto qualquer. Ressuscitei.
 (ADÚN, 2006, p. 184)

Uma voz descreve um deus africano, negro, com traços de um deus humano, que ri à toa e provoca alegria, fazendo-se presente na vida hodierna, com simplicidade. É um deus despojado que subverte a representação de rei e de deus: sem trono, sem manto e sem coroa, mas lindo e sorridente. É um deus e rei africano, vestido *de branco* e perfumado, o qual já foi muito presente no tempo da avó da voz poética feminina negra e hoje está ausente em seu cotidiano. A experiência do encontro com o rei permite à voz ressuscitar, ou seja, restaurar-se, recomeçar e viver. Tal experiência remete à concepção de LN de Éle Semog:

Literatura negra é aquela que trata no seu conteúdo e temática, com personagens (ou fatos) se desenvolvem, segundo princípios e terminalidades relacionadas no tempo e no espaço com aspectos do indivíduo, da família e m função de relações sociais conhecidas ou decodificáveis, implicando no interior da comunidade negra e sugerindo direta ou indiretamente o progresso das pessoas na afro-diáspora. (SEMOG, 2007, p. 4)

No poema, percebe-se uma inversão irônica das faces de um *rei* e de um *deus*: esse *ri à toa* e aquele não tem *trono*, *manto* e *coroa*. Mas o riso de um deus africano e a

ausência de signos e indumentárias peculiares a um rei não se caracterizam apenas pela sua capacidade de subverter ou até ridicularizar figurações convencionais de *rei* e de um *deus*. Ao contrário, o que se destaca no texto artístico é a possibilidade de valorização de outro repertório cultural de uma forma carnavalizada. A comicidade no poema ainda sugere admitir, de modo explícito, a solidão de mulheres negras que vivem *tão sozinhas no batalhar* e uma crítica lúcida a homens que estão destituídos de ar de reinados, *pois não trazem, ao lado, rainhas*.

Os versos abarcam uma crítica, que parece ingênua, mas tem um caráter político, social, de gênero e étnico-racial, porque deles sobressai uma rejeição da voz feminina negra de possíveis preferências de homens negros do seu tempo por *mulheres brancas*, consideradas *fraquinhas*, indicando uma recusa do presente construído e vivido, conforme afirma Souza: “[...] Estabelecendo uma agenda temática que atenda às suas demandas e jogue com o **doce e útil, a faca e flor, o riso e a raiva, a alegria e a dor, a memória e o presente, como fazem todas as expressões artísticas [...]**”, (destaque da autora), (SOUZA, 2005, p. 72).

O riso é um modo de indicar outras figurações de deus e de rei, para além daquelas européias, tornando-se uma marca de sua *ironia militante* (FRYE, 1973), ou seja, o riso constitui-se em um elemento sinalizador do compromisso da voz do poema com a afirmação de africanidades. A rejeição ao estabelecido é, em um dinamismo de construção de identidades, uma estratégia de exclusão do deus e do rei que a voz poética não deseja encontrar. É nessa dimensão que *O rei sem coroa* pode dialogar com *Escravocratas*, de Cruz e Souza, pois em ambos o riso está revestido não de consenso social, mas de ironia e de dissenso, inscrevendo-se como uma negação do já legitimado.

Oh! trânsfugas do bem que sob o manto régio
 Manhosos, agachados -- bem como um crocodilo,
 Viveis sensualmente à luz dum privilégio
 Na pose bestial dum cágado tranqüilo.
 Eu rio-me de vós e cravo-vos as setas
 Ardentes do olhar -- formando uma vergasta
 Dos raios mil do sol, das iras dos poetas,
 E vibro-vos a espinha -- enquanto o grande basta
 O basta gigantesco, imenso, extraordinário --
 Da branca consciência -- o rútilo sacrário
 No tímpano do ouvido -- audaz me não soar.
 Eu quero em rude verso altivo adamastórico,
 Vermelho, colossal, d'estrépito, gongórico,
 Castrar-vos como um touro -- ouvindo-vos urrar! (SOUZA, 1995)

O riso marca, em versos de Cruz e Souza, uma voz irônica e ativa, já nos de Mel Adún, possibilita, além da subversão, mobilizar traços de identidades negras, que, por vezes, aparecem de modo idealizados, junto como aqueles traços idealizadores de um feminino negro valente e resistente, imbuídos de um heroísmo exacerbado em textos de Mel Adún e de outras escritoras componentes do estudo.

Diante de seus projetos de continuar a fazer *literatura preta*, Mel Adún dedica-se à leitura sobre feminismo negro para compreender os desafios de construir-se como mulher negra em meio às diversidades de relações de gênero. Essa projeção poderá lhe enveredar pelos caminhos de uma literatura não apenas *preta*, mas também afrofeminina.

Personagens e vozes, criadas por Mel Adún e outras escritoras, enfatizadas neste estudo, geralmente têm perfis diferenciadores, uma vez que são sempre corajosas e não se deixam abater pela dor ou pelos *golpes malvados e maldosos*, igual se apresenta o sujeito poético de *Feminista por natureza*, do poema de Jocélia Fonseca.

Essa tática
 De me fechar o sorriso
 Não funciona mais
 Me queira feliz
 Me queira alegre
 Me queira gozando
 Uma mulher trancada no próprio mundo
 É cobra de veneno letal
 É cálculo de morte sem repouso
 É couraça.
 O que importa falas alheias
 Se nem mesmo essas
 Trazem consigo
 O caminho de luz para si
 Sou prova viva
 De que em teus braços
 Serei gozo infinito...
 ... Se em meus próprios braços
 Encontro o acalanto da liberdade. (FONSECA, 2008, p. 16)

O sentido de feminista conferido a esses versos e às atitudes de outras vozes significa ser transgressora de padrões e papéis sociais estabelecidos e convencionados às figuras femininas. Significa em ser livre para individualmente lutar pelo seu *gozo infinito* e por *acalanto*. Sua significação normalmente não abarca dimensões de lutas coletivas.

A experiência de liberdade e de emancipação ou a busca de ambas, nas relações afetivas e amorosas, é recorrente nas vozes e personagens dos textos de Mel Adún e de

outras autoras em evidência neste estudo. Em tom idealizado, essas se exibem como protagonistas de amores, descomprometidas com imagens cristalizadas baseadas em feições pudicas e em valores morais que inibam seus desejos sexuais. Elas não pretendem ser vistas como voluptuosas, lascivas, *biscates*, *putas assanhadas* ou *santas*, contudo pouco se mostram preocupadas com o que pensam ou dizem sobre elas. Aspiram pelo seu próprio prazer, bem estar e felicidade, os quais são prioridades, ao ponto de optarem, se necessário for, pela solidão a ficarem submissas ao homem que amam ou por quem anseiam.

1.1.4 Elque Santos: Entre Toques e Versos



Elque Santos - Fotografia de Ana Rita Santiago da Silva –08/09/2008

Elque Conceição dos Santos é natural de Salvador e nasceu em 24 de novembro de 1979. Ela trabalha com arte-educação e é licenciada em Letras. Como poeta, declarou-se parte da LN e, como Mel Adún, se considera ainda uma aprendiz escritora negra. Ela afirmou participar de oficinas de LN, promovidas por organizações literárias e/ou do movimento negro, do grupo cultural *Erê gêge*, por exemplo, com a finalidade de *aprender a escrever literatura*. Nesses espaços ela se aproximou de escritores/as negros/as baianos/as, tais como Landê Onawalê e José Carlos Limeira, como afirmou em entrevista no dia 15 de fevereiro de 2008.

Quando descobri que existe literatura negra já estava com mais de 20 anos, estava fazendo um curso de DHA (Direitos Humanos e Anti-racismo) e depois de ler artigos caiu em minhas mãos um exemplar dos cadernos negros. Li, aliás, devorei e fiquei surpresa e feliz com a nova informação e fui atrás dos autores daquela edição e de outras.

Conheci as obras de Vanda Machado, Landê, Cuti (Luiz Silva), Conceição Evaristo... Leio o que consigo. Agora nas "férias" li Terra de palavras, um livro de contos de vários autores negros. Me identifiquei com todos e estou caçando os livros. (SANTOS, 2008)

Em uma perspectiva genealógica¹⁸, autores/as são citados/as como indicativos de possíveis diálogos, enquanto leitora e uma aprendiz escritora, em um procedimento que tem como objetivo estabelecer traços de identificação com outros/as escritores/as negros/as. Pelas suas informações, à leitura cabe o papel de elaboração de um eu enunciador, que associada à auto-identificação, impulsiona a sua escrita. Mas pela sua sinalização, seu exercício de aprendiz da produção literária está marcado por temáticas, nomes e obras que também se inserem na LN.

Zila Bernd (1988) considera a denominação LN inoportuna e inadequada, mas garante que a sua a legitimidade se deve por permitir que o sujeito enunciador seja o próprio negro. Por certo a LN é válida por ter uma voz de si e não sobre o outro, mas não só por isso como se destaca no segundo capítulo deste texto. Elque Santos, através da leitura dos CN e de outras obras afins, conheceu possibilidades de reinventar suas africanidades. Ela conheceu vozes que tecem memórias e discursos poéticos com traços qualitativos de universos e culturas negros. Mais ainda, pelo acesso à LN, a autora conhece outras vozes sobre si e suas identidades, as quais se contrapõem àquelas que as colocam em meio a sujeições.

As práticas de racismo também são apresentadas por Elque Santos como definidoras do seu tecer literário:

[...] Enfrento o racismo todo dia na minha comunidade, na faculdade e na vida [...]

Me vejo negra universalmente, aprendi a gostar do meu cabelo, a perceber que o que a cultura esbranquiçada vê como defeito é belo... Enfim quero dizer, mesmo onde o fenótipo não alcança, sou negra, amo minha ancestralidade e no dia-a-dia aprendo a ser uma mulher negra guerreira. (SANTOS, 2008)

A identidade autoral de Elque Santos se constrói contaminada com a identidade individual. Afirmar-se e aprender a ser uma mulher negra guerreira implica rejeitar a percepção do outro, que não a aceita e exclui e, ao mesmo tempo, inventar versos em que identidades negras sejam incluídas.

¹⁸ A genealogia, para Foucault (2002), é um método de análise que busca a proveniência dos saberes, ou seja, da configuração de suas positivities, a partir das condições de possibilidades externas aos próprios saberes; ou melhor, considera-os como elementos de um dispositivo de natureza essencialmente estratégica. Procura-se a explicação daqueles fatores que interferem na sua emergência, permanência e adequação ao campo discursivo, defendendo sua existência como elementos incluídos em um dispositivo político.

Do contato, de reflexões sobre raça e gênero, em Cursos e na participação no *Erê gêge* com eles/as, Elque Santos começou a escrever seus poemas e, por eles, desenha um perfil de escritora, tal como em *Ser poeta*.

Ser poeta
(em homenagem a Odete Sêmedo)

Eu queria ser poeta,
Pra quê métrica e rima?
Eu quero é ser poeta!
Eu preciso ser poeta e me expor.
Ser poeta que diz e não quis dizer
Poeta que ama intensamente
Mesmo desconhecendo o amor,
Ou nunca ter realmente amado,
Descontrolada, desenquadrada e principalmente poeta!
Eu NÃO queria ser, eu sou poeta,
Dito e escrito como poeta que sou. (SANTOS, 2007)

Nestes versos, o foco temático também é o desejo de uma voz feminina: ser poeta. Concretizá-lo é uma necessidade que urge, chegando a retirar-lhe o equilíbrio, deixando-a “[...] descontrolada, desenquadrada e principalmente poeta! [...]” (SANTOS, 2007). Tantas são as vozes que aparecem nas produções literárias das autoras integrantes deste estudo. Quiçá pela poesia elas possam dizer de si e dos seus sonhos emancipatórios.

Seu início às *Letras* não se justifica só por estar a *aprender a escrever*, mas porque ainda tem poucas publicações. Destacam-se alguns poemas publicados em *blogs* e no jornal *on-line É na Raça* (2007; 2008), do Núcleo de Estudantes Negros da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus Salvador-BA. Em *Força do Rumpi*, Elque Santos comunica de que lugar e imaginário sócio-religioso e cultural ela tece a sua poesia.

O Rumpi que transpõe as cercas,
Que rompe as mordanças do ignorar,
Que o axé,
Poder do orixá,
Acumulada nos terreiros,
Difundidas por alabês
Na celebração/saudação.
Só com a força do Rumpi,
Os homenageados podem dançar.

Ouvindo e sentindo o axé dos Rumpis, Batas, Tan-tans e Cotôs¹⁹.
 Me envolve na profunda Magia do momento.
 E fui encontrar na África
 A benção e o louvor
 De meus inquices. (SANTOS, 2007, p. 2)

Está inscrita, neste poema, uma voz reivindicativa em prol de ancestralidade e vivência religiosa das comunidades de religiões de matriz africana, histórica e sistematicamente negadas e subjugadas. Elas se materializam através e com *saudação, celebração força, dança e orisàs* e não com demonização e ações que derivam de intolerância religiosa e de desrespeito à diversidade religiosa. A voz poética afirma uma identidade afro-religiosa na qual cultua Deuses/as que dançam.

Pelo toque do *Rumpi*, dos *Batas, Tan-tans e Cotôs*, o *poder*, o *asè* e o culto de religiões de matriz africana se realizam e a voz poética encontra-se com a África, com signos de africanidades, com a *benção* e o *louvor* dos seus *inquices*. Também pelos sons percussivos, como elementos simbólicos, imbuídos de sentidos culturais e sagrados, provém mais uma significação do *asè* dos atabaques, pois, segundo Éle Semog, “[...] quando se usa, por exemplo, a palavra **atabaque** [destaque do autor] na Literatura Afro-brasileira mobiliza-se um sem fim de signos, de símbolos, de energias, de movimentos [...]” (SEMOG, 2007, p.5). Com o som dos atabaques, inclusive, os *homenageados* – *orisàs* e *inquices* – poderão dançar, e a voz poética, por conseguinte, “[...] encontrar na África a benção e o louvor [...]” (SANTOS, 2007).

O poema *Ao som dos atabaques*, longo e de versos curtos, de Fátima Trinchão, também ressignifica os atabaques e credita múltiplos e novos sentidos aos sons que eles produzem. Junto com os atabaques também aparecem, no poema, os *alabês* – homens consagrados ao toque e ao canto nas comunidades religiosas de matriz africana. Por eles (*alabês* e atabaques), a voz poética negra (re) conta histórias e inventa memórias de africanos escravizados e de seus descendentes; também (re) encontra consigo mesma e com seus antepassados e encontra ânimo para a luta.

Eu estava ali e em pé,
 sob o sol quente
 De um dia claro de verão.
 Comecei a escutar ao longe,
 Vozes e sons de atabaques,
 Fechei os olhos para ver

¹⁹ *Rumpis* são tambores sagrados, também conhecidos como atabaques, que tocam para os ancestrais nos Terreiros de candomblé de origem Nagô, Ketu ou Yorubá. Já os *Batas, Tan-tans e Cotôs* são também instrumentos de percussão que tocam para divindades africano-brasileiras oriundas de outras civilizações africanas.

De onde vinham...
 Vinham de longe, [...]
 Ouvi vozes que se uniam
 Aos toques dos atabaques,
 E vinham subindo a ladeira.
 E dentro daquele canto,
 Meus parentes,
 Meus avós,
 Um idioma esquecido,
 Lembranças revisitadas,
 Companheiros que partiram,
 Saudades de quem não vi,
 Relembrações de tantas histórias...
 Cheiros de tantas comidas...
 Comensais, batuques, senzalas...
 Panos de tantas costas... [...]
 Ifás, cantos, profecias...
 E o som dos atabaques,
 Dos alabês, maestria
 E a voz firme e guerreira
 Da mulher que conclamava [...]
 É preciso ter coragem
 Para lutar [...]
 Enquanto a mulher cantava [...]
 É preciso ter coragem,
 E lutar [...]
 É preciso ter coragem
 E lutar.
 E eu estava ali
 De pé, [...]
 De olhos abertos
 Bem abertos,
 Relembrando os que já
 Foram,
 Comovidos os sentidos,
 Zumbis, Cruz e Sousa, Patrocínios,
 Aos que virão,
 Sê Bem vindo, [...]
 A luta não acabou,
 A luta que nos invade, [...]
 É preciso ter coragem
 E lutar! (TRINCHÃO, 2009)

É, pois, da força dos atabaques que ecoará o *rufar* da poética de Elque Santos, de Fátima Trinchão e de outras escritoras negras que fazem da palavra poética e ficcional toques e batuques em favor de cotidianas lembranças, alentos e resistências. Atabaques, tambores e outros instrumentos musicais de percussão compõem o imaginário de escritores/as negros/as que aproveitam o discurso literário para provocar rompimentos com parâmetros culturais etnocêntricos, com a unicidade cultural e ressaltar valores e práticas culturais oriundos de tradições africanas. O lugar poético aparece com um espaço peculiar de se revolver as origens culturais na persecução de um projeto

identitário em que se valorizem as múltiplas dimensões das culturas afrobrasileiras e das negritudes.

Além dos obstáculos encontrados no labor da formação de sua escrita literária, o assumir-se ainda uma autora aprendiz, ou seja, em formação, é um fator bastante recorrente em relatos e argumentos das escritoras do grupo geracional de Elque Santos. A voz de Marinete Silva, ao referir-se à presença de algumas escritoras negras nos CN, citada por Costa, ecoa e se estende a Elque Santos e a outras vozes de leitoras/as negras/as, às quais vivem experiências similares: “[...] Os *Cadernos* são de grande importância porque eu não conhecia mulher negra que tivesse um trabalho (literário), exceto a Carolina de Jesus. Mas poeta negra que falasse do nosso amor, da nossa vida, dos nossos filhos, das nossas coisas não era comum [...]” (COSTA, 2008, p. 37).

Elque Santos, como outras escritoras do seu grupo geracional do estudo, também aponta as dificuldades encontradas para editar sua poesia e torná-la conhecida, quando afirmou em entrevista: “*Sei que as possibilidades [de escrita] são inúmeras, porque posso fazer e ser tudo no papel, mas a dificuldade é publicar* (SANTOS, 2008). Ela se posiciona de tal modo que nos reporta a Silva, ao abordar as dificuldades de se elaborar uma tradição e crítica da produção literária de autoras negras brasileiras, quando reconheceu alguns liames do ofício da escrita literária e as disputas de poder no processo: “[...] construir uma tradição literária de escritoras negras não é uma ação sem complexidades e sem empecilhos [...]” (SILVA, 2007, p. 466).

1.1.5 Urânia Munzanzu: Uma escritora do Asê



Urânia Munzanzu – Foto do acervo fotográfico da autora

Urânia de Oliveira Rodrigues é soteropolitana e nasceu em 20 de março de 1972. Ela é integrante do *Zoogodô Bogum Malê Rundó*, conhecido como Terreiro do Bogum, localizado na Ladeira do Bogum, antiga Ladeira Manoel do Bonfim, no Engenho Velho da Federação, em Salvador-BA. Urânia Munzanzu, como é conhecida em rodas de LN, é bacharel em Comunicação Social e atua profissionalmente na área de jornalismo.

Como Elque Santos e Mel Adún, ela se considerou, em entrevista no dia 20 de outubro de 2008, uma escritora em formação. Embora ela já escreva desde a sua adolescência, ainda não tem livros editados, mas publica em jornais e *blogs*. *Baobá* foi o seu primeiro poema publicado, através da Fundação Pedro Calmon do Estado da Bahia, na *Folha literária* (2008).

Essa coisa do poema Baobá, mesmo, eu fico surpresa até hoje quando alguém me fala: olhe, eu li, me identifiquei e tal. Você é a menina do Baobá. Eu fui a uma exposição fotográfica na Caixa Econômica Cultural e vi uma foto do Baobá, maravilhosa. Aconteceu que, nesse dia, estava conversando com uma pessoa que me falou que Ana Carolina escreveu uma música sobre Rosas, sobre rosas, que todo mundo gosta de rosas. E eu lhe disse: Eu não. Eu quero um baobá, uma árvore enorme, uma coisa forte, uma coisa grande, que tem profundidade. Aí escrevi sobre isso, então assim escrevi sem pretensão. E depois, alguns amigos ficaram falando vamos publicar [...] (MUNZANZU, 2008)

Na sua produção literária, destacam-se temáticas como amor, solidão, prazer, emancipação feminina negra e religiosidade afrobrasileira. Ela se vê como uma escritora que canta (ou deve cantar) o que lhe toca no mundo como informou em entrevista:

[...] Escrevi um poema sobre os pés. É um poema erótico. Fiquei preocupada com o que as pessoas que leram Baobá iriam pensar sobre mim. Será que iam me achar maluca, que

tinha surtado?[...] para além da questão racial, sou mulher. E não quero me enjaular nesse lugar que só vai falar do racismo. Eu quero falar de todas as coisas que me tocam no mundo. (MUNZANZU, 2008)

No poema *Podactilos...*, a que ela se refere, uma voz poética ousa cantar o lugar de seu prazer e caracteriza o seu homem preferido: os pés e os homens podactilos. Nele desfilam cena de erotismo e fetiche e feições de uma voz feminina que demonstra sua zona de prazer e de sedução e, com autonomia, procura ser amada e acariciada nos pés.

Coisa boa para uma fêmea é ter um homem que adora pés!
 Encanta-me um amante, dos podactílos...
 Gosto de ter com ele este segredo!
 Adoro o olhar desconcertante a fuzilar minhas sandálias novas caminhantes pela praça em pleno verão...
 No fundo sei que ele observa o conteúdo das sandálias.
 Adoro a sensação dele olhar meus pés com o desejo de quem encontrou aquela última cerveja no congelador, depois de um dia de labuta...
 Gosto do encontro com os amigos, e meus pés no colo dele. E, enquanto algum desavisado, acredita ser esta uma atitude despreziosa da minha parte... Ele morre de vergonha do seu ponteiro em riste dentro da calça.
 Ah! Eu visito o paraíso se ele beija meus pés!
 Gosto do gostar dele. Excita-me saber que meus pés no painel do carro, enquanto ele dirige, é proibido, para o bem do bom trânsito
 Mas, quando em casa, sua saliva vai molhar meus pés, e ele só vai parar quando eu chorar, de prazer!
 Adoro que ele escolha a cor do meu esmalte, só pra depois descobrir o sabor que há entre meus dedos...
 Gosto de está a sóis com ele, é quando posso derramar, sem querer, a última taça, daquele vinho preferido e permitir, só de gentileza, que ele saboreie as últimas gotas no meu calcanhar...
 Gosto das massagens que começam por brincadeira, e acabam tirando de mim, aqueles gemidos que os vizinhos não podem escutar...
 Gosto quando ele nem nota as barbeiragens que faço, só porque dirijo descalça.
 Gosto muito, muito, muito, quando ele insiste em me agradar, e de agrado em agrado, na intimidade da cama, ele começa a me dá prazer, pelos pés!
 (MUNZANZU, 2008)

Para essa figura feminina, a fonte de seu prazer reside nos pés, por isso *adora* quando lhe tocam essa parte do seu corpo, sobretudo, quando é um *amante de podactilos*. Com os pés procura faceiramente excitar-se e “cavar” *choros de prazer*, provocando “[...] gemidos que os vizinhos não podem escutar... [...]” (MUNZANZU, 2008). Ela *gosta* muito de ter seus pés massageados pelo *amante* com o qual ela se *encanta*. Ela e o seu prazer estão em primeiro lugar: ele ama pés, mas é para ela que se dirigem afetos e gozo deles advindos. Ter um *podactilos* é ter a certeza de que, *de agrado em agrado*, ela terá o prazer e irá realizar suas fantasias sexuais. Como em *Parcimônia*, *Te quero* e de *Instante mulher*, a voz de *Podactilos* apresenta-se liberada

de “verdades” moralizantes, recatos e bastante decidida a atender aos seus desejos libidinosos. Sem melindre de parecer lasciva ou libertina, desvela suas veleidades, exibindo sem inibições sensualidade e sensações.

Com o intuito de “[...] falar das coisas do mundo que lhe tocam [...]” (MUNZANZU, 2008) e não se *enjaular* em um “[...] lugar que só vai falar de racismo [...]” (MUNZANZU, 2008), a autora inventa versos como esses, que denominou de poema erótico. Contudo, em sua produção literária, prevalecem temas relacionados à *questão racial* e à ancestralidade afrobrasileira. Para ela, tais escolhas se justificam pelas suas experiências espirituais em uma comunidade de terreiro e pelos reveses de ser mulher negra. A partir dessas contingências, embora não sejam as únicas, ela canta sobre si, amores, encontros, conquistas, desencontros, sonhos, embates, memórias e indagações. A autoconstituição autoral se dá por meio do interesse por esses temas, os quais possivelmente delimitam inclusive a abrangência e o acolhimento de seus poemas, uma vez que signos míticos e culturais que transitam pelos seus versos pressupõem leitores/as que, de algum modo, compartilhem com suas vivências afro-religiosas ou pelo menos conheçam histórias, figuras míticas, personagens e religiões afrobrasileiras.

No poema *Encontro*, de Urânia Munzanzu (2008), há um sujeito poético que se define a partir dessas formações discursivas, ao rabiscar uma escrita com feições autobiográficas, conforme seus relatos, mostrando-se através de um mosaico formado por facetas individuais em lugares coletivos que guardam rastros de suas escolhas afetivas, de fragmentos de si e de suas narrativas, de memórias de ancestralidade e de tradições afro-religiosas.

Metade de mim é Nana Agotimé e seus caprichos de rainha,
 a outra metade é um escravo aguadeiro.
 Parte de mim é fêmea de curvas bem definidas e cheiro forte de mulher preta,
 a outra parte é um preto cismado, de pouca conversa e muito ciúme.
 Uma parte de mim é Barijó, é diálogo, acertos e pactos,
 a outra parte é a introspecção após um baseado e os sentimentos mais nobres
 guardados bem lá no fundo, para poucos, ou melhor, poucas!
 Parte de mim é um rio tortuoso, arriscado, que corta a mata com quedas
 violentas.
 A outra parte é uma BAÍÁ!
 Parte de mim é andação, caminho, estrada,
 a outra é um sábado em família, com mesa farta e porta fechada.
 Metade de mim são devaneios certos e sonhos possíveis.
 A outra parte são cálculos malucos e estratégias sem simétrica.
 Um pedaço de mim enlouquece até onde o corpo suporta,
 enquanto o outro é pura matemática...
 Parte de mim pensa!
 A outra se vira do avesso, se confunde, se expõe, não tem vergonha, nem
 rapapés: se arrepende!

Um pedaço de mim é harmonia, swing, arranjo.
 O outro é letra, poesia.
 Parte de mim é uma boca úmida, que toca com delicadeza o que há de mais íntimo.
 A outra parte tem vergonha até de beijar em público!
 Parte de mim é o Rio de Janeiro e suas possibilidades,
 a outra metade é o Rio Una encontrando o mar da Gambôa...
 Parte de mim é uma bateria da Mangueira, avisando que vai entrar na passarela,
 a outra parte é o Mundo Negro cantando a liberdade de Angola nas ruas do Curuzu.
 Eu sou a raiz mais profunda de Iyá Nassô Oká, Bamboxé e Iyá Biticu, mas sou também os Jeje Mahi e seu sangue Malê.
 Eu sou metade e sou o tudo!
 Sou Kinzu e Fomotinha! (MUNZANZU, 2008)

Desfilam, nos versos, nomes de orisàs como *Nana Agotimé*²⁰, mães ancestrais como *Iyá Nassô Oká*²¹, *Iya Biticu*, líder religioso africano como *Bambosè*, participante da Revolta dos Malês, *Mahi* (Luiza Mahin)²², a qual como *Yaa Asantewaa* e rainha *Ginga*, destaca-se na história dos/as negros/as no Brasil. A *mulher preta* se mostra ecleticamente com traços diferenciais e identitários de divindades, linguagens, mundos, mães ancestrais e lideranças que se entrecruzam com múltiplas suas *metades* e *partes* – suas práticas socioculturais – e a constituem *rainha* e *mulher preta de cheiro forte*.

Decerto, nesse autorretrato, em que prevalecem imagens mulheres e divindades africano-brasileiras, a voz poética indica seus referentes em processos de autoformação, apontando para leitores/as seu projeto identitário de *mulher preta*, que pretende ser forte, guerreira, insurgente, sintonizada com seus/suas antepassados/as africano-brasileiros/as. Além disso, essas figuras também possibilitam ao público leitor (re) pensar suas afrodescendências mediante os múltiplos traços culturais que lhe rodeiam e as oportunidades de construir e tensionar identidades individuais e coletivas.

²⁰ *Nanã*, divindade africana de origem Jeje, da religião da Dassa Zumê e Savê, no Daomé, hoje conhecida com República de Benin. É considerada a Iyabá (orisá feminina) mais velha e foi integrada pelos yorubanos aos rituais oriundos das nações Ketu, tal a sua importância para o culto às divindades e ancestrais africanos/as. Pelos mitos de Nanã é possível entender por que a morte é necessária para se ter vida e a premissa de que para viver em paz é preciso agradar a morte.

²¹ Segundo a tradição oral, o primeiro candomblé baiano, *Ilê Nassô Oká*, Ketu, de origem nagô, foi fundado por três mulheres libertas filiadas à Irmandade do Bom Jesus dos Martírios, cujos nomes rituais são *Iyá Adetá*, *Iyá Akalá* e *Iyá Nassô*, em um terreno situado nos fundos da Igreja de Nossa Senhora da Piedade da Barroquinha, em Salvador-BA, na antiga ladeira do Berquó, hoje Visconde de Itaparica. Essas três mulheres, influenciadas pelo estatuto das mulheres responsáveis pelo culto de Sangó, no palácio de Oyó, na África, foram responsáveis por recriar em terras brasileiras uma organização religiosa de cunho político, que reuniu diversas etnias.

²² *Luísa Mahin* foi uma africana escravizada, mãe do escritor brasileiro Luis Gama. Pertenceu à civilização Mahin, da nação nagô, praticante da religião islâmica, conhecida no Brasil como Malês. Luísa Mahin envolveu-se com a articulação de revoltas e levantes do escravizados na Província Portuguesa da Bahia nas primeiras décadas do século XIX.

A voz de *mulher preta* não tem identidade única e homogênea, haja vista que é formada por metades e parte dela “[...] é fêmea de curvas bem definidas e cheiro forte de mulher preta, a outra parte é um preto cismado, de pouca conversa e muito ciúme [...]”. Entre a voz feminina *preta* e entidades espirituais afrobrasileiras não existe distanciamento, pois metade dela é “[...] Nana Agotimé e seus caprichos de rainha, a outra metade é um escravo aguadeiro [...]” (MUNZANZU, 2008). Ser *rainha* e *escrava* parece uma oposição inimaginável, mas como ela se apresenta construída por identidades fragmentadas, é possível imaginá-la por diversas metades, inclusive por aquelas aparentemente desconexas.

O título *Encontro* insinua a interação de suas diversidades, que abarcam partes pequenas e mínimas como o *Rio Una* ou [...] um rio tortuoso, arriscado, que corta a mata com quedas violentas [...]” (MUNZANZU, 2008) e outras tantas imensuráveis em suas dimensões como uma *Baía*, o *Mar da Gambôa* e a cidade do *Rio de Janeiro*. Ser várias em uma, *mulher preta*, contudo, não a afasta de afrodescendências, pois ela também é “[...] bateria da Mangueira, avisando que vai entrar na passarela, a outra parte é o Mundo Negro cantando a liberdade de Angola nas ruas do Curuzu” (MUNZANZU, 2008).

Ser *parte* não implica desenhá-la com traços de incompletudes, haja vista que ela é o *tudo* imbricado por ações, *devaneios certos*, *sonhos possíveis*, *cálculos malucos e estratégias sem simétricas* e com “[...] os sentimentos mais nobres guardados bem lá no fundo, para poucos, ou melhor, para poucas!” (MUNZANZU, 2008). Tal multiplicidade lhe permite, sem escrúpulos, retificar a quem indubitavelmente se destinam seus sentimentos: a *poucas!*. Desse modo, a *mulher preta*, embora se constitua de feições masculinas e femininas, sua afetividade se restringe a *poucas*.

Formada por movimentos e calmarias, a voz *preta* é tão dinâmica quanto o *Barijô*, entidade africano-brasileira, caracterizada pelo poeta Lepê Correia,

ENU BARIJÓ*

Oh! Primogênito do Universo
 Oh! Senhor dos Caminhos
 Boca coletiva
 Eco de todos os tons.
 Nota de todas as pautas
 Guardião de todas as portas
 Movimento de todo o Universo
 Pés de todas as rasteiras
 Pernas de todos os andares.
 Conduz teu povo

No segredo e na algazarra
 Na festa e no recolhimento.
 Empresta a cada garganta
 Teu grito!
 Dá a cada ginga o significado!
 A cada olhar: a visão.
 Que em cada trança
 A reunião de presentifique
 Assim como no toque do tan-tan
 Uma mensagem se codifique
 Até a hora da grande gargalhada
 Em nome de Olorum-asé!
 Bara Ô! (CORREIA, 2006)

*(Boca Coletiva)

Barijó (Esù), *orisà* da comunicação e guardião de estradas, entradas e portas, talvez não apareça despretensiosamente em *Encontro* pois, como descreve o sujeito poético de Correia, ele é a *boca coletiva*, ou seja, o mensageiro dos demais *orisàs* e de humanos/as; aquele que promove a relação entre o *Aiyê* e o *Òrum*. Como *Barijó*, a *mulher preta é diálogo*, feita de partes que interagem para torná-la *metade e tudo e*, concomitantemente, “[...] a raiz mais profunda de Iyá Nassô Oká, Bamboxé e Iyá Biticu, mas sou também os Jeje Mahi e seu sangue Malê [...]” (MUZANZU, 2008).

Fazer literatura com temas afrorreligiosos e africanidades, por certo, como se apresentam em poemas de Urânia Munzanzu, primeiro, pode viabilizar a ampliação do seu público leitor, formado, potencialmente por adeptos de religiões de matriz africana e por integrantes de organizações negras e culturais, porque nelas há pessoas, sobretudo, jovens negros/as, ávidos/as por uma escrita literária em que se sintam contemplados/as também pelas suas práticas religiosas. Segundo, pode trazer à baila, pela linguagem, narrativas sobre esse segmento religioso que, no Brasil, ainda enfrenta e resiste a muitas práticas de racismo e de intolerância religiosa. Por fim, pode também dificultar a formação de seu público leitor, uma vez que sua poética exige conhecimentos prévios sobre vivências afro-religiosas, como considera a autora:

[...] sei que você [a entrevistadora] é capaz de entender, mas acho que outro leitor não seria, por não está nesse universo religioso. Então eu tenho um pouco de receio da publicação e até de me considerar escritora, porque nem todos entenderiam [...] Claro que isso não é fácil de ser entendido, por alguém que não sabe quem foi Iyá Nassô. Mas há alguém que entenderá [...] (MUNZANZU, 2008)

Essa preocupação de Urânia Munzanzu, quiçá, remete à intolerância religiosa, a qual tem faces indecifráveis, segundo a pesquisadora e contadora de histórias Vanda Machado, em seu texto *Intolerância religiosa: vigiando e punindo*,

A reprodução da intolerância vem se alastrando. Baixar a auto-estima do negro, confundir-lhe a identidade, ridicularizar a religião, com certeza é meio caminho andado que alimenta a razão para as "desigualdades institucionais". Com estes ingredientes e mais tantos outros, ora em doses homeopáticas, ora em doses cavalares, o Estado continua sendo bem servido, contando inclusive com leis e afirmações "científicas". (MACHADO, 2000, p. 7)

Diante do exposto por essa estudiosa, é certo que a aceitação de sua poesia entre grupos e pessoas, que rejeitam segmentos religiosos de matriz africana, pressupõe uma revisão crítica de “[...] leis e afirmações científicas [...]” (MACHADO, 2000, p.7) e estratégias políticas de enfrentamento à violação do direito à liberdade religiosa. Implica até o estabelecimento de processos educativos favoráveis à diversidade religiosa, visto que seus poemas, com elementos e temas afroreligiosos ou que fazem referência ao seu pertencimento a um terreiro de candomblé, sucedem de sua adesão à ancestralidade, de suas próprias experiências de fé em divindades africano-brasileiras e não de quem apenas pesquisa e conhece para escrever. Para ela,

É uma coisa que eu não sei como essas letras, muitas vezes, conseguiram traduzir estados de espírito que para mim só as palavras poderiam explicar se fosse pela poesia. Uma conversa não explicaria. Só a subjetividade da poesia, só a profundidade da poesia, a sensibilidade da poesia, que a poesia requer, poderia explicar. Se você consegue entender essa poesia, você consegue entender o que eu sinto e o que senti quando escrevi. (MUNZANZU, 2008)

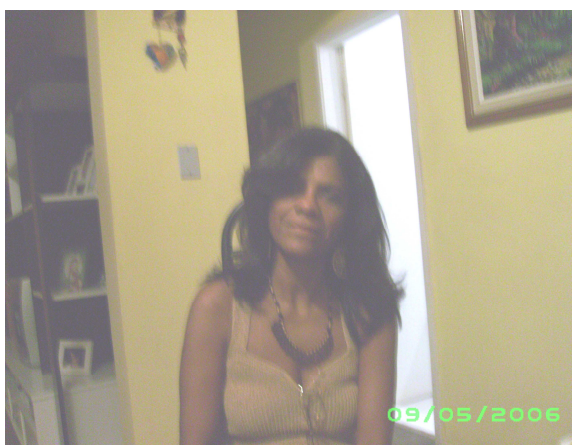
Suas afirmações, acerca de formação de um público leitor e de projetos e temáticas de publicação, aproximam-se bastante daquelas apresentadas por Mel Adún e Rita Santana, visto que ela considerou sua escrita pertinente e até necessária, em relação a padrões literários tão poucos sensíveis aos universos culturais e experiências que circundam o cotidiano de mulheres negras. É por sua constatação que pode se afirmar a validade de sua produção literária: “[...] *Escrevo para alterar algumas situações na ordem em que estão postas* (MUNZANZU, 2008), declaração que em muito se aproxima daquela feita por Evaristo:

A palavra poética é um modo de narração do mundo. Não só de narração, mas de revelação do utópico desejo de construir um outro mundo [...] E, ao almejar

um mundo outro, a poesia revela o seu descontentamento com uma ordem previamente estabelecida. (EVARISTO, 2007, p. 4)

Assim, compreendo que a *palavra poética* de Urânia Munzanzu é um modo de narrar outros mundos, indicando caminhos de mudança para a ordem que está posta e estabelecida em relação às diferenças religiosas e às relações étnico-raciais, pois seu *lugar* de discurso e escolhas temáticas sugere outras possibilidades de se inventar universos, narrativas, versos e vozes.

1.1.6 Angelita Passos: Uma Escritora da Palavra em Verso



Angelita Passos – Fotografia do Acervo de Ana Rita Santiago da Silva

Angelita de Almeida Passos é natural de Cruz das Almas-BA, nasceu em 31 de maio de 1954 e reside em Salvador-BA. É administradora, poeta e atriz. Ela dirigiu a Fundação Cultural Galeno D`Avelírio e a Diretoria Cultural da Associação Atlética do Banco do Brasil em Cruz das Almas-BA. Desde 2007, é membro da Academia de Letras do Recôncavo da Bahia, ocupando a cadeira Jacinta Passos.

Ela já participou de diversos projetos literários no Estado da Bahia, entre outros, Porto da Poesia, sob a coordenação da Revista Iararana, Bienal do Livro (2005); Poesia Boca da Noite; Recital poético na Palestra Vida e Obra de Jacinta Passos (2005); Soltando o Verbo; Projeto Imagem do Verso (2006); Verso em Câmara (2006); Recital Florbela Espanca; Caruru dos Sete Poetas (2007); Uma Prosa Sobre Versos (2008); Recital no Teatro Gregório de Matos; Projeto Mesa Redonda no Instituto de Letras da UFBA – A poética de Lita Passos.

Lita Passos, como é conhecida, enquanto atriz, já atuou em diversas peças teatrais, tais como *Acorda, amor!* – Texto de Luiz Fernando Veríssimo; Direção Andréa Elia; *O mambembe* – Texto de Aloísio de Azevedo – Direção: Filinto Coelho; *As alegres comadres daqui* – Texto e Direção – Adaptação de Filinto Coelho; *Boca de ouro e viúva, porém honesta* – Adaptação dos textos de Nelson Rodrigues – Direção Filinto Coelho; *Conversa mineira* – Direção Nelson M. Filho; *O cão sem plumas* – Texto de João Cabral de Melo – Direção Hild Sena; *O lixo* – Texto de Fernando Veríssimo – Direção Coletiva.

Também publicou poemas, desde (1990), em jornais e revistas literárias, entre eles, *EXU* (Bahia), *Cepa* (BA), *Reflexus de Universos* (BA), *A TARDE CULTURAL* (BA), *Tribuna Cultural de Feira* (BA), *Correio da Bahia*, *Tribuna da Bahia* e *Sopa Poesia* (BA). Já tem os seguintes livros editados: *Flores de fogo*, Poesias, (1994), pela Editora Nova Primavera; *Coletânea mapa das ilusões*, com o livro *Conteúdo suspeito*, pela Editora Nova Primavera, (1992). Participou das antologias *Nosotros* – Antologia Poética Brasil/Espanha, pela Editora Pórtico (1996) e *Mão cheia*, poesias e contos (2005), juntamente com Dalila Machado, Simone Guerreiro, Rita Santana e Alba Liberato, publicada pelo incentivo do FAZCultura do Estado da Bahia. Encontra-se no prelo o livro de poesias *Rosário de lembranças*, com capa e ilustrações do artista plástico Álvaro Machado e prefácio da escritora Gláucia Lemos, que também será publicado pelo FAZCultura.

Lita Passos, entrevistada em 18 de outubro de 2008, diferentemente daquelas que compõem os dois grupos geracionais da pesquisa, tem muitos poemas e críticas sobre suas obras e atuações como atriz em jornais e revistas baianas. Ainda assim, afirmou enfrentar dilemas para circular seus textos, justificando-os pelas ações de racismo e discriminatórias: “*Tenho consciência da condição marginal da mulher negra na sociedade, isso não se pode negar. Historicamente, no nosso país, em algum momento de nossa trajetória, sofremos discriminação ou racismo [...]*” (PASSOS, 2008).

Para a autora, basta ética e mirar-se no exemplo de ilustres *damas negras* que circulam nos espaços midiáticos e políticos para seguir a sua trajetória como escritora negra.

Me imponho como mulher negra pelo que produzo intelectualmente, pela minha postura ética como cidadã brasileira. Minha presença no cenário baiano, como espelho, independente de políticas governamentais ou similares, independente de amizades, seguindo bons exemplos de mulheres negras como a ex-governadora e parlamentar Benedita da Silva e Damas Negras que, através de lutas, chegaram ao sucesso como

grandes atrizes negras, Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza e Zezé Motta e outros nomes de escritoras negras da Bahia. (PASSOS, 2008)

Apesar de fazer referências a algumas mulheres negras de vida pública, em sua produção literária, pouco ou quase não aparecem temáticas relacionadas às histórias de vida, lutas e resistências femininas negras, levando-me a ponderar que suas alusões são tidas como modelos a serem seguidos em outras dimensões de sua vida, tais como o empenho intelectual e a preservação de princípios éticos. Além disso, embora ela tenha feito alusão às escritoras negras da Bahia, em momento algum da entrevista, citou seus nomes ou fez comentários sobre seus trabalhos literários. Em sua poética, explicitamente, quase não aparecem formações discursivas sobre culturas negras, cosmogonia africana, identidades negras ou representações e vozes negras femininas. Isso assegura uma concepção de literatura em que pouco importa o sujeito que escreve nem seu arcabouço sociocultural e o lugar do qual enuncia.

São minhas experiências, minhas possibilidades, meus enredos e segredos dionisíaco e apolíneo, evidente no alicerce de minha poesia, essa relação com a paisagem, a natureza, musicalidade, beleza e minha trajetória na vida no lugar onde nasci, na minha aldeia, minhas raízes e o meu porto, terra forte na qual construir meus laços, minhas memórias: Cruz das Almas, Fazenda Araçá e na Fazenda Campo Limpo. (PASSOS, 2008)

É um entendimento da literatura que indica a ideia de arte universal ou no mínimo nacional, posto que se elabora *sem cor e local* de enunciação, distante de ser também um *construto sociocultural*, logo uma *prática discursiva*, como sugere Roberto Reis (1992). A textualidade literária da autora se constrói por lembranças e pelo contato com a natureza, como em *A palavra*.

A palavra é semente
 Depositada na poeira cósmica dos sentimentos.
 A palavra é floresta
 Sombreado com magia o amor,
 palavra que resta na força da poesia.
 A palavra é algodão
 Nuvem de flores brancas o segredo
 Em suave procissão.
 A palavra é fruto
 Colheita madura
 Dissolvendo na alma
 De toda criatura.
 Alimento primeiro
 Neste precioso engenho da natureza.
 A palavra é lâmina e silêncio
 Nave fiel que me conduz
 Quando me vejo e nela me salvo neste rio de luz
 Que me liga ao tempo. (PASSOS, 2005, p. 56)

Nesse poema, o sujeito poético garante que a poesia poderá surgir da *palavra* e dos *sentimentos*. Através desse material de trabalho, sobretudo da *palavra*, o poeta poderá conduzir a *nave*, que é a própria existência, que ora está em turbulência, a ponto de exigir luta, figurada na *lâmina*, ora está em calmaria, em estado de *silêncio*. Em *A palavra* e em outros poemas, a autora canta amores, desencantos e a própria existência. Em entrevista, ela contou como se relaciona com a literatura que produz e informou sobre a importância que ela tem em sua vida:

O papel e importância de minha escritura é expressar meu olhar a vida, expressar meus medos e coragem, minhas experiências no viver, expressar minhas inquietações e angústias. É o jeito que me sinto bem caminhar na vida. Dessa forma trago a arte, a beleza, como meio de transformação social. A vida sem a escritura não teria muito sentido para mim. A literatura é um universo diferenciado. A escrita alimenta a minha vida e vice-versa. Uma não vive sem outra. Escrever é a minha vida e viver é escrever. (PASSOS, 2008)

A afirmativa “*A escrita alimenta minha vida e vice-versa*” permite pensar que, na escrita, ela constrói os sentidos para viver. E, simultaneamente, com a própria vida, desenha significações para a sua palavra poética, mas, em seus versos, embates da vida e o ordinário que compõem a vida de mulheres negras quase não são cantados. Ainda assim, escrever e viver, para ela, são ações indissociáveis, pois a vida é um nutriente da escrita e vice-versa, por isso afirmou: “[...] *Escrever é a minha vida e viver é escrever*” (PASSOS, 2008). O ato de escrever constitui a sua existência, como explicou:

Nos meus poemas rezo estranhas orações, as profanas e as sagradas [...] A essência de minhas lembranças poéticas é a relação com elementos da natureza: o profano e o sagrado. É o jeito em que me situo no espaço, minha concepção do tempo em que vivo.

É simbiose e ao mesmo tempo o limiar entre estes modos de ser o profano e o sagrado. São as rosas profanas com as quais fantasio a vida, mas, são especialmente, as rosas sagradas das minhas lembranças, os segredos, a verdade e o amor. É a melodia das águas da lembrança onde corre um rio de saudades e lágrimas, como a inocência de uma criança, trazendo consigo as flores de maio! E, nessa simplicidade, a beleza do singelo! (PASSOS, 2008)

Em *Sinto sede*, Lita Passos cria um eu poético que assume a voz de quem quer cultivar-se em interação com fontes que lhe permitam saciar a sua sede, lembrar e, ao mesmo tempo, tecer as suas memórias e palavras poéticas.

Hoje, como quem sente sede,
vivo esmiuçando a memória.
Abrindo uma fonte, mais uma,
vivo escavando meus mistérios.

Hoje, como quem germina e flora,
 vivo arando jardim, cavando história.
 Regando semente, bebendo a sede,
 vivo plantada, germinando em mim.
 Hoje, como se fora flor de fonte
 Vivo o fustigado fundo do mundo
 Flechando amiúde o horizonte
 Vivo buscando a canção inicial de tudo. (PASSOS, 2007)

Por esses versos, uma voz faz o trabalho de cuidar da autopercepção em diálogo com a natureza. Seu desejo não é procurar origens remotas de si e de seus discursos, mas compreender em que se tornara. Em liberdade, ela busca nas memórias saciar a sua sede: constituir-se.

A partir de suas publicações e da leitura de sua fortuna crítica, ficou perceptível que ela tem uma vasta publicação de poemas em periódicos baianos. Ela se destaca neste estudo, entre as entrevistadas, por estabelecer mais relações com fundações e outros segmentos culturais, artísticos e literários e por ser uma das mais conhecidas nesses cenários. Isso facilita o acesso de sua produção aos/às leitores/as especializados/as (estudiosos/as e críticos/as), que se incumbem de divulgá-la. Contudo, ela acredita em que a sua inserção no cenário literário deve-se a sua competência e não ao seu envolvimento com essas instâncias.

Além de ter um volume considerável de publicações em revistas e jornais, ela também divulga seus poemas em vários *blogs* e *sites*. Essas possibilidades de edição, para além do livro impresso, lhe permitem adequação, fato que também ocorre com as outras escritoras participantes do estudo, às tecnologias atuais de informação e comunicação, de armazenamento e de difusão de sua poética; também oportunizam a inserção em redes sociais, entre outras, *Orkut* e *MSN*.

Das oito escritoras colaboradoras, quatro publicam seus poemas e trechos de textos ficcionais em seus *Blogs* e *Orkut*; três são associadas a redes de escritores/as que divulgam suas obras em *sites*; e sete têm alguns de seus textos editados em *sites* e *blogs* de terceiros/as e de instituições; quatro já publicaram em jornais *on-line*. Dessa descrição, deduzo que os meios mencionados constituem em alternativas viáveis e ágeis para edição e propagação de parte de seus textos, uma vez que o mercado editorial ainda é pouco acessível para elas, não atendendo suas necessidades de publicação.

As culturas de mídias, portanto, funcionam como um meio de difusão de seus poemas e narrativas, mesmo que suas condições de criação e circulação ainda não garantam satisfatoriamente conquista de mercado, mas já propiciam formar um público

leitor e difundir suas produções literárias. Flávio Carneiro, em *No país do presente*, já acenara sobre essa ocorrência, ao discutir sobre ficção no século XXI, quando retrata sobre projeto estético-ideológico de atuais escritores/as de literatura e sua relação com o mercado competitivo. Para ele, necessário se fez aproximar a literatura das culturas de mídia, para que assim se alcance uma satisfatória circulação e, por conseguinte, o mercado. Ao estabelecer diferenças entre a literatura atual e a dos anos 20, do século passado, ele argumenta:

[...] Em primeiro lugar, existe uma nova linguagem de massa: a da televisão, com um ritmo ainda mais veloz que o do cinema e promovendo uma mescla de estilos até então inimaginável, tanto nos diversos formatos – jornal, programa de variedades, de auditório, novela, *talk show*, esporte etc – como nos anúncios publicitários.

A diferença maior, no entanto, não está aí e, sim, numa nova forma de aproximação mais íntima que a dos modernistas, entre literatura e mídia. Agora, a literatura deixa de considerar como de menor valor um discurso estético *para* as massas. Desaparece, ou se torna mais sutil, a crítica ideológica, marcante nos movimentos anteriores. Cria-se uma literatura antenada com o mercado, ou seja, uma literatura que não apenas se utiliza dos recursos lingüísticos da mídia como também se interessa em atingir o mesmo público almejado por ela. (CARNEIRO, 2005, p. 4)

Lita Passos e as outras escritoras utilizam meios tecnológicos atuais, sem abandonar aquelas impressas, como oportunidades de circular amplamente o seu fazer poético, com o intuito de alcançar os usuários da *internet* e formar um novo público, pois, como ela salientou: “*Estou surpresa com o alcance da minha poesia. Há vários blogs com meus poemas. Há jornais que, ocasionalmente, publicam poemas meus só terei notícias posteriormente. Considero um reconhecimento de muitos anos de busca*” (PASSOS, 2008). Sendo assim, ela valoriza seu esforço para ampliar seu público leitor, ao declarar:

Estou presente na vida literária da terra onde nasci Cruz das Almas, no meu estado da Bahia, no país onde vivo. Produzo, publico em jornais, revistas, blogs, sites. Participo de diversos projetos literários, estou no movimento poético do meu tempo. Dessa forma sinto-me no contexto literário brasileiro.

Esta é uma preocupação atual de quem escreve: perceber seu público, se de fato ele existe num país de cultura da não-leitura. Mas, minha poesia é bem digerida por estudantes de um modo geral e profissional diversos. (PASSOS, 2008)

Ela e as outras entrevistadas, incontestavelmente, não ampliarão o público leitor se não se garantirem condições de escrita e circulação e não se apropriarem de outras estratégias de publicação, o que parece já ter sido entendido por Lita Passos, há algum tempo. É preciso compreender que meios de difusão de sua palavra poética se inserem em pautas da atualidade mercadológica, midiática e de consumo, em que bens

interculturais, inclusive a produção literária, se entrecruzam constantemente com outros, ultrapassando limites geográficos.

1.1.7 Fátima Trinchão: Uma Escritora de Fé e Resistência



Fátima Trinchão – Foto do acervo fotográfico da autora

Maria de Fátima Conceição Trinchão de Carvalho nasceu em 18 de julho de 1959, em Euclides da Cunha-BA, e reside em Salvador-BA. É funcionária do Tribunal de Contas do Estado da Bahia e professora do Ensino Médio da rede estadual de ensino. Ela é licenciada em Letras com Língua Francesa. Para ela, esse “[...] *foi um curso que sempre quis fazer. A faculdade de Letras para mim foi uma realização, porque tive a oportunidade de estudar e aprender, de aprofundar mais daquilo que eu já gostava, tinha afeto, mas não tinha a técnica e a metodologia que a faculdade nos dá*” (TRINCHÃO, 2008).

Fátima Trinchão, como é conhecida, é contista, poeta e já percorreu um caminho significativo de publicação, não tão equitativamente, mas semelhante a Lita Passos. Seus versos despontaram, inicialmente, ainda na juventude, através de jornais de Paróquias e de Escolas, antes mesmo de fazer o Curso de Letras. Na década de 80, publicou em jornais baianos, sobretudo em *A TARDE*.

Continuou sua jornada de tornar-se escritora, associando-se à Editora CEPA, formada por um grupo de escritores/as baianos/as, que, regularmente, edita livros de contos, coletâneas e antologias de poesias. Por essa agremiação, difunde, já há algum tempo, sua produção em antologias poéticas, tais como *Hagorah*, da editora Contemp, www.versos&contos.com.br, da editora Òminra, na *Revista CEPA*. Em 2010, publicou pela Editora Clube de Autores, os livros *Poemas de verão* e *Ecos do passado*. Publicou o conto *Salve as folhas Kò Si Èwè Kò Si Òrisá* nos CN, volume 32, em 2009, e participará do volume 33 desses *Cadernos* em 2010.



Capa do livro *Poemas de Verão* de Fátima Trinchão

Fátima Trinchão é oriunda de uma família leitora, o que, para ela, garantiu o seu gosto pela literatura. Ela conheceu, em ambiente familiar, autores como Castro Alves, Machado de Assis, José de Alencar e Cruz e Souza, os quais fizeram parte de sua adolescência, visto que na escola as obras desses escritores foram apenas relidas. Entes queridos, como a mãe e a avó, já as tinham lhe apresentado, segundo declaração durante entrevista, no dia 12 de maio de 2008,

[...] Minha madrinha e avó, ela era professora e me incentivou bastante à leitura. Minha mãe também era professora [...] Elas me incentivavam e eu lia tudo que aparecia. Era uma família de cultura, que primava pelo saber. A partir daí, comecei a ler Monteiro Lobato, as fábulas como Chapeuzinho vermelho e não parei mais de ler [...] Foi muito enriquecedor, estar e viver numa família leitora. Além de Monteiro Lobato, li em casa Cruz e Souza, Machado de Assis. Minha mãe gostava de Machado [...] O Guarani, de Alencar, ela me dava para ler. Ela gostava muito, achava muito bonita a história. Então, quando fui para escola, eu já o conhecia. Lá eu reli, pois já tinha lido em casa, justamente porque elas tinham esses livros, além de muitas revistas. A escola repetiu aquilo que já tinha lido em casa. Machado de Assis, Alencar, O Guarani, Senhora, D. Casmurro, já tinha lido em casa [...] (TRINCHÃO, 2008)

Ao referir-se ao seu universo de leitura, ao longo de sua vida, a autora mencionou a importância da obra de Castro Alves, no que tange aos temas escravidão e ao sofrimento dos escravizados. Talvez da prática literária desse escritor, de *falar em nome de, o condoreiro*, derive o seguinte desejo da autora: “[...] gostaria principalmente que o meu público leitor fosse o povo negro; fossem todos, mas, de maneira especial, o povo negro, ao qual mando alguns recados e gostaria que fossem captados, entendidos” (TRINCHÃO, 2008). O público leitor, por ela almejado, está para a sua produção literária como o destinatário legítimo de seus discursos, mas colocado como aquele que ora se apresenta vitimizado, por isso precisa ser conscientizado e alertado, acerca de sua condição marginal, tal como informou: “[...] as dificuldades do povo negro estão nas condições de se integrar e de se

inserir na sociedade. Não gostaria de continuar a ver as páginas policiais dos jornais com a maioria negra” (TRINCHÃO, 2008); ora aparece pelas suas memórias ancestrais.

Fátima Trinchão tem uma escrita permeada de misticismo, memórias e lirismo. Através desses signos canta com fé, ternura e meiguice o passado histórico, sonhos e vivências com o sagrado e com práticas cristãs, mas também declina páginas para inventar memórias de si e histórias de seus entes queridos. Ela cria sujeitos poéticos que trazem aos versos vozes negras como verificamos em seu poema *A Deusa*.

Rápido corisco corta a amplidão.
 Por instantes tudo se alumia.
 E no ribombar dos trovões, ventos e clarões.
 Nas noites e nas manhãs
 O céu e a terra se abrem.
 Unidos em Comunhão.
 E juntos assim perfazem
 O Reino maior de Iansã. (TRINCHÃO, 2005, p. 78)

O sujeito poético apropria-se de arquétipos atribuídos ao Orisà Iansã, divindade africano-brasileira, a qual reina entre os ventos e coriscos, tendo forças para dominar céus e terras. Nesses versos, elementos e fenômenos naturais se encontram e interagem com essa figura mítica que transita entre a morte e a vida, convivendo simultaneamente com os *eguns*, em yoruba, os *mortos* e os vivos. Assim, a voz poética, vislumbrada pelo espetáculo de luzes e sons, aclama essa *Deusa* cheia de mistérios e poder. O céu e a terra, unidos, constituem o seu reino maior, tornando-a presente com o “[...] ribombar dos trovões [...]” (TRINCHÃO, p. 78), ventos e clarões que rapidamente e por um instante alumiam noites e manhãs.

O canto a essa *Deusa* reaviva o seu poder de conter e expandir forças da natureza como os trovões, exaltando o poder que ela tem sobre a dimensão humana que expõe homens e mulheres ao máximo de seus limites: a morte. Como mensageira entre os mundos dos vivos e dos mortos, ela é ovacionada pelo seu poder imensurável e misterioso.

Além de *A Deusa*, a autora tem outros poemas, já publicados, em que Oyá, como essa divindade da mitologia yoruba também é conhecida, é reverenciada. Em *Salve Oyá!*, a *Deusa* tem um amor intenso, é forte e capaz de em tudo se fazer presente.

Em tudo estás e pulsas.
 Em tudo sua energia!
 Na paixão arrasadora,
 na espada flamejante,

na luta incessante,
 na chama a crepitar,
 no fogo que funde e forja,
 na brisa que acaricia,
 no ocaso, ao crepúsculo,
 no amor intenso e forte,
 no vento que se alevanta,
 no raio que alumia,
 no trovão que tudo abala,
 na erupção do vulcão,
 na terra quando soluça,
 soluça, ronca e freme.
 Em tudo o que é momento,
 Em tudo o que é movimento,
 Em tudo a sua força,
 em tudo a sua espada,
 em tudo a sua guerra,
 em todas, suas vitórias,
 em tudo suas alegrias,
 em tudo, sua energia! (TRINCHÃO, 2009)

Oyà tem domínio sobre o visível e o invisível, pulsando em tudo que há entre as nuvens e na terra. Ela tem poder sobre as forças cósmicas e naturais, sendo capaz de colocar tudo em movimento. A voz poética a apresenta como aquela que pode tudo, sobretudo, pode dinamizar forças cósmicas e naturais. Do mesmo modo, em uma paixão avassaladora, está sempre disposta para a guerra, com sua *espada flamejante*. *Senhora dos trovões e tempestades* é outro poema de Fátima Trinchão dedicado a Iansã, que é exaltada como *Rainha* e pela sua bravura.

Nas crinas d'um cavalo bravo,
 de espada em riste
 Rainha,
 preenchendo todo espaço.
 No movimento dos teus braços
 trazes o vento,
 e no rastro do vento
 ventania
 e no rastro da ventania
 trazes pela mão os raios,
 e o ribombar dos trovões
 abalando tudo que é inabalável
 que é hirsuto,
 e ao final do dia, a tarde,
 trazes chuvas, tempestades
 e no horizonte eterno,
 o céu incendeia e arde.
 E ao final do dia, a tardinha,
 de espada em riste,
 Rainha,
 cujas bênçãos se espargem,
 nas chuvas,
 nas tempestades,
 De tarde,

bem a tardinha,
 no seu cavalo bravio,
 Senhora dos Céus
 Rainha,
 o céu incendeia e arde
 De tarde,
 bem a tardinha. (TRINCHÃO, 2009)

Novamente aparece uma voz poética que aclama *Oyà*, a *Senhora dos trovões e tempestades*, pela prontidão para a guerra e pelo domínio sobre os ventos e trovões, os quais chegam entre os vivos pelos movimentos dos seus braços. Com atributos, imagens, significantes e sentidos repetitivos e enfáticos à *Deusa*, em relação aos poemas anteriores, esses versos reforçam o seu poder e suas forças inesgotáveis, ilimitadas e inatingíveis, capazes de, como *Senhora dos céus, rainha*, de bem a tardinha, com o brilho e o calor, incendiar e arder o céu intensamente.

Nos três poemas, Iansã torna-se um arquétipo identitário, pois é cantada como paradigma de resistência, por isso, como guerreira e Senhora dos ventos e das tempestades, luta e espalha suas bênçãos e energias. Urânia Munzanzu (2008), em *Ventania brisa*, também a apresenta por qualitativos idealizados, reforçando seu poder e resistências.

Quando se pensa improvável: ela chega!
 Quando parece que ela está: já se foi...
 Oyá, como ventania levou pra longe minha dor.
 Iansã cuidou de mim, curou minha lepra!
 Quando ninguém me queria, Oyá me tomou nos braços...
 Por Iansã dobro meus joelhos, me calo!
 Oyá é ventania que espalha
 Oyá é vento que junta!
 Oyá, como minuano, soprou sobre mim seu dom do Balé.
 Pra Iansã tudo!
 Iansã guerreou por mim, me ensinou a Ventar...
 Com a espada de Oyá dei conta das demandas, venci batalhas...
 Pra Iansã, TUDO!
 Pelas mãos de Oyá, conheci meu Zumbi, OMOLÚ!
 Oyá me ensinou o Opanijé.
 Oyá me ensinou a virar o jogo.
 Lalú, abre caminho que lá vem Oyá.
 Huntó, Ilú pra Oyá! (MUNZANZU, 2008)

A voz poética lembra as realizações com que *Oyà* lhe agradeceu, além de caracterizá-la como a *Orisà* dos ventos, da espada e da guerra, a qual, no presente, ajuda-lhe a enfrentar as vicissitudes da vida. Ela reconhece Iansã como a sua guardiã quando a morte lhe sondou: “[...] Iansã cuidou de mim, curou minha lepra! Quando ninguém me queria, Oyá me tomou nos braços... [...]” (MUNZANZU, 2008).

Iansã, além de curá-la, acolhe-a quando os humanos a abandonam. Para a voz poética, ela é responsável pela suas conquistas e superação de seus problemas, por isso lhe rende todo o louvor e nela confia. Destarte, as memórias da voz do poema possibilitam a elaboração de sentidos sobre o seu presente, uma vez que, em narrativas de si, de acordo com Alba Olmi, “[...] O que está em jogo, portanto, não é somente a compreensão do passado, mas, sobretudo, a interpretação do presente e da maneira pela qual nossa vivência pessoal se insere na história da coletividade à qual pertencemos” (OLMI, 2006, p. 36). Com traço autobiográfico, a voz do poema atribui a *Oyá* o seu encontro com seu *Orisà Omolù*, e o fato de ter aprendido a guerrear e a posicionar-se diante da vida e da morte: “Pelos mãos de Oyá, conheci meu Zumbi, OMOLÚ! Oyá me ensinou o Opanijé. Oyá me ensinou a virar o jogo [...]” (MUNZANZU, 2008).

O próprio título *Ventania brisa* já indica possíveis sentidos destinados às experiências de turbulências – *ventania* – e de calmarias – *brisa* – e ao que vive no instante que se faz no aqui e no agora na companhia de *Oyà*. Desse modo, nesses versos, é provável que a voz mostre-se diferenciadora em prol de mudanças de relações de grupos e pessoas com figuras míticas africanas, cerceando eventos que ameaçam a alteridade, como por exemplo, a intolerância religiosa, e promovendo aqueles que ressaltem a formação de memórias individuais e coletivas. Se assim for, memórias literárias que se distribuem no âmbito pessoal, autorreferencial e coletivo (OLMI, 2006), como presente em *Ventania brisa*, são discursos poéticos que apresentam narram de si, ficcionalizando vivências, trajetórias, sentimentos, fatos, repertórios identitários e culturais etc., figurando como retrospectos, releituras, lembranças e histórias de si.

Ao validar, pelo lirismo, uma ancestral da cosmogonia africana, Fátima Trinchão autoriza, pela sua escrita, princípios filosóficos, culturais e religiosos, relacionados às afrodescendências, nos quais, historicamente, foram desestabilizadas legitimações e significações. Seu fazer poético não só ocupa um lugar, até então invisibilizado, mas inventa outros espaços e discursos. Tais possibilidades se aproximam de proposições de Evaristo: “Viver a poesia em tais circunstâncias, de certa forma, é assegurar o direito à fala, pois pela criação poética pode-se ocupar um lugar vazio, apresentando uma contrafala ao discurso oficial, ao discurso do poder” (EVARISTO, 2007, p. 3).

Tal recorrência também pode indicar um dos lugares que Iansã/*Oyá* ocupa entre as memórias de algumas mulheres negras baianas, sobretudo entre quatro das entrevistadas: ela tem poder e o exerce, mobilizando forças entre a morte e a vida, entre

a calma e à ventania, entre o dia (o sol) e a noite. Sendo assim, também se torna, para elas, uma referência de enfrentamento de adversidades e de labutas cotidianas, as quais podem ser consideradas uma *guerra*.

Apesar desses poemas e outros dedicados às mulheres negras, a divindades africano-brasileiras e temáticas relacionadas às populações negras na diáspora, como Rita Santana e Lita Passos, Fátima Trinchão não considerou, explicitamente, em entrevista, sua escrita literária como parte da LN, por assegurar (ou desejar) que ela seja integrada aos liames da literatura brasileira, uma vez que escreve *para todos*, mas, *em especial para o povo negro*. Decorre disso uma de suas pretensões com a literatura:

Escrevo algumas vezes, direciono para o povo negro. Gostaria que nosso povo negro tivesse leituras mais aconchegantes, que tivesse uma vida mais digna, que só virá através do conhecimento realmente. Escrevo para esse público. Outro dia, publiquei, no site <<http://www.recantodasletras.com.br>>, o poema Zumbi dos Palmares, onde procuro chamar a atenção do povo negro [...] (TRINCHÃO, 2008)

Fátima Trinchão demonstrou, em entrevista, o desejo de imprimir em sua textualidade um tom profético, ao querer uma literatura *para* o povo negro. Ao acompanhar a sua produção literária, durante a pesquisa, e agora, ao final do estudo, tornam-se cada vez mais frequentes, em seus poemas e contos, temáticas relacionadas às populações negras e às divindades africano-brasileiras de tradição yorubana. Além dos poemas dedicados à Iansã, há outros em homenagem à Iemanjá e a *Osalà*; também existem poesias que fazem alusão a universos e personalidades negras como *Zumbi dos Palmares*, *Mulheres negras*, *negras mulheres*, *Ecos do passado*, *Griot*, *Harléns* e *Ao som dos atabaques*. Além de um desejo de convencimento ainda presente neles, há muito mais um tom poético: um canto às ancestralidades, às histórias e memórias de negros/as no Brasil e em outras diásporas.

Guerra, no sentido metafórico, e alguns nomes de instrumentos de luta, tais como *lança*, *punhal espada* são signos em destaque em versos dessa autora, de Rita Santana e de outras participantes da pesquisa. No poema *Guerrear*, de Jocélia Fonseca, uma voz feminina se mostra guerreira e pronta para enfrentar a vida considerada, por ela, uma *batalha*.

Se a vida é uma batalha
Serei guerreira
De punho em prumo
E garras afiadas
E anti-vírus
Para veneno de cobra

Prontas para dar seu bote
(agarro seu pescoço
E, olho no olho,
Ponho-a no seu lugar)
Quero se possível
Escolher a guerra
Em que vou me confrontar
Uma guerra
(não fria, não tenho estômago para as cosias frias)
Mas quente e doce
Que eleve o espírito
E me dê o prazer em lutar
E de quando em quando
A alma cansada...
Deitar e respirar profundamente
O saber de ter vencido
Cada batalha
E se não vencida ... mas...
Vivida.
(FONSECA, 2008, p. 10)

Ela se coloca disposta à guerra, mas não enfrenta todas as lutas, escolhendo apenas aquelas que sejam quentes, doces, elevando o seu espírito e o prazer da luta, pois não vai ao confronto em “[...] uma guerra (não fria) [...]” (FONSECA, 2008, p. 10). Sem exacerbação de atitudes heroicas e de invencibilidades, a voz emancipada e guerreira registra seus limites humanos e a inerência que abrange toda batalha: há sempre vencidos e vencedores. Entre as experiências de vitórias e derrotas, no descanso, reconhece que a relevância da guerra nem sempre está no resultado, mas em estratégias derivadas de enfrentamento e superação.

Fátima Trinchão declarou, em entrevista, em 2008, que não se considera pertencente à LN e não tem relações com grupos e escritores/as adeptos desse projeto literário. Agora, em 2010, ela escreve contos com personagens e vozes narrativas negras, como em *Arlinda* (2010) e naquele publicado nos CN, no volume 32, em 2009, por onde ela também construiu caminhos literários nos últimos anos, reafirmando que a identidade autoral também é móvel, fluida e está em permanente formação.

1.1.8 Aline França²³: Uma Protagonista da Literatura Afrofeminina



Aline-França - Fotografia retirada do blog da autora em 20/11/2008

Aline França nasceu em 15 de fevereiro de 1948, em Teodoro Sampaio-BA. Começou a escrever desde criança, quando trabalhava com seus pais na agricultura. Na década de 70, ingressou como funcionária da Universidade Federal da Bahia, após ter sido aprovada em concurso público. Em 1982, foi eleita, em Salvador-BA, suplente de um vereador pelo PMDB-BA.

Ela integrou comissões julgadoras em concursos como Miss Afro-Bahia (1982) e Festival de Música Popular (1985), produziu e dirigiu espetáculos populares, shows como *Coisas da terra*, em 1983, e *Bahia africanismo*, em 1984. Em 1990, viajou para a Bélgica, onde proferiu palestras em seminários organizados por associações femininas européias e latino-americanas. Ainda hoje, participa de debates sobre a mulher e o homem negro na LN.

Em 1982, ela participou da antologia *Poetas baianos da negritude*, com o texto *Mensagens dos nossos ancestrais*. Sua primeira publicação literária individual é a novela *Negão Dony* (1978), que narra histórias de um funcionário do manicômio do Estado, que conhece bastante o candomblé, de *Mãe Maria de Obi*, a *Africana*, e de *Negão Dony*. Em 1985, publicou o seu segundo livro, *A mulher de Aleduma*, o qual é uma epopéia, em que são cantadas e exaltadas, com orgulho e confiança, as populações africano-brasileiras; seus feitos, configuram-se como uma reinvenção de suas origens e de lutas em prol da sua afirmação. Como toda ficção, trata da arte de narrar, conforme

²³Essa escritora, integrante do *corpus* da pesquisa, foi a única que não entrevistei. Dados biográficos, informações de suas obras e trajetória como autora, fotografia, livros, textos de sua fortuna crítica, dentre outros, presentes neste texto, foram adquiridos por meio de pesquisa em bibliotecas, sebos, sites e em blog da autora.

Mikhail Bakhtin (1993, p. 401), essa novela também questiona sobre o próprio narrar e o sobre papel do herói mítico.

Aline França, por conta de *A mulher de Aleduma*, foi entrevistada por jornalistas de várias partes do Brasil e de outros países como Nigéria, Bélgica, Alemanha, Estados Unidos, Itália e Holanda, obtendo certo reconhecimento crítico no meio literário baiano e diversos artigos seus foram publicados em várias línguas. Devido ao seu estilo e temática, ela foi considerada, naquela época, pela revista nigeriana *Ophelia*, publicada em língua inglesa e de circulação internacional, entre os precursores da literatura contemporânea, no gênero “ficção em estilo surrealista”.

Em 1993, lançou seu terceiro livro *Os estandartes*, texto de ficção em que entroniza o povo *fortiafri* – comunidade que tem a missão de alertar o mundo sobre a espiritualidade e a preservação da natureza. A obra foi adaptada para o teatro e sua estreia integrou as comemorações pelos 300 anos de Zumbi dos Palmares. Já a obra *Emoções das águas* foi publicada em 2005 e também foi adaptada para o teatro, apresentando como tema central a integração da arte, educação ambiental e cultura. A peça deu continuidade ao espetáculo *As fontes antigas de Salvador e seus convidados*, também escrito pela autora.

Aline França tem um *blog*, apesar de não escrever (ou talvez não tornar públicas as suas criações literárias) atualmente. Sua participação na composição do trabalho se dá pelos motivos já apresentados anteriormente, pelas suas obras e pelo contexto em que se inseriu a sua ficção. Suas novelas foram publicadas em um período importante para a construção de uma literatura não mais tão marcada por projetos estético-ideológicos de protestos, denúncias e reivindicações de demandas sociais e políticas, mas também desenhada por abordagens culturais e étnico-raciais. A novidade de suas obras reside em um protagonismo feminino negro baiano da novelista em lidar com questões sociais e culturais de negros/as com a mitologia e o fantástico, criando narrativas que evidenciam uma transformação mítica da realidade. Além disso, os conflitos e problemas, advindos da escravização do povo negro, são explicados de modo transcendental, e não apenas pela racionalidade.

Em *A mulher de Aleduma* (1985), por exemplo, *Aleduma*, protagonista da narrativa, é um deus negro, que faz surgir *Ignum*, uma população negra e bela. Embora deus, *Aleduma* tem origem (*proveniente do espaço longínquo; vindo do planeta Ignum, governado pela deusa Salópia*) e traços humanos (*seu porte altivo, pele reluzente, ligeiramente corcunda, com os pés voltados para trás, barba trançada, caída até o*

chão) que subvertem o perfil de um herói ocidental. É um deus anti-herói: defeituoso e súdito de uma divindade feminina. *Aleduma* é um herói de força incomum, incansável, guerreiro, fiel ao seu povo, possuidor de um poder sobrenatural e semelhante aos deuses nagô africanos. É um homem-deus e deus-homem, o qual vive como homem e como deus; ele conhece e se relaciona com os seus ancestrais, por isso digno de confiança, capaz de ajudar os enfraquecidos.

Em certo continente da Terra, há milênio atrás, proveniente do espaço longínquo, surgiu um negro de aparência divina, com a missão de iniciar a proliferação de uma raça que, futuramente, viria se tornar, na história desse continente, um componente de relevante importância. Era Aleduma, um deus negro, de inteligência superior, vindo do planeta Ignium, governado pela deusa Salópia. Seu porte altivo, pele reluzente, ligeiramente corcunda, com os pés voltados para trás, barba trançada, caída até o chão, dava-lhe um aspecto singular. Veio para a escolha do local onde se desenvolveria a raça negra (FRANÇA, 1985, p. 10).

A narrativa tem sua marca espaço-temporal no passado, mas a trama se desenvolve no presente, no *aqui e agora*. Isso configura a *temporalidade inacabada* do romance e a sua aproximação da realidade, caracterizada por Bakhtin (1993, p. 401). Nessa perspectiva, o leitor torna-se contemporâneo simultaneamente ao narrador e à narrativa.

Narrativas de homens, mulheres e deuses (as), como essa novela, retratam reveses e alegrias da vida, por isso os mitos são relatos sobre seres humanos e deuses. Os povos, em todos os tempos, tiveram necessidade de que seus deuses ou heróis fossem mais fortes, e poderosos, mais felizes, mais próximos do povo e seus aliados no combate aos inimigos. *A mulher de Aleduma* é, entretanto, uma narrativa em que atos heroicos, ordinários e hodiernos se sobressaem igualmente.

Em *Ignium*, um país imaginário, o povo vive uma perversa escravidão. A narrativa é construída a partir dela e das lutas em prol da libertação e de elaboração de um refúgio (a *ilha de Aleduma*, a *ilha maravilhosa de Coinja*). Toda a história se desenvolve a partir do universo africano-brasileiro mítico e cultural: os nomes, as experiências artístico-culturais, a natureza, as relações entre os seres humanos entre si e com a natureza, o ambiente, costumes, religiosidade etc.

O presidente do afoxé falou, com voz alta:

- Que esta febre apareça sempre em cada um de nós – e com a voz embaraçada de emoção, gritou: - Oxum! Oxum! Banhe a terra com suas águas abençoadas e todos os nossos cânticos traduzam nossas homenagens

ao planeta Igunu. Cantem! Arranquem de suas almas os cânticos e
brindemos a Salópia, Deusa de Igunu.
E o afoxé cantou:
As águas de Oxalá
Vão lavar minha cabeça
Os filhos da África
Já vêm me buscar.
Eu vou, eu vou, na África dançar
Pra meu pai Oxalá! (FRANÇA, 1985, p. 94).

Evidentemente que não há na narrativa uma busca, através do mito, de *origem* ou de reprodução cristalizada e imutável da tradição africano-brasileira. Ao contrário, é uma re-elaboração de múltiplas possibilidades de se (re) inventar e de se agenciar novos sentidos e respostas às demandas da sua presença e participação na sociedade brasileira. É um exercício dinâmico e descontínuo de contar, (des) contar e *interpretar as interpretações*, as ocorrências ordinárias e extraordinárias.

Ao reconhecer o discurso mítico, ainda que idealizado, nessa novela, deduzo que os mitos acompanham a dinamicidade da existência humana e dela se retroalimentam. Por eles, grupos humanos atribuem sentidos aos acontecimentos, aos fenômenos, às relações etc., constituindo-se em invenções humanas para narrar, explicar e mostrar as ações inusitadas e ordinárias de ancestrais e heróis. Com eles, se podem construir vários sentidos para a existência, re-elaborar respostas para os eventos e entender as cenas e as vicissitudes que compõem o cotidiano inventado. Assim, os mitos são indispensáveis tanto para os indivíduos quanto para as sociedades, uma vez que eles são como a memória coletiva, que assegura a preservação e, simultaneamente, a modificação de comportamentos humanos, desempenhando funções socioculturais pertinentes para a vida em coletividade.

Nisso consiste a relevância da novela *A mulher de Aleduma*, dentre outras dessa autora, já que é uma ficção em que o narrador inventa outra história de africanos e negros, à medida em que eles reconstróem o Brasil, pela linguagem literária, imbuídos de africanidades, mitologias africanas, marcas da escravidão, mas também daquelas marcas deixadas pelas resistências e insurgências negras.

Aline França se aproxima de Lita Passos e Fátima Trinchão pela identidade geracional, mas, com essa última, a relação se estreita mais, no que se refere à temática abordada em suas narrativas: universos míticos afrobrasileiros. Na produção literária de ambas, nota-se que esses contínuos civilizatórios aparecem para que sejam reinventadas epopeias e recontados os pequenos feitos de povos africanos e diaspóricos.

Ao se pensar no percurso da literatura afrofeminina no Brasil, indiscutivelmente, as novelas dessa autora, datadas entre as décadas de 80 e 90, do século XX, despontam, ainda que sem tal prospecção, como protagonistas de um projeto estético-literário em que autoras negras traçam linhas e versos poéticos e narrativos diferenciadores, com personagens, vozes e histórias constituídos por, segundo Silva (2010)

[...] temas femininos/feministas negros comprometidos com estratégias políticas emancipatórias e de alteridades, circunscrevendo narrações de negritudes femininas/feministas 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. (SILVA, 2010, p.24)

Por esse projeto literário, pois, figuram formações discursivas inovadoras em que vozes literárias negras e femininas, destituídas de submissão, assenhoram-se da escrita para forjar uma estética textual em que se (re) inventam, a si e a outros, e se cantam sonhos, universos culturais negros.

1.2 Autoras Negras Baianas e o *Jogo da Escritura*²⁴

A leitura crítica realizada, neste capítulo, demonstrou que a identidade autoral das escritoras, em realce neste estudo, adquire importância, à proporção que se desloca de imagens e discursos que imortalizam o/a *pai/mãe* do *texto*, ao mesmo tempo em que se distancia de significantes que as colocam como construtoras de verdades, de sentidos e descobridoras de origens de significados. A identidade autoral delas, desse modo, desvincula-se da autoridade autoral plena e soberana, por permitir possíveis significações atribuídas a um texto e está intrinsecamente associada à formação de públicos leitores.

Suas informações indicaram que, em um tom dialógico e circunstanciado, importa, para elas, a regularidade de suas criações literárias, acompanhada de publicação e difusão, a ampliação de seus públicos leitores e a mobilização de significados sobre identidades e femininos negros. Com suas invenções literárias,

²⁴ *Escritura* aqui se relaciona com o entendimento de J. Derrida (2004, p. 57; 1971). Para ele, a *Escritura* é uma cadeia de rastros (de significantes), ou seja, é aquilo que permite a atribuição de sentido a qualquer linguagem e não apenas à língua falada, já que toda linguagem é imotivada, sem origem e sem significado transcendental que lhe permita sentido. Ao contrário, possibilita rastros de outros rastros que costumam uma cadeia de sentidos.

pretendem desestabilizar discursos que pouco valorizam suas produções e fortalecem, pela palavra, as relações de poder pautadas em práticas de racismo e sexismo. Almejam ainda, através de entrecruzamentos, tessituras e jogos desconstrutores e não destruidores de significados, dizer e escrever de si, de seus sonhos, memórias, indagações, angústias, dilemas, ocorrências e identidades individuais e coletivas, tal como sugere Urânia Munzanzu.

[...] Mas quando a gente se propõe a ter uma família negra, a ter filhos negros e a viver dentro das coisas que nossos antepassados deixaram, quando a gente não quer descartar a nós, próprias, a gente fica meio confusa. Esses homens, normalmente, nos chegam com mais seqüelas do que com coisas a nos oferecer. As marcas sofridas da minha mãe, as minhas mesmas, sempre foram coisas que queriam conversar sobre isso. Como não está posto nenhum fórum que a gente discuta sobre essas coisas, como damos conta de um marido violento, de um marido que não nos reconhece como mulheres bonitas, como mulheres capazes? Como dar conta de filhos criados sem pai? Como dar conta de atender as necessidades do dia a dia. Eu tinha vontade de falar dessas coisas. E a poesia foi o meu refúgio. (MUNZANZU, 2008)

O poema *Elev-a-ação*, de Jocélia Fonseca, facilita o entendimento desse lugar da poesia indicado pela escritora.

Quem agora é capaz
De acariciar
Minha alma que sangra
Sofrendo as maldades alheias
As maldades das fracas criaturas
Que não enxergam o horizonte
Está ao alcance de quem quer ir além
Da miséria cotidiana
Quem quer ter um sonho lindo
Esse livrar das mesquinhas
Aprendidas
Se desnudar
Diante das mentiras mórbidas
Que se perdura e sustenta
A miséria mental
E correr o risco
Em que você deve correr
Firmar os passos
Na corda bamba da vida
E ser forte. (FONSECA, 2008, p. 14)

Esses versos dedicam-se a apresentar indagações e razões pelas quais o sujeito se angustia. Lutas, sofrimentos, superação e resistências são temas que despontam nesse poema, contudo são também frequentes em palavras poéticas e ficcionais das demais escritoras integrantes deste estudo. Assim a escrita torna-se o abrigo, onde se refugiam para entender a si, inventando expressões de si e do seu cotidiano, bem como traçando estratégias de superação das *maldades alheias*, da *miséria cotidiana*, das *mentiras*

mórbidas, da miséria mental e das mesquinhas e dos questionamentos, expostos por Urânia Munzanzu. A literatura poderá ser um *lugar* de indicação de critérios para se “[...] ter um sonho lindo [...]” e “[...] Firmar os passos na corda bamba da vida e ser forte.” (FONSECA, 2008, p. 14).

Assim, através de um eu poético, afirmado pelo eu autoral, torna-se possível expressar dilemas constituídos entre a mulher literária e a mulher estereotipada pela cultura androcêntrica. Tal configuração se estabelece ao se considerar que a arte literária, em muitos momentos, circunstanciada pela tradição patriarcal, “[...] incumbiu-se de reforçar uma suposta *natureza feminina*, pautada em domesticidades, fragilidades, submissão, sentimentalismos, emoções e sensibilidades exacerbadas e pouca racionalidade” (SILVA, 2010, p. 24).

Os versos servem também para mostrar o próprio eu autoral ficcional, haja vista que, em matiz metalinguística, despontam poemas e contos de cinco participantes da pesquisa, em que o foco poético caracteriza-se por uma escritora. Em *Meu poema*, de Rita Santana, o sujeito poético feminino está grávida de um poema. Aparecem as façanhas que inventa de nove em nove meses para gestar e procriar, em segredo, seus versos. Incompreendida pelo marido louco, preocupado com a paternidade, entre festa e silêncio, ela continua com a sua gestação indesejada pelo marido, mas por ela celebrada no pós-parto. Só, após parir os versos, ela comemora o poema.

Levei nove meses gerando um poema,
E o meu marido louco em questões de paternidade.
Nunca confesso o meu verso!
Trepadeira sobe na parede da casa,
E eu como a casca de barro entre a tinta e o tijolo.
Gosto de comer terra quando acordo.
Quando nasce um fiz temperada e chamei amigos,
Usei algodão de chita.
Ele sério, cismado, num canto,
E eu sempre grávida
De nove em nove, paria um poema
E era festa lá em casa.
Se contasse, inspiração ia embora,
Levando ovário, útero e as trombetas.
Eu fico é quieta,
Servindo temperada com minha camisola de Musa.
(SANTANA, 2005, p. 72)

Com voz própria, ela traz o desafio da primeira pessoa como uma voz autoral emancipada, revertendo histórias de subordinação. Embora tenha um marido louco que reivindica questões de paternidade, ela reage sabiamente ao recalque de sua escrita pelo

marido, ficando “[...] quieta, servindo temperada como minha camisola de Musa.” (SANTANA, 2005, p. 72).

Construir uma produção literária com os traços dos poemas apresentados, neste capítulo, incontestavelmente, exige o movimento de *jogos* de significações já cristalizados de autoria, gênero, mulher negra, entre outros. Para tal exercício, é preciso compreendê-los, sem excluí-los ou colocá-los em oposição, mas *sob rasura*, isto é, descentralizá-los com o reconhecimento de que um significado é sempre flutuante e, de modo imperceptível, pela linguagem, apoia-se e se transforma em outros.

Esse *jogo* consiste em promover atos dinâmicos e reversivos de significações atribuídas às palavras poéticas e ficcionais e às experiências autorais dos sujeitos da pesquisa, na medida em que seus textos, como encadeamento de *rastros* (DERRIDA, 1971; 2004), tecem um jogo de referencialidades, isto é, não se organiza a partir de uma suposta origem, de um *significado transcendental*, conforme a linguagem de Derrida, mas de múltiplas possibilidades de imputação de significados de mundos e histórias, memórias e imaginação manejados pelas autoras.

As participantes do estudo arriscam se instituírem como escritoras, utilizando um jogo de relações que se concretiza no *devir*, ora tenso, ora dialogado e negociado, distante de apelos e posições naturalizantes ou vocacionais e de significações fixas. O jogo, assim sendo, transita do *ser* para o *se tornar* e o *devir*, ou seja, compreende a mobilização delas em migrar suas vozes, de silenciadas para escutadas. Para isso, forjam caminhos vários, como descritos anteriormente, para alcançar públicos leitores e provocar abalos em critérios e prática de eleição, controle e valoração da palavra literária, estabelecidos pelo cânone.

II CAPÍTULO

LITERATURA E IDENTIDADES NEGRAS



(Alda Espírito Santo – São Tomé e Príncipe)

Fonte da foto: <http://museologia.mestrados.ulusofona.pt/expolp/tela_19.htm>.

Acesso em 30/02/2010.

Nesta noite morna de luar africano
 Salpicando de sombras as estradas
 Eu estendo os meus braços sedentos
 Para a nossa mãe África, gigante
 E ergo para ti meu canto sem palavras
 Suplicando bênção da terra
 Para as vias dos teus caminhos
 Para a rota do destino imenso
 Traçado na inteireza de todo o teu ser
 Para ti, a projecção das nossas estradas
 Varridas da impureza dos dejectos inúteis
 Para ti, o canto de glória da nossa
 Mãe África dignificada. (ESPÍRITO SANTO, 1991)

Identidades é uma temática que faz parte de cenários acadêmicos e núcleos de pesquisas voltados para algumas questões contemporâneas, tais como políticas neoliberais, globalização, pós-colonialismo, alteridades, diversidades, estudos culturais entre outras. Cláudia Torres, ao referir-se à amplitude desse conceito, cita algumas complexidades que o circundam:

[...] as expressões distintas como imagem, representação de si, conceito de si, pertencimento, as quais se referem a um conjunto de traços, de imagens, de sentimentos que o indivíduo reconhece como fazendo parte dele próprio, são empregadas fazendo referência ao conceito de identidade [...] (TORRES, 2003, p. 41)

Há uma gama abrangente de estudos sociológicos, psicológicos, literários e culturais que tecem análises e considerações visando à compreensão do conceito de identidade. No entanto, há nuances e especificidades entre elas que ainda não foram enfrentadas, suficiente e satisfatoriamente, por isso não é à toa que Hall reconhece que,

embora haja uma intensa fascinação da pós-modernidade pelas múltiplas diferenças, permanecem ainda alguns questionamentos, críticas e discordâncias a respeito de identidade:

Estamos observando, nos últimos anos, uma verdadeira explosão discursiva em torno de “identidade”. O conceito tem sido submetido, ao mesmo tempo, a uma severa crítica. Como se pode explicar esse paradoxal fenômeno? Onde nos situamos relativamente ao conceito de “identidade”? Está se efetuando uma completa desconstrução das perspectivas identitárias em uma variedade de áreas disciplinares, todas as quais, de uma forma ou outra, criticam a idéia de uma idéia de identidade integral, originária e unificada. (HALL, 2000, p. 103)

A desconstrução de perspectivas identitárias, referida por Hall, coloca em pauta ambivalências nas empreitadas de discussão sobre identidades, bem como controvérsias em compreendê-las como entidades fixas, singulares e imutáveis. Mais ainda, designá-las pressupõe reconhecê-las como uma construção sociocultural e não como traços biológicos e naturalizados, uma vez que elas implicam adesão, pertencimento e, ao mesmo tempo, em ressignificação de valores, costumes, comportamentos, ritos, tradições, concepções dentre outros. Implicam, ainda, entender que elas, segundo Nestor Canclini, são “[...] uma construção em que se narra [...]” (CANCLINI, 2006, p. 129), se instituem não apenas pela relação de classe, pelos fatores econômicos e financeiros, em que os sujeitos estão inseridos, mas também por outros aspectos, tais como étnico-racial, gênero, profissional, orientação sexual, geracional etc.

As identidades ainda não integram a natureza humana, tampouco resultam de doação ou de aquisição passiva; ao contrário, as identidades individuais e coletivas são construtos socioculturais, que se caracterizam como móveis, múltiplas, fluidas e fragmentadas, e são, conforme Homi Bhabha (2003), constantemente negociadas e contestadas. As identidades não são, portanto, coerentes e definitivas. Incontestavelmente, elas são instáveis, inacabadas e transitórias e, por conseguinte, elas são dinâmicas e se constituem de modo relacional (HALL, 2000; LOPES, 2002), como um processo em permanente transformação. Elas não se limitam apenas a uma representação do ser humano nem a elementos diferenciadores de outros, já que, conforme Muniz Sodré (1999, p. 34),

Dizer identidade humana é designar um complexo relacional que liga o sujeito a um quadro contínuo de referências, constituído pela interseção de sua história individual com a do grupo onde vive. Cada sujeito singular é

parte de uma continuidade histórico-social, afetado pela integração num contexto global de carências (naturais, psicossociais) e de relações com outros indivíduos, vivos e mortos. A identidade de alguém, de um “si mesmo”, é sempre dada pelo reconhecimento de um “outro”, ou seja, a representação que o classifica socialmente. (SODRÉ, 1999, p. 34)

Elas são multirreferenciadas, resultam de entrelaçamento de diferentes traços socioculturais, por isso se configuram em *entrelugares* (BHABHA, 2003), isto é, são formadas com referenciais das várias dimensões e aspectos, tais como gênero, geração, geográfico, cultural etc., em torno dos quais pessoas e grupos se autorreconhecem. Assim, entender as identidades pressupõe enfrentar as dimensões com que se envolvem as relações entre o sujeito e os grupos sociais e culturais com os quais convive.

Apoiado no pensamento de Manuel Castells (2000) sobre identidade, o qual garante que ela se constrói em meio a disputas de poder, também Zygmunt Bauman (2004) assegura que a identidade é inventada através de conflitos e está relacionada ao Outro. Ele considera a sua referência importante para os grupos sociais, uma vez que ela facilita a organização na diversidade e provoca contínuas mudanças. A construção de identidades, para Bauman, depende de um processo de classificação e reclassificação dos grupos em categorias socialmente construídas, a partir de traços culturais reconhecidos como referência por um grupo em relação a outro, tais como nação, raça, religião, língua, símbolos, dentre outros. Assim, o entendimento das identidades como reconhecimento de si e de grupos sociais e culturais traz à baila a noção de alteridade, haja vista que essa nutre as identidades, uma vez que a existência de um *Eu* conjetura a idéia de *Outro*. E nisso se instauram a pertinência, a tensão e a disputa de poder, a que se refere Bauman, pois pouco adiantaria se os grupos tivessem elementos culturais em comum se não existissem, em contraposição, os *Outros*.

Como elaborações humanas, as identidades decorrem de práticas socioculturais, se realizam e se mobilizam, quando possível, na e pela linguagem. Nesta perspectiva, o capítulo faz interpretações de discursividades acerca de identidades em textos literários. Elas estão circunscritas em uma *cadeia de rastros* de identidades negras, inventadas por repertórios de culturas negras, em convergências e divergências, conforme Hall (2003, p. 325).

Discursos literários sobre identidades negras femininas oscilam entre sua afirmação e depreciação. Em textos considerados canônicos, predominam significados de repertórios culturais negros que pouco se relacionam com alteridades e com as transitoriedades das identidades. Na LN e entre autores/as poucos/as conhecidos/as em

ambientes e segmentos literários, aparecem frequentemente imagens, vozes poéticas e narrativas que, ao contrário, atribuem sentidos propositivos e persuasivos de valorização de africanidades. Diante disso, este capítulo tem os seguintes objetivos: discutir sobre a LN; apresentar diferentes figurações de identidades negras femininas, analisando alguns estereótipos negativos presentes em alguns textos literários de escritores brasileiros canônicos; apresentar leituras de alguns textos de autores/as negros/as que integram projetos literários, individual e coletivamente em torno da LN, e de escritoras que compõem o *corpus* deste estudo, chamando a atenção para aspectos positivos neles presentes, conferidos às vozes e personagens negras femininas.

2.1 Algumas Facetas de Identidades Negras Femininas na Literatura Brasileira

Os estereótipos, conforme estudos de Cashmore (2000), no âmbito das relações étnico-raciais, geralmente estão associados às práticas discursivas de generalização excessiva acerca de um comportamento ou de características de membros de determinados grupos. Embora os estereótipos sejam positivos e negativos, comumente, no campo das relações raciais e étnicas, destacam-se, em textos literários canônicos, aqueles que expressam preconceito racial em relação aos/às negros/as. Assim, a tradição literária brasileira é marcada por uma escrita *sobre o/a negro/a*²⁵, em que narrativas e poesias são inventadas a partir de temas como escravidão e culturas negras, representadas, muitas vezes, por meio de estigmas, preconceitos e olhares etnocêntricos²⁶. Obras, que assim se apresentam, reproduzem uma estereotipia negativa, através da criação de personagens negras femininas, utilizando imagens que as inferiorizam. Essa negatividade permeia alguns textos literários, através do reforço de papéis sociais que, por vezes, as animalizam, associando-as, de acordo com Julivan Oliveira (2000), ao mal, ao feio, à perdição, à desgraça e à morte.

Em ficções e poéticas canônicas, perfis femininos negros aparecem atrelados às representações estáticas e naturalizadas e com circunscrições pautadas em um suposto

²⁵ Estudiosos como BASTIDE (1943), SAYERES (1958), RABASSA (1965), QUEIROZ JR. (1975), BROOKSHAW (1983), dentre outros, incumbiram-se de mostrar escritores brasileiros que sobre isso versaram.

²⁶ *Etnocentrismo* é considerado, por Ellis Cashmore, como “[...] o próprio grupo como padrão e todos os outros como estrangeiros e, geralmente, inferiores [...]” (2000, p. 439).

passado de subserviências e de imobilismos social, cultural e político. Na literatura brasileira, do período colonial ao atual, circula um desenho de identidades negras femininas, através do qual se institui um olhar à diferença, segundo Evaristo, confundido com desigualdade e inferioridade:

Colocada a questão da identidade e diferença no interior da linguagem, isto é, como atos de criação linguística, a literatura, espaço privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentidos, apresenta um discurso que se prima em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra. A representação literária da mulher negra, ainda ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor, não desenha para ela a imagem de mulher-mãe [...] (EVARISTO, 2005, p. 202)

Ao (re) apresentar uma diferença negativa de mulher negra, a literatura reproduz simbolicamente, estereótipos que a subjugam, através de qualitativos carregados de imagens de um passado de escravização, exploração, sensualidade, libido e virilidade exacerbada, negando-lhe outros positivos, que promovam uma construção afirmativa de suas identidades. Sendo assim, pela linguagem, pois, é possível se (re) produzirem sentidos que pouco favorece o exercício da alteridade.

Uma figuração estereotipada no Brasil, por exemplo, aparece na obra de Gregório de Matos, conhecido como *Boca de inferno*, devido à criticidade, ironia e comicidade diante da colonização portuguesa. Bartola, Vicência, Catona, Teresa, Anica, Córdula, Luzia, Jelu são algumas “mulatas” por ele cantadas e, assim, reconhecidas na época, que se sobressaem como excelentes elementos de catarse.

O sujeito poético, criado por *Boca de inferno*, utiliza-se de elogios e simples galanteios aos diversos impropérios a elas lançados para caracterizá-las. Segundo Queiroz Jr., ele assim as qualificou na sua poética:

[...] bons sentimentos, senso de solidariedade humana, alegria, vigor físico, graça, beleza, senso estético, gosto pela vida, certas habilidades domésticas, ou mais exatamente culinárias, muita higiene pessoal e bastante musicalidade – afinação, ritmo e graça, ao cantar e danar. Em contraposição, não menos destacados são seus defeitos: irresponsabilidade, sensualidade, amoralismo, infidelidade [...] (QUEIROZ JR, 1975, p. 33)

A voz poética elogia mulheres negras, comparando-as com flores, como fez com Antonia, chamada de Catona, produzindo imagens femininas de “mulatas”, a partir de registros do masculino:

Também a violeta é flor [...],
 Que é fêmea trajada em flor [...].
 Catona é moça luzida,
 Que a pouco custo se asseia,
 Entende-se como feia,
 Mas é formosa entendida. (MATOS, 1992, p. 30)

Realça e idealiza a sua beleza, conforme fez com Tereza, tornando-a objeto de desejo, com uma beleza corporal quase perfeita, se não fosse seu negrume, e responsável pela realização dos anseios masculinos:

Seres, Tereza, formosa,
 Sendo trigueira, me espanta;
 Pois tendo beleza tanta,
 É sobre isso milagrosa.
 Como não ser espantosa
 Se o adágio me assegura,
 Que quem quiser formosura
 A há de ir na alvura ver;
 E vós sois linda mulher
 Contra o adágio da alvura [...] (MATOS, 1992, p. 34-35)

Apesar da representação de exaltação da beleza da mulher negra, ela, para o sujeito poético de *Boca de inferno*, configura-se como uma fervorosa sedutora. E assim refere-se à Luzia:

Dai-me sequer um bocado;
 Mas o que vos persuade
 Que deis com manha e com arte,
 Dando-vos e de tal parte,
 Sempre será grande o dado.
 Se a todos cinco sentidos
 Não tendes coisa que dar,
 Daí ao de ver e apalpar,
 Os dois sejam preferidos. (MATOS, 1992, p. 69)

Ele apenas atende e cede a apelos sedutores delas e de seus encantos físicos e de personalidade. O poeta não foge à regra do seu tempo e, através de seus versos, figura um *olhar* comum à época sobre as mulheres escravizadas. Assim ainda canta: “Jelu, vós sois a rainha das mulatas, sobretudo sois a deusa das p... [...]”. [reticências no original] (MATOS, 1992, p. 33).

Ao utilizar esses qualitativos para a “mulata”, de modo naturalizado, Gregório de Matos generaliza estereótipos negativos, pela linguagem poética, cristalizando imagens que a desenham como objeto sexual, sem limites e sem princípios morais., segundo o estudioso Queiroz Júnior:

[...] Ele serviu, desde logo para concretizar o lado menos elogioso, embora literariamente muito utilizável da vida humana – o das aventuras pecaminosas, de conseqüências as mais diversas, dificilmente resistidas, mesmo pelos chefes de família tidos por mais virtuosos. Foi, pois, à dimensão bocagiana dos poemas satíricos de Gregório de Matos que a mulata forneceu os dados mais adequados. [...] (QUEIROZ JR, 1975, p. 31)

A mulher negra, cantada por Gregório de Matos, é descrita por atributos contraditórios: ora desfila como anjo, ora como demônio. Ela tem beleza e formosura, mas tem pouca racionalidade e é muito tentadora, irresistível. Só tem a oferecer seus dotes físicos e o prazer sexual ao macho senhor que, seduzido por ela, não tendo alternativa, entrega-se aos desejos libidinosos. É, por fim, a mulher *rainha do lar*, mas não para constituir família, pois é irresponsável, amoral, infiel e dotada de comportamentos impetuosos e fogosos.

Na historiografia literária, na esfera dos micro e contrapoderes (FOUCAULT, 2002), outros/as escritores/as elaboram poéticas com cantos diferenciadores que pouco se aproximam desses qualitativos. Eles/as inventam outros perfis negros femininos, abolindo riscos, tais como objetos de desejo e de prazer, de ídoles duvidosas, promiscuidade e inserindo, alguns idealizados, como fortes, confiantes, guerreiras, belas e atraentes, musas, inspiradoras, humanizadas, livres, resistentes, e outros marcados pelo cotidiano e por fragilidades, tais como solitárias, sofridas, angustiadas, conflituosas etc.

Solano Trindade, um escritor participante da formação da literatura negra, se destaca por elaborar uma poética que se estabelece através de imagens e temáticas que, contrariamente à escrita de *Boca de inferno*, favorecem o fortalecimento de identidades negras individuais e coletivas e qualifiquem os traços de negritude. Em *Negra bonita*, ele cria um eu poético que se oferece como o amor de uma *Negra bonita de vestido azul e branco*, pelo seu pertencimento étnico-racial e não apenas pela sua beleza.

Negra bonita de vestido azul e branco
 Sentada num banco de segunda de trem
 Negra bonita o que é que você tem?
 Com a cara tão triste não sorri pra ninguém?
 Negra bonita
 É seu amor que não veio
 Quem sabe se ainda vem
 Quem sabe perdeu o trem
 Negra bonita não fique triste não
 Se seu amor não vier
 Quem sabe se outro vem
 Quando se perde um amor

Logo se encontra com
 Você uma negra bonita
 Logo encontra outro bem.
 Quem sabe se eu sirvo
 Para ser o seu amor
 Salvo se você não gosta
 De gente da sua cor
 Mas se gosta eu sou o tal
 Que não perde pra ninguém
 Sou o tipo ideal
 Pra quem ficou sem o bem [...] (TRINDADE, 1961, p. 130)

No poema, uma voz poética brinca com as palavras para cantar a finitude e a fugacidade do amor, mas também se encanta com a beleza da *Negra bonita* que parece triste por ter perdido seu amor. Também se apresenta como um negro que é um traço identitário comum entre ele e a *Negra bonita*, considerado por ele determinante para se colocar (ou não) como o novo amor da *Negra bonita*: “[...] Quem sabe se eu sirvo para ser o seu amor [...]” (TRINDADE, 1961, p. 130). Com sutileza, o poeta aborda liricamente sobre as tramas que perpassam as relações inter-raciais, indicando uma delas que é não se encantar com o outro por compartilhar do mesmo pertencimento étnico-racial. *Negra bonita* é linda, entretanto, para aceitar os encantos da voz poética masculina, é preciso gostar “[...] da gente de sua cor [...]” (TRINDADE, 1961, p. 130).

A *Negra bonita* é caracterizada pela capacidade de escolher outro amor, pelo seu *vestido azul e branco* e até pela *cara* tão triste que não sorri para alguém. Não há destaque para seus dotes físicos, que justifiquem a sua beleza, tampouco exibição de sua sensualidade e virilidade. Tal descrição mostra um fazer poético comprometido com uma faceta de identidade negra distinta da presente na poética de Gregório de Matos.

Em *Instante mulher*, de Mel Adún, como em *Parcimônia*, de Rita Santana, existe uma busca por uma literatura em que sujeitos poéticos e ficcionais femininos negros possam forjar reversões de representações inventadas com perfis negativos e sem liberdade, tal como aparecem em obras literárias canônicas.

Com vontade apenas de boas risadas.
 Do carinho descarado embaixo.
 De qualquer lençol que me abrigue.
 Sem brigas.
 Não tenho intimidade pra brigar com você.
 Exijo as boas trepadas seguidas deuteamos falsos.
 Com prazer dou risada das suas piadas.
 Se não me agradam não te permito repetir o prato.
 Estou nesse estágio – posso escolher.
 Pode falar bobagens, sentir prazer quando te molho,
 Posso até bater, mas ainda não aprendi a apanhar...
 E gozar.

Naquelas 4 horas tapo o buraco.
 Com o nascer do dia volto a ser vazia, mas em paz.
 Esperando de unhas bem feitas o próximo...
 Não quero ser taxada de santa nem biscate.
 Quero ser somente o que sou agora.
 Amanhã sentirei saudades
 Como senti ontem de mim mesma quando morri.
 Aprendi a saborear todas as vezes que morro.
 Morro em cada cama que deito,
 Mas sou cristo todas as manhãs seguintes. (ADÚN, 2006, p. 186)

Nesses versos, um eu poético feminino, caracterizado pela ousadia e autonomia, escolhe sentir, e não só ser dona de si, tornando-se senhora de seu querer e de seu prazer. Nada mais pretende senão nascer, igualmente a *cristo* e ao novo dia, após cada *morte*, isto é, depois do gozo. Livre para ser e vivenciar os múltiplos e breves instantes de satisfação sexual, o eu segue certo de que, ao morrer e diante de jogos das relações e afetividades, oportuniza-se a viver com alteridade e a elaborar várias significações de si.

Novamente aparece na poesia de Mel Adún o riso como igualmente se apresenta em *O rei sem coroa*. Nesse poema, o riso se define como uma postura de reação da voz poética, ao se encontrar com um homem/deus africano, que exibe sua majestade, honradez e imponência. Já, em *Instante mulher*, o riso expressa o contentamento dos breves e fugazes momentos de prazer vividos pela voz feminina, mostrando-se livre e “descomprometida” com os desejos sexuais do seu parceiro e, quiçá, com relações afetivas duradouras. Sem compromisso com o depois, com verdades, atitudes sérias e sempre disponível ao instante, ela segue com o encontro consigo mesma à procura e à espera de outras *boas risadas e trepadas, piadas e falsos euteamos*.

A ausência do sorriso da *Negra bonita*, de Solano Trindade, é expressão de tristeza e de abandono. As risadas da mulher, que vive intensa e alegremente seus instantes de amor, indicam, no entanto, decisão por viver sozinha e livremente e, ao mesmo tempo, pelos encontros amorosos ocasionais. Sem preocupações com imagens que cristalizem seu perfil de *santa* ou *biscate*, ela prossegue em busca de si mesma e do próximo que lhe fará sorrir, preparando-se para *morrer* em cada cama que deita e, assim, assemelhar-se a *cristo*.

Essas figurações de *Negra bonita* e de *Instante mulher* apontam outras faces de personagens negras femininas que desestabilizam aquelas de Gregório de Matos, reatualizadas, como assegurou David Brookshaw (1983), por José de Alencar, Bernardo Guimarães, Aluísio de Azevedo, Jorge Amado e por outros escritores. Em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, por exemplo, o narrador, ao

descrever a personagem negra, restringe a sua descrição aos atributos e aos elogios físicos. Embora não a censure, não a isenta de amoralismo e irresponsabilidade.

[...] Vidinha era uma mulatinha de 18 a 20 anos, de altura regular, ombros largos, peito alteado, cintura fina e pés pequeninos; tinha os olhos muito pretos e muito vivos, lábios grossos e úmidos, os dentes alvíssimos, a fala era um pouco descansada, doce, afinada [...]

Com uma risada prolongada e sonora, e com um certo caído de cabeça para trás, talvez graciosos se não tivesse muito afetado.

Naquela família, havia três primos e três primas, e se agora acrescentarmos que moravam todos juntos, (o leitor) deve ter cismado alguma coisa a respeito. Três primos e três primas, morando na mesma casa, todos moços... não há nada mais natural: um primo para cada prima, e está tudo arranjado.

[...] O amigo de Leonardo tomara conta de uma das primas, isto é, o excesso de um primo [...] Saiba-se que havia dois primos pretendentes e uma só prima e essa era Vidinha, a mais bonita de todas; sabia-se mais que era um atendido e outro desprezado [...] Vidinha era uma rapariga que tinha tanto de bonita como de movediça e leve. [...] (ALMEIDA, 1980, p. 73)

Mais uma vez se destaca um perfil físico, que mais serve para caracterizar a personagem com os estereótipos de uma mulatinha, tendo em vista seu poder de sedução do que para descrevê-la em suas várias dimensões humanas e psicossociais. Além dos traços físicos exuberantes, os comportamentos, que lhe são conferidos, pouco lhe qualificam. Ela é volúvel, por isso seria talvez capaz de ficar amorosamente com seus dois primos. A *mulatinha* era a mais bonita das três primas, afirmou o narrador, mas moralmente não era tão confiável, pois ele insinua que a referida *rapariga* tivesse atitudes e procedimentos propensos à fugacidade, advindos de alguns de seus traços psicológicos: ser *movediça e leve*.

Vidinha tinha uma *fala descansada* e uma risada longa e escancarada a ponto do narrador ponderar que esse exagero ameaça o seu jeito graciosos, porque era afetado, ou seja, indicador de desequilíbrio. Seu riso não sugere ironia ou satisfação e liberdade, como em *O rei sem coroa* e em *Instante mulher*, ao contrário, aponta uma postura exagerada, lascívia e vulgaridade.

O narrador apresenta a *mulatinha* destituída de repertórios culturais de suas referências étnico-raciais, embora seus fenótipos, descritos por ele, sugiram afrodescendências. Neste sentido, tal descrição diferencia-se terminantemente daquelas que Luis Gama, escritor negro do século XIX, faz de suas *musas*. Esse autor, no livro *Primeiras trovas burlescas de Getulino* [1859], também poeta satírico, tal qual Gregório de Matos, conduz o leitor ao encontro de uma voz negra que ironiza aqueles que se pretendiam brancos e procura criar para si uma identidade local com feições africanas – *Orfeu de carapinha* –, que troca a lira pela marimba e pela cabaça de urucungo e é o

Pretinho da costa. Por assim proceder, segundo Duarte, “[...] ele assumiu seus vínculos étnicos e culturais e vislumbrou sempre na literatura o gesto político necessário à intervenção no *status quo* [...]” (DUARTE, 2005, p. 128).

Em seu poema *Lá vai verso!* (2000), uma voz invoca as musas e reconhece que uma mulher africana, a *musa da Guiné, cor de azeviche*, é a sua inspiradora, a quem pede ajuda e ensinamentos, a fim de que saia vitoriosa na sua luta.

[...]
 Ó Musa da Guiné, cor de azeviche,
 Estátua de granito denegrado,
 Ante quem o Leão se põe rendido,
 Despido do furor de atroz braveza;
 Empresta-me o cabaço d'urucungo,
 Ensina-me a brandir tua marimba,
 Inspira-me a ciência da candimba,
 Às vias me conduz d'alta grandeza [...]
 Quero que o mundo me encarando veja
 Um retumbante Orfeu de carapinha,
 Que a Lira desprezando, por mesquinha,
 Ao som decanta de Marimba augusta;
 E, qual outro Arion entre os Delfins,
 Os ávidos piratas embaindo —
 As ferrenhas palhetas vai brandindo,
 Com estilo que presa a Líbia adusta [...]
 Nem eu próprio à festança escaparei;
 Com foros de Africano fidalgote,
 Montado num Barão com ar de zote —
 Ao rufo do tambor e dos zabumbas,
 Ao som de mil aplausos retumbantes,
 Entre os netos da Ginga, meus parentes,
 Pulando de prazer e de contentes —
 Nas danças entrarei d'altas caiumbas. (GAMA, 2000, p. 31)

Com personagens, ambientes e instrumentos musicais de origem africana, a voz, ao clamar pela sua *cor de azeviche*, reitera elementos definidores de seus versos, referenciais pessoais, coletivos – *Entre os netos da Ginga, meus parentes* – e culturais africano-brasileiros, bem como de sua auto-identificação e afirmação enquanto *Africano fidalgote*. O *urucungo* (berimbau), e não a lira, por exemplo, é o instrumento musical que acompanha a poesia. Além da *musa de Guiné*, outra figura feminina africana, desponta nos versos de Luis Gama: *Ginga* (a rainha Nzinga²⁷). A vitória da voz poética

²⁷ Nzinga Mbandi Ngola, rainha de Matamba e Angola, de acordo com Carlos Serrano (1995/1996), viveu de 1581 a 1663 e representa resistência à ocupação do território africano pelos portugueses que lá aportaram para o tráfico de africanos escravizados. Nzinga auxiliou seu irmão negociando a devolução de territórios já ocupados pelos invasores. Mas, depois, não concordou com a submissão aos portugueses de vários chefes africanos, incluindo seu irmão, e, ordenando suas mortes, chegou ao comando de grupos de resistência à ocupação das terras de Ngola e Matamba.

será festejada em meios a danças, aplausos, ao rufar de tambores e zabumbas e na presença de seus parentes, netos da combatente e heroína, a rainha africana *Ginga*.

O narrador do romance *Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, ao contrário daquele de *memórias de um sargento de milícias*, apropriou-se de elementos descritivos que caracterizassem Isaura, uma escravizada, filha de mãe africana e de pai europeu, diferenciada de uma *mulatinha*, reforçando a sua nobreza e elegância. Foram-lhe reservados estereótipos de uma escrava dócil e fiel, de rara beleza e magnitude, destacando sua referência europeia e distanciamento do perfil físico e psicológico como aquele de Vidinha.

[...] Uma voz de mulher melodiosa, suave, apaixonada, e de timbre o mais puro e fresco que se pode imaginar [...] Uma voz de mulher, voz melodiosa, suave, apaixonada, e de timbre o mais puro e fresco que se pode imaginar. [...]. (GUIMARÃES, 1982, p. 79)

Uma bela e nobre figura de moça. As linhas de perfil desenham-se distintamente entre o ébano da caixa de piano, e as bastas madeixas ainda mais negras do que ele. São tão puras e suaves essas linhas, que fascinam os olhos, enlevam a mente, e paralisam toda análise. (GUIMARÃES, 1982, p. 25)

Busto maravilhoso, os cabelos soltos pelos ombros em espessos e luzidios rolos. Tem dedos mimosos, pezinho [...] delicado e, quando se põe cabisbaixa, na desolação do eito a que foi submetida por resistir aos assédios de Leôncio, seu amo, parece açucena esmorecida. [...] (GUIMARÃES, 1982, p. 31-32)

Seus traços físicos e sua cor, aliados à educação, tornaram-se elementos de prestígio e garantia de vantagens diante de outras africanas escravizadas. Diante do assédio de Leôncio, dos sofrimentos da escravidão e da cobiça de seus senhores, ela resiste, aproveitando de seus dotes físicos como meio de auto-afirmação e libertação. Ela resiste ao assédio de seu amo e sofre formas mais brutais de punição, como demonstração de sua retidão moral muito firme e sólida, por isso não cede facilmente aos apelos sedutores. Isaura também vence o seu senhor, por ser heroína, pura e reta; em tempo algum, teme às ameaças e repressões ou cede às propostas sedutoras como as de Henrique, o jovem cunhado de Leôncio:

Além da liberdade terás tudo o que desejares, sedas, jóias, carros, escravos para te servirem, e acharás em mim um amante extremoso, que sempre há de te querer, nunca te trocará por quanta moça há por esse mundo, por bonita e rica que seja, porque tu só vales mais que todas juntas. (GUIMARÃES, 1982, p.43)

Com seus fenótipos afrodescendentes invisibilizados pelo seu branqueamento²⁸, não falta entusiasmo ao narrador para exaltar sua tez branca. Pouco se parece esteticamente com uma mulher negra, uma vez que tem traços físicos de uma mulher não-negra, logo há de se ter uma oportunidade. Sua negritude²⁹ em nada se assemelha com beleza, inocência e pureza, pois os atributos são associados a sua eurodescendência paterna de quem herdou a nobreza. Já Rosa, por exemplo, outra africana escravizada do romance, tem aparência mais próxima de generalizações designadas aos africanos, e seus atributos são puramente sensuais, tais como das *mulatas* dos poemas de Gregório de Matos e Vidinha de *Memórias de um sargento de milícias*. Ela é descrita com aspectos da *mulatinha* e caricatural; é pouco dócil; tem aparência máscula e pouca elegância feminina, ao contrário da fineza e formosura de Isaura.

Esbelta e flexível de corpo, tinha o rostinho mimoso, lábios um tanto grossos, mas bem modelados, voluptuosos, úmidos, e vermelhos como boninas que acabam de desabrochar em manhã de abril [...]. (GUIMARÃES, 1982, p. 70)

Se não fossem os brinquinhos de ouro, que lhe tremiam nas pequenas e bem molduradas orelhas, e os túrgidos e ofegantes seios que como dois trêfegos cabritinhos lhe pulavam por baixo da transparente camisa, tomá-la-eis por um rapazote maroto e petulante [...]. (GUIMARÃES, 1982, p. 71)

Em *A cativa* e em *Meus amores*, de Luis Gama, adversamente à caracterização de Isaura e Rosa, o sujeito poético salienta valores estéticos identificados com feições africanas, declarando seu encantamento diante da pureza e ternura de uma africana escravizada. A beleza de perfis africanos femininos também é idealizada, opondo-se ao eurocentrismo estético peculiar aos ideais da arte romântica.

Em *A cativa*, a voz descreve a *mulatinha* sem brancura de Isaura nem os traços de corpos sedutores e de sensualidade exagerados de Vidinha e de mulatas cantadas por Gregório de Matos. Ela é formosa e de voz doce, igualmente a Isaura, todavia, ao invés de submissa e escrava, ela é uma *rainha* que dispõe de um trono no coração da voz poética, a qual enaltece suas afrodescendências.

[...] Como era linda, meu Deus!
Não tinha da neve a cor,
Mas no moreno semblante

²⁸ *Branqueamento*, aqui, corresponde às práticas, advindas da *ideologia do embranquecimento*, como estratégias de adoção e de assimilação de repertórios culturais eurocêtricos em detrimento daqueles afrobrasileiros. Ver sobre essa ideologia, dentre outros, FANON (1983), GOMES (1995), MUNANGA (2004), SOUZA (1983).

²⁹ *Negritude* faz alusão não apenas a aspectos fenótipos, mas também àqueles culturais afrobrasileiros.

Brilhavam raios de amor.
 Ledo o rosto, o mais formoso
 De trigueira coralina,
 De Anjo a boca, os lábios breves
 Cor de pálida cravina.
 Em carmim rubro esgastados
 Tinha os dentes cristalinos;
 Doce a voz, qual nunca ouviram
 Dúlios bardos matutinos.
 Seus ingênuos pensamentos
 São de amor juras constantes;
 Entre as nuvens das pestanas
 Tinha dois astros brilhantes.
 As madeixas crespas, negras,
 Sobre o seio lhe pendiam,
 Onde os castos pomos de ouro
 Amorosos se escondiam [...]
 Não te afastes, lhe suplico,
 És do meu peito rainha;
 Não te afastes, neste peito
 Tens um trono, mulatinha!... [...] (GAMA, 2000, p. 43)

Em *Meus amores*, também há uma reversão imaginária de padrão romântico e ocidentalizado de beleza, pois foge de matizes arianizadas, optando por imagens africanizadas. Seus versos não apenas exaltam a *cor da noite* do amor do sujeito poético e os aspectos culturais africanos, mas também operam uma crítica ao processo de embranquecimento a que se submeteram descendentes da África, haja vista que, de acordo com Duarte, Luis Gama quis “[...] tomar com as mãos o sonho de, pela literatura, construir um país sem escravidão e sem discriminação racial.” (DUARTE, 2005, p. 145).

Pretidão de amor,
 Tão leda a figura [...]
 Meus amores são lindos, cor da noite
 Recamada de estrelas rutilantes;
 Tão formosa creoula, ou Tétis negra
 Tem por olhos dois astros cintilantes.
 Em rubentes granadas embutidas
 Tem por dentes as pérolas mimosas,
 Gotas de orvalho que o inverno gela
 Nas breves pétalas de carmínea rosa.
 Os braços torneados que alucinam,
 Quando os move perluxa com langor [...]
 Quando a brisa veloz, por entre anáguas
 Espaneja as cambraias escondidas,
 Deixando ver aos olhos cobiçosos
 As lisas pernas de ébano luzidas. [...]
 Meus amores são lindos, cor da noite,
 Recamada de estrelas rutilantes;
 Tão formosa creoula, ou Tétis negra,
 Tem por olhos dois astros cintilantes.
 Ao ver no chão tocar seus pés mimosos,
 Calçando de cetim alvas chinelas,

Quisera ser a terra em que ela pisa,
 Torná-las em colher, comer com elas. [...]
 Dar cultos à beleza, amor aos peitos,
 Sem vida que transponha a eternidade,
 Bem que mostra que a sandice estava em voga
 Quando Uranus gerou a humanidade.
 Mas já que o fato iníquo não consente,
 Que amor, além da campa, faça vasa,
 Ornemos de Cupido as santas aras,
 Tu feita em fogareiro, eu feito em brasa. (GAMA, 2000, p. 60)

Assim, ao incluir características físicas femininas negras, atribuindo-lhes um valor positivo e elevando-as à condição de padrão estético, Luis Gama cria afirmativamente, de acordo com Heitor Martins, “[...] uma possibilidade estética alternativa [...]” (MARTINS, 1996, p. 95) para a literatura brasileira. Além disso, forja riscos afirmativos de universos e tipos africanos na linguagem literária que certamente se separam daqueles que os menosprezam, distorcem e determinam outros perfis de identidades negras na literatura brasileira.

Ao contrário da voz resignada e passiva de *Escrava Isaura*, percebida ao longo da narrativa, acima de tudo em diálogos entre ela e sua senhora, Fátima Trinchão, em *Ecos do passado*, cria um sujeito poético audacioso e altivo que rememora inventivamente fragmentos de momentos de fugas durante a saga histórica vivida por africanos/as escravizados/as. De modo adverso ao que ocorre em *Escrava Isaura*, ele narra aflições e injustiças a que foram submetidos.

Na mata fugir é constante.
 No passo apressado ressoam possantes
 ecos do passado
 Alarma! Alarma!
 É mais um que foge,
 e a cuja desdita,
 só o Alto socorre.
 Padece injustiça,
 padece aflição,
 ser-lhe-ia melhor
 morrer nas savanas do seu doce chão.
 Altivo e audaz que fora um dia,
 não volta jamais,
 o negro fugido,
 à terra tão quente,
 macia e formosa dos seus ancestrais. (TRINCHÃO, 2009)

São ecos de memórias inventadas, mas que trazem à baila formas de insurgências frente aos males e adversidades de ser escravizado, diferentemente da ação

passiva de *Isaura*. Remetem aos acontecimentos e personalidades históricas, vultos do passado e saberes de populações negras brasileiras. Diferente de *Escrava Isaura*, que aponta submissão e aceitação da escravização, *Ecos do passado* acentua reações do negro fugido. *Fugir constante* significa não esperar, mas partir para a luta, em um tom vigoroso, contra a dominação. Há nos versos curtos do poema, um lamento diante da impossibilidade de o negro fugido não mais retornar “[...] à terra tão quente, macia e formosa dos seus ancestrais.” (TRINCHÃO, 2009). Assim destacam-se, no poema, gumes de memórias individuais e coletivas.

Em textos de Fátima Trinchão circulam temáticas como escravidão, história, resistência, sofrimento, fugas, libertação, lutas, ancestralidades etc. permeadas de sentimentos e de cumplicidade com novos jogos de construções identitárias. Elas entram em cena associadas a lembranças de acontecimentos que remetem a mitologias, heróis, divindades e culturas africano-brasileiras e fatos correspondentes ao passado histórico de populações negras brasileiras. Pela escrita, vozes recontam sobre si/nós, ficcionalizando fragmentos aleatórios, esparsos e sem fixidez de ditos e histórias e fazem reconstituições imaginárias de passados históricos ou reivindicatórios e alcances coletivos de autonomias, como declinados em *Mulheres negras mulheres*.

As correntes não acabaram,
apenas mudaram de nome."
Filhas desterradas da África Grande Mãe,
Mulheres negras mulheres,
mães da humanidade.
Mulheres negras mulheres,
seus filhos levaram, levaram,
ao pelourinho, ao açoite,
mulheres negras mulheres.
Nos fornos e nos fogões,
das casas grandes e mansões,
pobres mulheres negras...
Morando nas invasões,
com a barriga sem pão,
mulheres negras mulheres,
colunas grandes e fortes,
mulheres bravas mulheres,
exiladas para o mundo,
baluarte de uma raça...
Do alto, Olorun
Força e poder lhes investe
mulheres bravas mulheres,
da cor da noite celeste! (TRINCHÃO, 2008)

Uma voz, em terceira pessoa, retrata momentos vividos por mulheres *desterradas da África Grande Mãe*. Como aparece, por vezes, em poéticas e ficções das

colaboradoras do *corpus* da pesquisa, que utilizam um discurso literário denunciador da discriminação racial, personagens e vozes negras femininas são trazidas à cena não mais pelo seu suposto aspecto sedutor ou por véis de vitimização, mas pela resistência. Em oposição às conotações negativas existentes na tradição literária, mulheres negras são ovacionadas pelas vicissitudes cotidianas, vividas de modo bravo e são relacionadas, metonimicamente, à terra-mãe África, grande útero gerador de povos africanos e da humanidade.

Há também, nos versos, uma idealização de mulheres negras pobres diante de suas condições de vida, quiçá para exaltá-las poeticamente ou reconhecê-las, ao menos pela poética, como seres fortes e dispostos a enfrentar os empecilhos que lhes privam de viver dignamente. Mitos e Deuses/as africanos/as na diáspora brasileira, indubitavelmente, evidenciam e explicam os fundamentos e a vida humanizada de ancestrais por narrarem sobre heróis, seres humanos, Deuses/as e seus feitos,

Em *As vítimas e algozes*, de Joaquim Manuel de Macedo, a personagem feminina negra caracteriza-se com descrições diabólicas: é uma escrava demoníaca, transformada em fera por força da própria escravidão; perigosa por ser quilombola ou fugitiva, como afirma Brookshaw, “[...] que deu as costas à tutela do senhor branco, confirmando, assim, sua selvageria [...]” (BROOKSHAW, 1983, p. 23), tornando-se *vítima* e *algoz* da escravidão. Segundo essa narrativa, o sistema escravista deveria acabar logo, já que os escravizados ameaçavam a integridade da Casa Grande, que eram perigosos e colocavam em risco a vida na Colônia, por sua má índole. Para o narrador da obra, o continente africano era um celeiro de negatividades, responsável pela sífilis e pelas práticas de feitiçarias, já que dele se originaram. O narrador refere-se às línguas africanas como *algaravia bárbara*.

A ficcionalização de traços da história de negros/as no Brasil, presente em textos de Fátima Trinchão, Aline França e Mel Adún, colaboradoras deste estudo, ao contrário, não parece ter o propósito de reconstituí-los, mas de destecê-los para coser outras memórias desprovidas de papéis socioculturais etnocêntricos e subalternos. É assim que se entendem os versos provocantes do poema *Zumbi de Palmares*, de Fátima Trinchão, posto que, por eles, ao invés de utilizar a linguagem literária para lembrar e reinventar eventos, marcos, discursos, projetos e traços da escravidão, pode-se criar uma reversão de um passado histórico e conquistar um presente individual e coletivo.

Posição de sentido, verdade!
 Brandindo no espaço a espada,
 Instrumento compasso preciso sagrado.
 Mirando o alvo maior: liberdade.
 Zumbi vive!
 Zumbi vive em cada rosto de um povo livre,
 em cada riso, em toda parte.
 Por vezes, muitas vezes, humanas
 Insensatezes curvaram as palmeiras ao redor de Palmares,
 mas Palmares não se curvou,
 tambores soaram chamando à luta.
 Palmares vive!
 Palmares vive em cada doce arrebol;
 Palmares vive em cada raio de sol;
 Palmares vive em cada gota de orvalho;
 na noite, que a cada estrela dá brilho;
 Palmares vive no suor e no trabalho;
 Palmares vive,
 em cada dor de saudade;
 Palmares vive,
 em cada *sim* e em cada *não*;
 Palmares vive no passo rítmico-cadenciado do ilê aiyê;
 Palmares vive no penteado arte-afro das mulheres daqui;
 Palmares vive em nós:
 em você e em mim
 Palmares vive!
 Palmares trincheira,
 Palmares guerreira,
 Palmares esperança,
 Palmares resistência;
 Palmares inclusão;
 Palmares afirmação;
 Palmares fé,
 Palmares verdade;
 Palmares certeza de um povo livre.
 Palmares é,
 Palmares vibra,
 Palmares pensa,
 Palmares vive! (TRINCHÃO, 2008)

Ao cantar Palmares e o vulto negro Zumbi, uma voz negra aclama os ideais palmarinos e conclama outros/as a perseguirem essas metas em vista da liberdade que pulsa nos versos proativos. Por eles, talvez, seja possível imaginar memórias de resistências históricas e contemporâneas e se fazer conhecer personalidades emblemáticas que nutrem imaginários e agendas individuais e de organizações sociais negras. Nos mais diversos timbres e tonalidades, como nesse canto dedicado ao líder negro palmarino, outras vozes poéticas com esse tom se fazem ouvir entre escritores/as negros/as brasileiros, entoando versos vigorosos em prol da divulgação de pontos de culturas africanas e afrobrasileiras e de elaborações afirmativas de identidades negras.

Pela voz poética de *Zumbi dos Palmares* desenha-se uma insurgência que se desfigura no cotidiano daqueles/as que mantêm e, concomitantemente, mobilizam as

tradições e histórias negras. Tambores não apenas ruflam saudando e chamando os antepassados/as, Inquices e Orisàs como em *A Força do rumpi*, de Elque Santos, eles também convocam para a luta e para o enfrentamento das trincheiras de subalternidades, clamando por verdades, liberdade e afirmação de africanidades.

Na novela *Negão Dony*, de Aline França, (1978), a história de Palmares também é recontada pela personagem Mãe Maria de Obi, tratada pelo narrador como *a Africana*. Ela, em noites de verão, em Itapoan, em Salvador, se reunia com pescadores da região e vizinhos para recriar histórias acerca do tempo da escravidão. De acordo com o narrador:

Mãe Maria de Obi dizia:

– Queria eu existir nesta terra no tempo da escravidão. Tempo em que minha gente fugia revoltada e se refugiava nos sertão. Queria que ajudar formar os quilombos principalmente o de Palmares, que era chefiado pelo grande Zumbi; que lutou pela liberdade do meu povo até o fim da vida. (FRANÇA, 1978, p. 29)

Novamente o Quilombo de Palmares, formado por um povo insurgente, sem medo ou subserviências, aparece como símbolo de resistência e de liberdade. *A africana* declara-se pertencente ao povo que sofreu a escravidão negra no Brasil e descendente de uma *Palmares guerreira*. O seu desejo de também ser uma líder quilombola relaciona-se com o tom dos versos de *Zumbi de Palmares*, de Fátima Trinchão, pois em ambos prevalecem o sentimento e a decisão em favor da luta e da libertação de povos negros.

O encontro da personagem Mãe Maria do Obi com outras pessoas sugere pensar que, diferentemente da narrativa de *As vítimas e algozes*, é importante fazer referências às africanidades, contando histórias com o intuito de preservar tradições e legados africano-brasileiros e, ao mesmo tempo, colaborar com a afirmação de suas afrodescendências. É, nesta perspectiva, que o contador de histórias, o *Griot*, é ovacionado no poema *Tradições* por uma voz poética negra que aponta a sua importância, inclusive, no aqui e agora.

Se calarem o “griot”
 Quem dirá das savanas
 Desertos e planícies livres,
 Verdes e absolutas
 Do continente africano?
 E quem dirá de sua luta,
 De sua história,
 De sua fome, de sua glória?
 Quem falará dos heróis,
 Dos deuses e dos mortais.

Quando não mais houver
 Quem fale?
 Quem chorará.
 Quem rirá [...]
 Se calarem o “griot”,
 Perderemos nossa história.
 Não tem guerras,
 Não tem glórias,
 Nem batalhas,
 Nem savanas,
 Nos prados [...]
 Nem o vento falará,
 Nem o tempo guardará,
 O que fomos.
 O que sou,
 Se calarem o “griot”. (TRINCHÃO, 2005)

As *tradições* cantadas nesses versos, sugeridas já no título do poema, não estão somente vinculadas ao passado. Elas se configuram como elementos históricos imprescindíveis para inventar o presente. Neste sentido, o já vivido servirá para entender identidades passadas e atuais, forjando o hoje com a socialização de saberes adquiridos.

No poema, um eu reitera a presença, a função e a necessidade permanente do contador de histórias – *Griot* –, já que, tradicionalmente, no continente africano, ele narra trajetórias, mitos, causos etc de interesses familiares e comunitários. É possível que a evocação ao vulto tenha como pretensão não apenas cantar as *savanas* africanas, mas instigar imaginariamente a constituição de sujeitos com memórias individuais e coletivas, imbuídas de legados ancestrais, mitológicos e de saberes compartilhados por tradicionais civilizações africanas e por contemporâneas populações diaspóricas.

Há, na literatura de Fátima Trinchão, uma escrita comprometida com a resistência e com a aclamação de personalidades que se destacam na história de populações negras pelo compromisso com a preservação e a resignificação de africanidades, como é o caso do *griot*, e pelo engajamento político ou cultural, tendo em vista a emancipação de seus descendentes, tal como *Zumbi dos Palmares*. Em ambos sobressai um canto à resistência histórica forjada por africanos e afrodescendentes. A voz do *griot* alimenta a tradição entre aqueles que estão entre savanas, desertos e planícies africanas, mas também entre aqueles que são oriundos do *umbigo da humanidade*, a *Mãe África*.

Apoiado em princípios do Naturalismo, Aluísio de Azevedo, em *O cortiço*, apresenta personagens femininas negras, com os dotes e personalidades avantajados.

Elas vivem no submundo do cortiço São Romão e, com um perfil distante desses cantados pelos poemas de Fátima Trinchão. Rita Baiana, uma personagem negra, vista pelo narrador como *mulata*, mesmo não sendo a protagonista da história, operam um importante papel de agente catártico, semelhante às mulatas de Gregório de Matos. O narrador assim detalha os seus dotes físicos:

[...] No seu farto cabelo, crespo e reluzente, puxado sobre a nuca, havia um molho de manjeriço e um pedaço de baunilha espetado por um gancho. E toda ela respirava o asseio das brasileiras e um odor sensual de trevos e plantas aromáticas. Irrequieta, sacoteando o atrevido e rijo quadril baiano, respondia para a direita e para a esquerda, pondo à mostra um fio de dentes claros e brilhantes que enriqueciam a sua fisionomia. [...] (AZEVEDO, 2005, p. 38)

A caracterização não está isenta daquela das *mulatas* de Gregório de Matos, ao contrário, acentua a sensualidade e a exuberância física e psicológica, inserindo-se, conforme Brookshaw, nos ideais naturalistas:

O aspecto mais original da caracterização que Azevedo faz do mulato, e particularmente da mulata, é que essa caracterização serve de símbolo para o Brasil. A voluptuosidade de Rita Baiana reflete a abundância e a sensualidade da natureza brasileira, o que não é difícil de explicar se lembrarmos que para os Naturalistas o ambiente governava o caráter. Assim, a mulata, a verdadeira nativa do Brasil, era o produto e, portanto, o reflexo de seu ambiente natural.

Mais uma vez, o narrador destaca os seus encantos: ela é um misto de animal (serpente) — faceira, traiçoeira e astuta — e de humana (mulher) — alegre, simpática, afável e vigorosa —. Dançarina por demais sensual. Fogosa, irresistível e incansável. Seu comportamento parece ser bem aceito pelo narrador. (BROOKSHAW, 1983, p. 45)

O corpo irrequieto, atrevido, rijo e os procedimentos, considerados exóticos, de Rita Baiana, indicam semelhanças entre ela e a natureza que interfere em seus comportamentos e traços. Por esses justifica-se “sua natureza” tropical. Suas ações resultam de sensualidade, faceirice e vigor. O narrador a descreve com uma figura híbrida, dominada por impulsos carnais e animais, que transita entre o pecado e o paraíso.

E viu a Rita Baiana, que fora trocar o vestido por uma saia, surgir de ombros e braços nus, para dançar. A lua destoldara nesse momento, envolvendo-a na sua cama de prata, a cujo refulgir os meneios da mestiça melhor se acentuavam, cheios de uma graça irresistível, simples, primitiva, feita toda de pecado, toda de paraíso, com muito de serpente e muito de mulher.

Ela saltou em meio da roda, com os braços na cintura, rebolando as ilhargas e bamboleando a cabeça, ora para a esquerda, ora para a direita, como numa sofreguidão de gozo carnal num requebrado luxurioso que a punha ofegante; já correndo de barriga empinada; já recuando de braços estendidos, a tremer

toda, como se fosse afundando num prazer grosso que nem azeite em que se não toma pé e nunca se encontra fundo. Depois, como se voltasse à vida, soltava um gemido prolongado, estalando os dedos no ar e vergando as pernas, descendo, subindo, sem nunca parar com os quadris, e em seguida sapateava miúdo e cerrado freneticamente, erguendo e abaixando os braços que dobrava, ora um, ora outro, sobre a nuca, enquanto a carne lhe fervia toda, fibra por fibra, titilando. [...] (AZEVEDO, 2005, p. 49)

A estereotipia, em *O cortiço*, agrava ainda mais uma suposta negatividade em figuras negras femininas, quando se percebe que Rita Baiana é desenhada como a mulata e Bertoleza, por exemplo, como a preta. A segunda personagem é resignada, feia e passiva, resultado da sua origem africano-brasileira e a primeira é bonita e esperta, resultado de riscos de sua descendência branca e de sua brasilidade. Como literatura de escola naturalista, ela deveria se transformar de, como sugeriu Brookshaw, “[...] mulata imoral para o símbolo de beleza e do desejo nacionais [...]” (BROOKSHAW, 1983, p. 46). Dessa configuração, vozes e representações, presentes na tradição literária brasileira, esboçam corpos feminismos negros naturalizados e uniformes, negando-lhes a peculiaridade de serem constructos socioculturais e diversos. Contrariamente o que vemos desfilar pelas ficções e poéticas brasileiras hegemônicas são sentidos desses corpos atrelados a discursos estáticos e naturalizados, imbuídos de significados que pouco se relacionam com a alteridade e as transitoriedades das identidades.

Monteiro Lobato, em suas obras, criou personagens negras com traços de animal selvagem, subserviente e resignado. No conto *Bocatorta*, do livro *Urupês*, a personagem *Bocatorta* tem feição e moral deformadas e grotescas, tais como um fantasma e ladrão de sepulturas ou um físico horrível e amedrontador, negando-lhe a condição humana. Ele é violento e sofre atos de violência pelo modo como é figurado.

Bocatorta excedeu a toda pintura. A hediondez personificara-se nele, avultando, sobretudo, na monstruosa deformação da boca. Não tinha beijos e as gengivas largas, violáceas, com raros cotos de dentes bestiais fincados às tortas, mostravam-se cruas, como enorme chaga viva. E torta, posta de viés na cara, nu esgar diabólico, resumindo o que o feio pode compor de horripilante. (LOBATO, 1980, p. 36)

A descrição agrega posicionamentos pouco éticos e adquire feições preconceituosas, uma vez que sua base é caricatural, estereotipada e hiperbólica. Diante dessa representação, que se pode esperar da literatura em relação aos discursos de identidades negras? Certamente não haverá em narrativas desse escritor alguma caracterização próxima de sua afirmação, já que reforçam estereótipos que traduzem a ideia de que personagens negras são criaturas ilógicas e irracionais, logo sem direito à

credibilidade. Ao inventar os seus tipos, o autor imprime estigmas negativos em personagens negras femininas, como em seu livro infantil *Memórias da Emília* (1980).

[...] Disse Emília à tia Nastácia:

– Cale a boca! [...] Você só entende de cebola e alhos e vinagre e toucinhos. Está claro que não poderia nunca ter visto fada porque elas não aparecem para gente preta. Eu, se fosse Peter Pan, enganava Wendy dizendo que uma fada morre sempre que vê uma negra beijuda [...]

– Mais respeito com os velhos, Emília! – Advertiu Dona Benta – Não quero que trate Nastácia desse modo. Todos aqui sabem que ela é preta só por fora [...]. (LOBATO, 1980, p. 78)

A tia Nastácia, além de ter traços físicos animalizados, reconhecidos como atributos de feiúra, seu universo é o da cozinha. É tão feia, que uma fada poderá morrer, ao vê-la, podendo, no mínimo, se assemelhar a um monstro. Como se não bastasse o não embelezamento físico, por ser negra, é preterida pelas fadas: “[...] elas não aparecem para gente preta” (LOBATO, 1980, p. 78). Suas qualidades não advêm, tampouco estão relacionadas aos seus fenótipos étnico-raciais; o seu negrume é apenas um elemento externo: ela “[...] é preta só por fora.” (LOBATO, 1980, p. 78).

Outro aspecto a salientar acerca da personagem são as suas referências. Quem é ela? Em princípio, é sozinha, sem descendentes. Não existem, no conto, alusões e situações que remetam à família, origem e/ou à história da personagem. Nastácia aparece destituída de laços de parentesco, de filhos e de ambiente familiar. Mas essa não é uma representação à toa, justifica-se pelos signos da cultura ocidental e pelos dogmas e princípios religiosos e cristãos, conforme adverte Evaristo:

Observando que o imaginário sobre a mulher na cultura ocidental constrói-se na dialética do bem e do mal, do anjo e do demônio, cujas figuras símbolos são Eva e de Maria e que o corpo da mulher *se salva* pela maternidade, a ausência de tal representação para a mulher negra, acaba por fixar a mulher negra no lugar de um mal não redimido. Quanto à mãe-preta, aquela que causa comisseração ao poeta, cuida dos filhos dos brancos em detrimento dos seus. Mata-se no discurso literário a sua prole, ou melhor, na ficção elas surgem como mulheres infecundas, portanto perigosas. (EVARISTO, 2005, p. 202)

E mais, o respeito a ela deve ser garantido apenas pela dimensão geracional, de acordo com a personagem D. Benta. Há ainda de ressaltar que o conflito surge de uma boneca falante: objeto infantil, de ambiente familiar, que apreendeu esse olhar no convívio com uma criança – Narizinho – sua dona, e com os seus entes queridos.

Em poema *Preta preta*, de Landê Onawalê, ao invés da tentativa de apagamento da cor da pele, há um enaltecimento da feição negra feminina, da *Preta*, através da voz

poética que insiste em afirmar a total e permanente negritude de sua *Preta* em um tom de resistência, não havendo disfarce ou possibilidade de mudança: uma vez *preta*, *sempre preta*.

Preta
 Minha preta
 Preta mesmo
 Preta, preta
 Preta
 Dentro preta
 Preta fora
 Toda preta
 Preta
 Ontem preta
 Hoje preta
 Sempre preta
 Ah! Preta
 Preta, preta
 Preta, preta
 Preta, preta. (ONAWALÊ, 2003, p. 23)

Pela afirmação da tonalidade da pele, acompanhada da constatação de que a sua *Preta* também se apresenta, psicossocialmente, por dentro e por fora *toda preta*, o sujeito poético sugere que ela também vive e é culturalmente construída por traços de negritudes. Ser preta é, desse modo, exaltado, e não renegado ou recalçado.

Também como uma literatura de resistência e elaborações discursivas de perfis identitários pouco semelhantes ao de Vidinha e tia Nastácia, a Africana, de *Negão Dony*, é uma personagem de vida simples, mãe solteira, acometida pelas vicissitudes da vida sem condições mínimas de sobrevivência digna. De tal realidade, entretanto, não resultam acomodação, fragilidades e subserviências; sobressaem, pois, disposição e resistências para superação dos obstáculos, apresentados pelo narrador, de diversas proporções e dimensões, enfrentados por ela no limiar da vida.

No alto da pedreira donde se avista toda a paisagem da cidade, uma mulher de cabelos despenteados, sentada sobre um velho barril. Na frente de uma casa de sapé, acenava para o carro de bois. Um menino negro, de olhos grandes, aparentando quatro a cinco anos de idade tremia de frio enrolado no xale de lã grossa (cor de caramelo) e, mesmo assim, atendia ao aceno. Sentada ao seu lado viajava a mãe que demonstrava, no olhar, desespero. Na estação o trem soltava fumaça preta e apito rouco avisando que estava próxima a partida. A mulher saltou do carro-de-bois, puxando o menino pelo braço e se dirigiu ao vagão do trem [...] (FRANÇA, 1978, p. 13-14)

Mãe Maria de Obi, a Africana, não é tão jovem e bela quanto Vidinha, Isaura e as mulatas exaltadas por vozes poéticas de Gregório de Matos. Seu desespero não significa desistência, mas decisão de viajar em busca de melhor oportunidade de vida. Suas vestimentas, em alguma proporção, se aproximam daquelas de tia Nastácia, mas seus adornos, descritos pelo narrador, demarcam seus repertórios culturais.

Sua saia rodada de renda branca, seu torso com pontas caídas nos quadris, suas contas em volta do pescoço, de cores diversas, chamavam a atenção daqueles que se encontravam na estação. Ela era alta e esguia. O braço longo apertava contra o peito a pesada bagagem. (FRANÇA, 1978, p. 14)

Seu corpo – alto e esguio – é apresentado pelo narrador não para exibir sensualidade, libido, exotismo ou seus traços físicos, mas para mostrar a sua resistência. Ele se parece com aquele explicado por Fernanda Carneiro (2000), em *Nossos Passos vem de longe*: o corpo negro, para essa estudiosa, é “[...] marcado por experiências pessoais singulares de exclusão, pelos poderes sociais hostis – de onde parte o poder e a ética da mulher negra [...]” (CARNEIRO, 2000, p. 22).

O corpo da Africana é perfilhado, diferentemente daqueles apresentados em textos de escritores canônicos, pois é um ente que se formula no diálogo entre a natureza (dimensão biológica) e a cultura (atributos socioculturais e religiosos). O seu corpo se mostra com marcas que renegam a espoliação histórica, violências, dores, fragmentação, separação física e cultural, mutilações, rejeição, abandonos e mortes. Nesta perspectiva, não é um ente natural e dado, mas é uma elaboração sociocultural e linguística, formadora de relações de poder e de histórias, como compreendem Luis Fernando Alvarenga e Maria Cláudia Dal Igna:

[...] entendemos o corpo como um *locus* de inscrição de identidade e diferença que produz sujeitos de uma cultura. Por isso, afirmamos que corpo é história. Nele se inscrevem muitas marcas sexuais, com e através de práticas afetivas, políticas, esportivas, estéticas, dentre outras [...] (ALVARENGA; IGNA, 2004, p. 66).

Pelo corpo negro de Mãe Maria de Obi, nessa dimensão, o narrador pode recriar suas crenças, sofrimentos, resistências e histórias. Nele, existem mais marcas identitárias que remetem às indumentárias femininas de religiões de matriz africana. Está imbuído de adereços que apontam suas vivências espirituais e culturais que podem ter pontos de convergências e divergências, de encontros e desencontros, pois tem

marcas de referencialidades afrobrasileiras. Talvez por isso tenham “[...] chamado a atenção daqueles que se encontravam na estação [...]” (FRANÇA, 1978, p. 14).

O *Feiticeiro*, um romance realista-urbano, de Xavier Marques [1897], escritor brasileiro pouco conhecido, trata da pequena burguesia baiana, mas também teatraliza um corpo feminino negro com estereotipia negativa, diferenciando desse da Africana. A personagem Pomba, caracterizada como mulata, tem traços afins aos de Rita Baiana e, na descrição do narrador, salienta-se a sua sensualidade considerada exótica:

A volúpia morava nos seus lábios úmidos como a polpa da melancia; os olhos, de um negro violáceo de jabuticaba, tinham a mesma expressão sensual, em harmonia com a sensação veludosa que brotava daquelas mãos e daquelas faces tratadas com desvelo e orgulho. (MARQUES, 1975, p. 8)

Ela também tem uma libido aguçada e um forte desejo de liberdade sexual, fazendo-lhe parecer com Rita Baiana pelo comportamento imoral, embora inibido pela sua posição social.

Viam-na comportada e fresca; diziam-na paciente. Só ela sabia a mortificação, o suplício, a dor carnal que vinha padecendo em tão longa virtude. Ó imaginação cruel, beijo másculo, acre, mil vezes debuxado e frustrado na irrealidade alucinadora! (MARQUES, 1975, p. 8)

João Felício dos Santos, também pouco conhecido, retratou a guerra de Canudos em *João Abade*, e a figura feminina não foge à feição de Pomba. Maria Olho de Prata, a personagem negra, é assim descrita pelo narrador: “[...] Peitos fartos, mais cheirosos que uma braçada de mandioca doce [...] pezinhos finos, sempre limpos, nas chinelas pequenas, cabelo preso, dentinhos de torar coco de catolé, a saia vermelha de baeta [...]” (SANTOS, 1995, p. 39). Ela é uma mulher de muitos homens, é bonita, higiênica e cheirosa. É também irresponsável, tentadora, vulgar e vadia. Assim, declara Maria Olho de Prata: “[...] Só não me conhece o Conselheiro e o compadre Pedrão. Eu é que não dou para andar presa por homem nenhum que nem piranha de resto em lagoa morta [...]” (SANTOS, 1995, p. 39).

A voluptuosidade e a sensualidade contornam comportamentos e corpos de Pomba e de Maria Olho de Prata, tornando-os também objetos de desejo. No conto *A bailarina*, de Landê Onawalê, o narrador, ao fugir dessas caracterizações estigmatizadas, descreve uma dançarina que tem um rosto negro tão bonito e está na

mídia, contudo sua face é ocultada por um produto publicitário, retratando as condições inferiorizadas e de preconceitos em que a artista vive sujeitada.

[...] Para todos os 30 segundos foram eternos. Quando o balé iniciou os movimentos finais, a bailarina inclinou-se instintivamente para a TV. Na tela, ao canto superior direito, uma tarja branca com o nome do produto apareceu e foi escorregando em diagonal. Foi entrando... entrando... e parou, escondendo ao fundo seu rosto negro tão bonito. (ONAWALÊ, 2004, p. 36)

Ao invés de exibir aspectos de sua silhueta, com o intuito de sedução, como aparece em feições de mulatas, aqui apresentadas, o narrador empenha-se por mostrar a tática utilizada para esconder a face bonita da personagem negra. No livro *Negação do Brasil*, de Joel Zito (2000), há uma análise de como os/as negros/as estão presentes e são representados/as na televisão, historicamente, mostrando o papel social da mídia na história da telenovela brasileira. O livro aborda as repercussões e consequências dessas representações nos processos de construção identitária no Brasil. Apesar da inserção de atores negros na televisão e da recorrência de personagens negros/as em telenovelas, o autor assegura que ainda predomina o padrão sociorracial euro-americanizado marcado pelo ideário de branqueamento. O estudo mostra que o negro e suas negritudes nas tramas exibidas na televisão estão permeados por invisibilidades e preconceitos e que isso perdura ainda no século XXI.

O conto *A bailarina*, neste contexto, ao ocultar o corpo negro da dançarina, em uma peça publicitária, exibida pela televisão, além de ficcionalizar a realidade tratada por esse pesquisador, no âmbito das telenovelas brasileiras, provoca seus/suas leitores/as quanto à posição de modelos e personagens negras na publicidade veiculada pela televisão. O narrador do conto sutilmente tensiona o lugar invisibilizado, ocupado pela bailarina negra de rosto tão bonito na televisão, insinuando estratégias, também sutis, utilizadas para recalcar sua imagem na tela. Além disso, interessa pensar que a protagonista do conto, a *bailarina*, apresentada pelo narrador, não tem somente um rosto lindo, semelhante a Vidinha e Isaura, por exemplo, ela também exerce uma profissão. Ela não exhibe o seu corpo com o intuito de sedução ou de demonstrar traços psicológicos, seus desejos sexuais ou sua sensualidade, como sugerem os comportamentos de Rita Baiana, mas para exercer uma profissão.

Em *Essa negra fulô*, de Jorge de Lima, também é recorrente a figura feminina negra erotizada e objeto sexual, de igual modo a Vidinha e a Rita Baiana. Além de ser portadora de uma índole pouco louvável, ela é capaz de roubar o amor e pertences de

sua senhora, entretanto é inapta a mobilizar os estereótipos negativos que lhe foram conferidos, como tia Nastácia.

Ora, se deu que chegou
 (isso já faz muito tempo)
 no bangüê dum meu avô
 uma negra bonitinha
 chamada negra Fulô.
 Essa negra Fulô! [...]
 (Era a fala da Sinhá)
 - Vai forrar a minha cama,
 Pentear os meus cabelos,
 Vem ajudar a tirar
 A minha roupa, Fulô!
 Essa negra Fulô! [...]
 (Era a fala da Sinhá)
 vem me ajudar, ó Fulô
 vem abanar o meu corpo
 que estou suada, Fulô!
 Vem coçar minha coceira,
 Vem me catar cafuné,
 Vem balançar minha rede,
 Vem me contar uma história,
 Que eu estou com sono, Fulô! [...]
 Vai botar para dormir
 Essa negra Fulô! [...]
 O Sinhô foi açoiar
 Sozinho a negra Fulô.
 A negra tirou a saia
 E tirou o cabeção,
 De dentro dele pulou
 Nuinha a negra Fulo [...]
 Ó Fulô? Ó Fulô?
 Cadê, cadê teu Sinhô
 Que nosso Senhor me mandou?
 Ah! Foi você quem roubou,
 Foi você, negra Fulô?
 Essa negra Fulô! (LIMA, 2007, p. 36)

Nesse poema, de longos versos, não há apenas exotismo de sensualidade e da sedução da Negra Fulô. A voz poética rememora o tempo em que uma Fulô viveu com seu avô. Ela é apresentada mais pelos serviços que presta, como mucama, a sua Sinhá, ao seu Sinhô e aos filhos deles, e pelo seu comportamento, e bem menos pelos seus traços físicos. É apenas uma *negra bonitinha*. As referências explícitas de seu passado histórico — castigos e trabalhos serviçais — são características que mais se destacam.

Como lapsos de lembranças, o sujeito poético conta momentos do cotidiano de trabalho ininterrupto da Negra Fulô, servindo aos seus senhores, sobretudo a sua Sinhá, a quem até “[...] coçava a sua coceira [...]” (LIMA, 2007, p. 36) e contava história para dormir. Por esses versos, ele recorda fragmentos de diálogos entre Sinhá e Fulô:

aparentemente, a Negra Fulô apenas cumpre as ordens recebidas de sua senhora. Sua voz aparece só como contadora de parlendas.

Além de subserviente, Fulô foge aos padrões morais da Casa Grande de seus senhores: é uma ladra. Ela rouba os pertences da sua senhora e, mais ainda, o próprio senhor, prevalecendo uma estereotipia negativa. Maria Nazareth S. Fonseca, ao discutir sobre os paradoxos da poesia modernista brasileira, que se quer nacional, analisa esse poema no que se referem às características psicossociais de faces negras. Para ela, essa palavra poética não se afasta de marcas estigmatizadas e de um lugar determinado ideologicamente.

No poema de Jorge de Lima, o deslocamento pretendido não permite que sejam ultrapassados os clichês corriqueiros, a estereotipia que inscreve no corpo do negro as representações de um imaginário racista [...]

No silenciamento da voz negra que transita nos versos do poema apenas como objeto sensual, Fulô é citada num discurso que inibe o seu dizer, ou melhor, que só permite que ele se mostre em um horizonte em que as coisas estão sempre num mesmo lugar. Não é de se admirar, portanto, que o poema de Jorge de Lima, querendo tirar o negro de um espaço cultural que o vê enquanto “excrecência” ou deformação, ainda fortalece estereótipos que o paralisam na cor de sua pele, em traços que fazem dele objeto, sempre objeto exótico e erótico para o deleite do senhor branco. (FONSECA, 2002, p. 195)

A obra de Jorge Amado também não está isenta dessa apropriação de estereótipos que geram preconceitos contra personagens femininas negras, porque também se apresentam como objetos exóticos e sedutores, por meio de discursos de baianidades e projetos de turismo. Suas novelas inclusive se nutrem de tipos imóveis baseados em imaginários racistas e em traços de relações étnico-raciais e de gênero pouco positivados. Em *Jubiabá* (1935), por exemplo, há representações de luta de classes e de suposta conscientização racial. Embora parte da crítica da época tenha considerado que essa obra inaugurara um novo lugar para o personagem negro, longe de estereótipos negativos, Antonio Balduino, protagonista, está repleto de traços estigmatizados do negro urbanizado e à margem da sociedade: pobre, morador de morro, malandro, órfão de pai e mãe etc. Rosenda Rosedá, personagem negra, par de Balduino, é muito sensual, o que lhe confere o atributo de ser uma descendente legítima de Rita Baiana. Ela se sente fortemente atraída por homens brancos. É vaidosa: alisa o cabelo e clareia a pele com pó compacto. É ambiciosa: utiliza sua sexualidade para conquistar a ascensão social. Ao final da história, torna-se uma prostituta.

Já a infantilizada e instintiva personagem Gabriela, de *Gabriela, cravo e canela* (1958), é uma mulher bastante sedutora, mas não é ambiciosa. É a mulata tradicional: irreverente e volúvel. Ela chega a Ilhéus como cozinheira e amante do árabe Nacib. Ela tem relações sexuais com diferentes homens; não tem limites e é insaciável em sua libido. Tem relações casuais, sem compromissos matrimoniais, por isso é figurada como símbolo do amor livre.

Em *Tenda dos milagres* (1969), retratam-se as relações raciais, a partir dos ideais de branqueamento, de democracia racial e de mestiçagem, postulados por Gilberto Freire (1933). Ana Mercedes, personagem secundária, é negra. Ser fugaz é o seu atributo, a partir disso desfila na trama narrada. Ela é assim descrita pelo narrador:

[...] a mini-saia a exhibir-lhe as colunas morenas das coxas, o olhar noturno, o sorriso de lábios semi-abertos, um tanto grossos, os dentes ávidos e o umbigo à mostra, toda ela de oiro [...]
 [...] andar tão de dança, corpo assim flexível, rosto de inocência e malícia branca negra mulata [...]
 [...] mulata de [...] ouro puro da cabeça aos pés, carne perfumada de alecrim, riso de cristal, construção de dengue e de requebro [...] (AMADO, 1986 p. 56-57)

Ana Mercedes é a mestiça, projetada por Gilberto Freire (1933), de quem o autor do romance segue mais uma vez as abordagens, embora os traços de sua pretidão predominem. Como se constata, a representação do *corpo-espetáculo*, explicada por M. Mafesoli (1996), até agora retratada nas obras analisadas, permanece inalterável. Seu corpo, que mais se parece com *carne perfumada*, exhibe alegria, sensualidade, facerice, a aparência de uma sedutora irresistível – *o olhar noturno* – e seu gingado. Ela é jornalista com nível superior. Com o perfil de profissionalização e formação intelectual, Ana Mercedes difere de Rita Baiana, Isaura, Vidinha e da Negra Fulô, contudo isso pouco vale para a conquista de seus objetivos. Para alcançá-los ela tem que tirar proveito de seu físico e de sua sensualidade. O narrador declara que ela trabalha no *Jornal da cidade* e que lá:

[...] dos donos aos porteiros, passando pela redação, pela administração e pelas oficinas, enquanto ela ali trafegou, saveiro em navegação de mar revolto, nenhum daqueles pulhas teve outro pensamento, outro desejo senão naufragá-la num dos macios sofás da sala da diretoria [...] nas vacilantes mesas da redação e da gerência, em cima da velhíssima impressora, das resmas de papel ou de sórdido piso de graça e porcaria; se Ana Mercedes estendesse seu corpo sobre o solo de imundície, em leito de rosas o transformaria, chão bendito [...] (AMADO, 1986, p. 57)

Ela é também poeta, mas não pode usufruir de tal talento, já que ao poeta Fausto Pena, um de seus amantes, atribui-se a autoria de seus versos. O seu sucesso profissional advém de seus encantos físicos e não de seus dotes e conquistas profissionais. Sua preocupação limita-se à sensualidade e à certeza de seus traços tentadores, como assegura Queiroz Jr., uma *fêmea irresistível* (QUEIROZ Jr, 1975, p. 110). Já Rosa, neta de Rosa de Oxalá, outra personagem negra que desfila nessa novela, com um homem branco teve sua filha, Miminha. Rosa, a neta, é estudante de medicina, é *morena* e se casou com um homem branco. Ela parece muito com a avó, com exceção da cor da pele e dos “[...] longos cabelos sedosos, a pele fina, os olhos azuis e o denso mistério do corpo esguio e abundante [...]” (AMADO, 1986, p. 340).

Transitam pelo romance as relações inter-raciais, amparadas pelos postulados da *morenização* e pelos pressupostos da *democracia racial* e da *mestiçagem* de Freire (1933), também seguidos e defendidos por Jorge Amado. Pedro Arcanjo, personagem principal, identifica rapidamente semelhança dela com a avó: “[...] Ah! Só pode ser a neta de Rosa! A doçura, o dengo, a sedução, a extrema formosura [...]” (AMADO, 1986, p. 340).

Não há a respeito dela alguma insinuação de volúpia, nem comportamento desaprovável, nem a suposição de que inspire vulgaridade e desrespeito. Sua morenidade, como marca do embranquecimento, garante-lhe uma descrição qualitativa e sem depreciação. A personagem negra feminina só tem valor positivo quando estiver próxima ou passar por branca, como também foi o caso da personagem Edelweiss Vieira, que foi poupada em sua moral, pois foi chamada pelo narrador como *mulata-branca*. Queiroz Jr. chama a atenção:

Este segundo exemplo oferecido pela narrativa de Tenda dos Milagres, não permite dúvidas sobre o preconceito de marca de que padece Jorge Amado, sempre tão desrespeitoso com a mulata, a não ser quando clareie a pele, fazendo-a passar por branca. Fora disso, é menos da mulher que ele trata, cuidando da fêmea, irresponsável, infiel, sensualíssima, exaltada apenas por seus excepcionais dotes físicos e por sua excelência para as coisas do sexo. (QUEIROZ JR, 1975, p. 111)

Corpos femininos negros, nessa novela e em outros textos de autores canônicos, inclusive não citados, como José Lins do Rego, podem ilustrar como se apresentam identidades negras femininas na literatura brasileira. Comumente, os corpos das

personagens aparecem somente como um *ente biológico* universal, por isso se referenciam quase exclusivamente por seus aspectos anatômicos. Seus traços físicos são contornados com atributos que confirmam libido e sensualidade exacerbadas e sua descrição se justifica por atender aos desejos e à satisfação sexual de homens. Sob essa perspectiva, se estreita demasiadamente a abrangência desses corpos, pois se focalizam a sedução e a aparência, amparadas em meras dimensões corporais, logo físicas. Pensados os corpos assim, formatam-se por noções naturalizadas, biologizadas e cientificistas; mostram-se desintegrados de aspectos sociais, culturais e coletivas, reduzindo-os à massa corpórea, que livre e impunemente, pode ser explorada.

Os textos literários, apresentados aqui com esses distintivos, provocam uma procura de outros, como aqueles de Cruz e Souza, dedicados a sua musa de Azeviche, e os citados neste tópico e ao longo da tese, por vezes pouco conhecidos, que a isso se contrapõem. Eles desenham um território literário, resultante de disputa de poder, questionador, mas também tecido de uma valoração positiva, instigante, resistente e indicadora de tessituras que sugerem empoderamentos, protagonismos e liberdade de destecer narrativas, poéticas e personagens cruzadas por estereótipos e estigmas, imobilismos, invisibilidades e segregações.

Textos literários de escritoras negras baianas que contribuíram com o estudo colocam-se também na contramão daquelas desfigurações física, psicossocial e moral de imagens negras femininas. Neste aspecto, as obras dessas autoras, que transitam normalmente fora dos ambientes e segmentos literários hegemônicos, têm construções discursivas que podem ser uma significativa e idealizada estratégia simbólica de (re)figurações de tipos negros femininos na literatura brasileira. No poema *Benção*, de Rita Santana, por exemplo, uma voz poética também se apresenta como escritora, do mesmo modo que Ana Mercedes, todavia ela se diferencia ao assumir-se poeta.

[...] Sou esse fruto peço das diásporas,
 Minha veemência é minha mordança.
 Assim têm sido meus dias de santa, casta, pacata,
 Senhora de um deus-homem.
 Desacato porque sorvo substantivos substâncias,
 Essências de nomes e dores, fantasias.
 Desacato porque sou poeta.
 Tenho língua de fontelas, hildas.
 Sou muito brava para donos
 E afeita a clamores de desprotegidos.
 Tenho tudo sob meu viaduto-castelo.
 Sou rata e rainha. (SANTANA, 2006, p. 34)

O sujeito poético desvela sutilmente suas afrodescendências e suas identidades, até mesmo a autoral. Sem fixidez, a voz desfila suas peculiaridades, comprometida em se mostrar sem prevalência de aspectos físicos, morais e psicológicos. Predominam, na autodescrição, marcas discursivas que imprimem em seu perfil múltiplos traços identitários. Como *rata e rainha* e sem subserviências, mas com *desacato*, ela se tece portadora de resistências e senhora de si e de um *Deus-homem*. Assim, esses versos podem ser associados a outros que sinalizam diversas potencialidades de elaborações discursivas e de representações literárias positivadas, mesmo que idealizadas, de personagens negras femininas.

Sem o intuito de fazer meras oposições, nos textos apresentados, entre imagens depreciativas e afirmativas acerca de feições negras femininas, este tópico adquire pertinência na medida em que permite compreender a sua análise como oportunidade de, pela linguagem, repensar identidades estáticas presentes na literatura brasileira canônica, pautadas em estereótipos negativos. Além disso, opera como agenciamento de movimentos em favor de uma escrita de resistência, como aquela das participantes da pesquisa, não só pela intervenção denunciativa, mas também assim por mobilizações de estereótipos negativos e de rígidos papéis sociais, aferidos às figuras femininas negras, e pelas invenções de identidades.

A leitura descritiva e interpretativa de textos literários, aqui realizada, sobre dimensões políticas e culturais, tais como identidades, pode ter relevância por balizar temáticas, tons e polêmicas que se apresentam em torno da LN e de sua validade como um projeto literário inserido ou ainda a integrar qualitativamente a literatura brasileira. Nesta perspectiva, é importante até mesmo por remeter às provocações e reivindicações apontadas pela literatura afrofeminina, abordagem que tanto interessa ao estudo, produzida pelas autoras negras baianas, colaboradoras da pesquisa.

2.2 Literatura Negra: Uma Escrita Diferenciadora de Identidades

Conforme abordado no capítulo anterior, todas as autoras entrevistadas se declararam negras e cientes das vicissitudes em torno das complexas relações de gênero e étnico-raciais, todavia apenas Mel Adún, Jocélia Fonseca, Urânia Munzanzu e Elque Santos denominaram a sua escrita de Literatura Negra. Além delas, Fátima Trinchão,

em entrevista, no início da pesquisa, informou ter certo distanciamento com esse segmento da literatura. No entanto, em 2009, ela iniciou suas publicações nos CN e posicionou-se, ao final da pesquisa, favorável aos propósitos da LN e à edição dos CN.

Diante disso, este tópico tem como objetivo fazer análise, sob a perspectiva desse movimento estético, de textos das participantes da pesquisa e de outros/as autores/as negros/as que integram tal projeto literário. Ainda é pretensão elaborar algumas considerações sobre literatura negra, compreendendo-a como um segmento da literatura brasileira, comprometido com temáticas afins aos legados afrobrasileiros, forjado por escritores/as negros/as que assim se declaram e que assim é denominado por eles/as, por estudiosos/as, leitores/as e críticos/as, como Duarte:

[...] ela é entendida como produção de autoria afro-descendente, que tematiza o assunto negro a partir de uma perspectiva interna e comprometida politicamente em recuperar e narrar a *condição* do *ser negro* em nosso país. Acresça-se a isso o gesto (civilizatório) representado pela inscrição em língua portuguesa dos elementos da memória ancestral e das tradições africanas [...] (DUARTE, 2005, p. 144)

A literatura negra se caracteriza, segundo Benedita G. Damasceno, ao se referir à poesia negra, por apresentar

[...] a procura e/ou afirmação da identidade negra; a ausência de um código de cor básico e obrigatório; o uso de temas da vida e da população negra resultante de vivências próprias ou de estudos e observações conscientes; a reprodução de ritmos negros; a introdução na poesia de termos e palavras do vocabulário afro-brasileiro; a transformação e reabilitação semântica da linguagem [...] (DAMASCENO, 1988, p. 69)

Parece oportuno, diante dessas especificidades, enfrentar mais uma discussão sobre esse projeto estético, que compõe variados entendimentos e resiste ainda assim em meio a debates e ambivalências. Embora haja pluralidade de compreensão, há de se certificar de que não são poucas as complexidades, ambiguidades e controvérsias que permeiam e abalam seus sentidos e pertinências nos circuitos literários, acadêmicos e entre os/as escritores que se reconhecem como negros/as. A estudiosa Nazareth Fonseca também acentua algumas tensões sobre a expressão literatura negra:

As expressões “literatura negra”, “literatura afro-brasileira”, apesar de bastante utilizadas no meio acadêmico, nem sempre são suficientes para responder às questões propostas por pessoas cujas atividades estão relacionadas com a literatura, a crítica, a educação. Quando discutimos os vários sentidos contidos nessas expressões, utilizamos argumentos

construídos a partir da literatura produzida em outros lugares, geralmente Estados Unidos, Antilhas negras e África. Em relação, por exemplo, à chamada literatura negro-africana, as pessoas quase nunca questionam a expressão, pois a consideram adequada, embora desconheçam as implicações que ela traz. No entanto, quando dizemos “literatura negra” ou “literatura afro-brasileira” em referência à produção artístico-literária no Brasil, várias questões são suscitadas. (FONSECA, 2006, p. 11)

Não faltam, pois, críticos, estudiosos e escritores que rejeitam a expressão LN por considerarem, dentre outros motivos, incipiente e inadequada para a arte literária, que se pretende única e universal, como demonstração da linguagem, permitindo no máximo a nacionalidade e as circunstâncias geográficas. Miriam Alves, em *Cadernos negros (número 1): estado de alerta no fogo cruzado*, faz uma análise dos CN, nº 1, pontuando criticamente as abordagens de Zilá Bernd (1992; 1988) acerca da LN e problematizando suas análises e críticas.

Quando escritores se assumem como “escritores negros” e o seu produto literário auto-denomina “literatura negra”, isso parece motivar um mal-estar, uma indignação que pode ser entendida como uma prática de minorização do processo, que revela a mentalidade da sociedade de ignorar a vivência do negro brasileiro. É como se essa vivência, tornada assunto na ótica da literatura negra, estivesse fora da órbita nacional brasileira [...] Ao darem visibilidade à vivência negra, tornada assunto, os criadores de literatura negra são acusados de estarem tratando somente de assuntos de negros e, por isso, demonstrando uma forma de pensar desfocada [...] (ALVES, 2002, p. 234)

Na prática, admitirem-se escritores/as negros/as de uma textualidade, pautada na vivência e tramas de tornar-se negro na sociedade brasileira, implica perfilhar os entraves e dilemas das relações sociais e, acima de tudo, étnico-raciais, estabelecidos pelo racismo. Miriam Alves explica sobre o anonimato que persegue esses escritores/as:

A produção literária de autores e autoras negras vive em verdadeiros sacos de varas. Primeiro é acusada de essencialismo, depois é punida com o anonimato. Trata-se de um anonimato complexo, que retira a legitimidade do negro como escritor. A esse escritor é reservado um lugar de objeto de estudos no discurso dos pesquisadores, ou seja, alguém que só tem existência através do agenciamento do outro [...] Na verdade, existe a prática de defender o *status quo* da literatura e a visão de que é um lugar reservado a determinados assuntos, específicos das suas formas de abordagens. (ALVES, 2002, p. 235)

Implica problematizá-los, subjetivamente, forjar agenciamentos de formas e expressões literárias, que acrescentem outras significações ao ser negro (a) no Brasil. Eduardo A. Duarte, ao discutir sobre a pertinência da LN, admite o vazio e a ocultação de vozes negras existentes na historiografia literária.

A conformação teórica da literatura “negra”, “afro-brasileira” ou “afro-descendente” passa, necessariamente, pelo abalo da noção de uma identidade nacional una e coesa. E, também, pela descrença na infalibilidade dos critérios de consagração crítica, presentes nos manuais que nos guiam pela história das letras aqui produzidas. Da mesma forma como constatamos não viver no país da harmonia e da cordialidade, construídas sob o manto da pátria amada mãe gentil, percebemos, ao percorrer os caminhos de nossa historiografia literária, a existência de vazios e omissões que apontam para a recusa de muitas vezes, hoje esquecidas ou desqualificadas, quase todas oriundas das margens do tecido social. (DUARTE, 2005, p. 113)

Ser tão somente literatura brasileira é suficiente para caracterizar os textos artísticos produzidos no Brasil. Tal constatação, por vezes, já garante a sua natureza e neutraliza outras especificidades, tais como raça, etnia e gênero. Essa é uma das afirmações que sustenta os argumentos daqueles grupos e indivíduos que se opõem à LN. Ora, se for possível admitir como legítima a problemática regionalização, tal como literatura mineira, gaúcha, baiana, nordestina, por exemplo, e a delimitação da nacionalidade no âmbito da arte literária, ainda que com controvérsias, também poderão ser oportunas e viáveis outras adjetivações atribuídas à literatura, não menos problemáticas em seu entorno, como indígena, cigana, feminina, negra, afrofeminina etc., como indicadoras de busca de alteridades, de afirmações e de construção de identidades e de diferenças.

Por meio dessa literatura, na qual se compreendem identidades e culturas negras como elaborações humanas, instituídas de valores, crenças, histórias, experiências, indagações, dentre outros, acredita-se que se constroem oportunidades de expressão de si, da negritude, de referências de africanidades, de vivências, bem como de concepções de mundo. A escrita literária negra torna-se uma textualidade de formação e de fortalecimento de identidades negras, possivelmente, por isso a pesquisadora Benedita G. Damasceno, ao caracterizar a poesia negra brasileira, sugere que essa textualidade se evidencia através da procura da identidade do negro.

Mesmo na poesia de motivos negros escrita por autores negróides ou brancos, evidencia-se essa procura de uma real identidade para o afro-brasileiro. O reconhecimento da deformação dos conceitos até então incomuns sobre o negro, faz com que esses poetas empreendam a busca de uma nova imagem para ele, seja pelo reconhecimento de sua contribuição para a fisionomia sócio-cultural e econômica do país, seja pela louvação de seu heroísmo e constatação dos sofrimentos físicos e morais a ele impostos desde a Escravidão. (DAMASCENO, 1988, p. 66-67)

No bojo das discussões acerca da LN, posicionamentos como os de Domício Proença Filho, um estudioso de literatura brasileira e também poeta, merece atenção,

visto que oportuniza repensar sobre a composição do segmento da literatura brasileira. Ele avalia como indevida e envolvida em sutilezas a designação LN, por entendê-la como “[...] sério risco de fazer o jogo do preconceito velado” (PROENÇA FILHO, 1988, p. 15).

O *risco* é inconveniente e pouco pertinente, na medida em que existe uma tradição de escrita *sobre* o negro, anteriormente mencionada, que se desenha como comprometida com representações de uma supremacia racial branca, mediante a deformação da imagem dos não brancos, aqui, mais especificamente, de negros e de suas negritudes. Em verdade, o *jogo do preconceito* já está (ex) posto na produção artístico-literária brasileira. Aquilo que o estudioso chama de *risco*, certamente, se constitui em possibilidade de destecer as tramas alimentadas por depreciações presentes nas teias literárias e de tecer textos com fios afirmativos de identidades negras brasileiras.

O risco da adjetivação limitadora reside, segundo penso, no explicável, mas perigoso empenho em situar radicalmente uma autovalorização da condição negra por emulação, equivalência ou oposição à condição branca, colocação no mínimo complexa no caso brasileiro, diante até da dificuldade de se estabelecer limites entre uma e outra no miscigenado universo da cultura nacional. Mesmo porque as distinções nessa área costumam apoiar-se na cor da epiderme e na estereotipia sedimentada. (PROENÇA FILHO, 1988, p. 15)

Vale ressaltar que a cultura nacional, a que se reportou D. Proença, se apresenta pouco coesa e de modo bem controverso, haja vista que, por um lado, denota-se um uso carnavalizado, folclorizado e banalizado de traços culturais negros e indígenas, não só pelas culturas de mídias, mas também por segmentos institucionais e, por outro, veem-se práticas que supervalorizam repertórios culturais oriundos de grupos de outras origens étnico-raciais.

Acrescentam-se à compreensão de Domício Proença argumentos de Zila Bernd, também estudiosa de identidade nacional, literatura brasileira, que se posiciona diante desse segmento literário e de sua denominação, LN, pouco confortável com a adjetivação epidérmica e denotativa de aspectos étnico-raciais, embora reconheça a legitimidade da denominação, a partir de duas acepções: no sentido amplo, como aquela “[...] feita por quem quer que seja, desde que reveladora de dimensões específicas da condição do negro ou dos descendentes de negros, enquanto grupo étnico culturalmente singularizado” (BERND, 1988, p. 21); e, no sentido restrito, como uma arte literária

[...] feita por negros ou descendentes assumidos de negros [...] reveladora de visões de mundo, de ideologias e de modos de realizações que, por força de condições atávicas, sociais e históricas, se caracterizam por uma certa especificidade, ligada a um intuito definido de singularidade cultural. (BERND, 1988, p. 21)

A LN, no entanto, não se caracteriza apenas pelos discursos sobre as *dimensões específicas da condição do negro* e pelas singularidades culturais, mas, acima de tudo, pelo *sujeito da enunciação*: há explicitamente entre escritores (as) negros (as), que se declaram inseridos na LN, um empenho por inventar representações em que se revertam as que aparecem marcadas por exotismos e inferioridades. Por conta disso, a estudiosa Damasceno afirma:

[...] a característica fundamental da poesia negra brasileira é a procura e/ou a afirmação da identidade negra [...] Os poetas negros atuais se diferenciam dos anteriores por já terem adquirido a compreensão de que sua identidade só pode ser elaborada, reencontrada e afirmada a partir da aceitação e não da dissimulação de sua cor. (DAMASCENO, 1988, p. 65)

Há na LN um eu/nós que se expressa, (auto) representando, por meio de simbologias e repertórios que insinuam deslocamentos de posições de negação e exclusão para vivências de promoção de empoderamentos. Kátia Bezerra, ao se referir aos novos autores/as negros/as que, no início da década de 80, reivindicam que suas vozes sejam escutadas, retoma o romance *A cor da ternura*, de Geni Guimarães, para denotar como a LN colabora com a construção de formas alternativas de (auto) representações, logo de identidades e com o fim da interdição de vozes negras literárias. Esse processo se inicia, segundo ela,

[...] A partir dos anos 80, com a circulação de vozes que, comprometidas com uma estratégia de reconstrução, de trajetórias individuais e coletivas, procuram reagir contra uma dinâmica de esquecimento imposta por um discurso hegemônico que persiste em silenciar o Outro, ao mesmo tempo em que tenta falar pelo Outro, a partir de seus posicionamentos ideológicos. Uma postura política que resulta na crescente presença de textos em que a necessidade de construir formas alternativas de auto-representação importa, em muitos momentos, no afloramento de escritos autobiográficos que se estruturam a partir do desejo de elaborar outras possibilidades de memória coletiva que façam frente à identidade unívoca e preconceituosa que a história oficial lhes atribui [...] (BEZERRA, 2002, p. 118)

A experiência de *reversão* e de (des) silenciamento não significa apenas um fomento de práticas de valorização de negritudes ou de desidealização do negro e do branco, como discute Luis Cuti Silva, ao tratar sobre o sujeito leitor e suas relações com a literatura negra:

À literatura negra brasileira não cabe a idealização fácil. Pelo contrário, é seu papel fundamental desidealizar o “negro” e o “branco”, investindo contra os estereótipos, e demonstrar que nem tudo o que seduz é “branco”, captando os movimentos sinuosos da ideologia racista na variada gama de situações sociais. [...]

Escritores negros que, produzindo no Brasil, optaram pelo rompimento com o silêncio ideológico do racismo, aportaram ao leitor que se permite “perder-se” no ato da leitura inúmeras respostas acerca da convivência inter-racial. Também formulam questões para uma nova ordem de maior auto-estima, tolerância e solidariedade. Isso porque, ao abordarem uma das zonas litigiosas do inconsciente coletivo brasileiro, onde se abrigam medos, fantasias, ódios, incompreensões, rancores, atração, repulsa, inveja etc, trazem a subjetividade do segmento historicamente mais oprimido. (SILVA, 2002, p. 34)

A LN, como apresenta L. Cuti, contesta rastros identitários, advindos das práticas de racismo, que fixam estereótipos negativos de africanidades e ameaçam o convívio inter-racial e o exercício da alteridade. Além disso, por esse segmento literário, é possível, até mesmo, desconstruir, pela linguagem, significações e significantes de repertórios culturais negros. Em textos das escritoras que informaram integrar tal projeto estético, por equivalente viés, aparecem significantes e significados desenhando identidades femininas negras com perfis móveis e dinâmicos, mas relacionadas com suas referências afrodescendentes. O poema *A Trama da trança*, de Fátima Trinchão, pode servir de ilustração dessas afirmações.

A trama das tranças dos cabelos das negras
 Coroas que fazem rainhas, princesas,
 Cabelos bonitos,
 Assaz trazem nisso,
 Mistérios suaves
 Profundos segredos.
 E os trazem consigo
 Distante no tempo
 De tempos seculares,
 Com elas chegaram,
 Vieram ao degredo,
 Trazendo consigo,
 Profundos segredos.
 Com seus mis ardis,
 a trama da trança transcende
 tudo aquilo que o tempo vela e em arte
 Se revela.
 A trama da trança transcende o tempo.
 Tramando futuros
 Derrubando muros,
 Espantando medos,
 Escrevendo tratados,
 Tecendo segredos.
 Profundos segredos!
 A trama da trança
 Que orná-lhe a cabeça
 E generosa guarda
 Milenares segredos

Que foram trancados
 Na trama da trança.
 A trama da trança
 Traduz e traça
 Esconde segredos
 Trazidos de longe
 De além mar,
 De além do degredo.
 A trama da trança
 Nos é milenar,
 Trazidas que foram,
 Por nobre majestade,
 Rainha,
 Princesa [...].
 A trama da trança
 Esconde segredos
 Intangíveis que são
 Ao comum dos mortais,
 A trama das tranças
 Tão belas,
 Tradicionalmente tecidas,
 Tramadas,
 Tratadas,
 Trocadas,
 Trazidas,
 Trançadas.
 A trama da trança
 Do cabelo da negra,
 A trama da trança
 Que nos é comum,
 A trama da trança
 Esconde segredos, trazidos ao degredo
 Do reino d'Oxum. (TRINCHÃO, 2010)

Através das tranças, o sujeito poético trama histórias de mulheres negras, que se destacam pelos cabelos bonitos, adornados por tranças. O título e esses versos curtos produzem, pelo ato de leitura, figuras femininas negras com perfil de soberania, ao invés de subserviência, como inscrição semântica dos signos *trama* e *trança*. As tranças, como uma prática ancestral, que “[...] transcende o tempo [...]” (TRINCHÃO, 2010), apresentam-se imbuídas de vozes polifônicas e com múltiplos sentidos. Elas não se restringem apenas a uma trama utilizada para ornar cabeças femininas negras; posto que essa ação pode provocar inúmeras possibilidades de se tecer e desvendar tramas.

Por elas, contam-se histórias, segredos e tramam-se lutas e negociações. Com as tranças dos cabelos, tramam-se memórias e caminhos. Esses eventos se desenvolvem de modo interligado e indissociável, envolvidos por segredos, mistérios e também por experiências. Nelas, há, possivelmente, marcas não apenas estéticas, mas também discursivas, logo como linguagens, que expressam referências étnico-raciais e suas práticas socioculturais. Por elas, a voz poética tece perfis de faces negras e, mais ainda,

(des) trama memórias. Assim, as tranças não são somente adereços e adornos de cabeças negras, já que elas cumprem um papel indicativo de esconder segredos e narrar tramas.

Diante disso a tessitura de identidades, nesse longo poema, se dá através de entrecruzamentos de sentimentos e lutas, de passados, futuros e sonhos, entremeados pelas tramas das tranças e pelas atribuições de significados ao presente que se iniciara no reino da Deusa *Òsum*. As tranças são referências que apontam contingências, lugares, formações discursivas de identidades, garantindo a inferência de que a voz poética deseja forjar identidades negras femininas com traços de africanidades, passado histórico e práticas tradicionais culturais significativos.

Os trançados do poema, enquanto signos passíveis de plurissignificações como referências, são móveis e transitórias, ao mesmo tempo em que são *suplementares*, ou seja, acessórios, por serem adereços que adornam e sugerem, por um lado, preservação, singularidades, coletividades e ressignificações. Por outro lado, elas sinalizam distinções, tornando-se um convite ao exercício da alteridade, ao se reconhecer a beleza dos cabelos trançados e, ao mesmo tempo, inventar significados para as tramas de trançar e dos trançados.

Luis Cuti Silva, um escritor de grande relevância para a constituição e manutenção da LN no Brasil, em *Para ouvir e entender “estrela”*, de igual modo a Fátima Trinchão, apresenta fios poéticos de identidades negras que desafiam práticas culturais hegemônicas que pouco reconhecem as diversidades étnico-raciais e culturais.

Se Papai Noel
Não trouxer boneca preta
Neste Natal
Meta-lhe o pé no saco! (SILVA, 1998, p. 51)

Esses versos têm um tom reivindicatório em prol de visibilidade de um objeto feminino negro – uma *boneca preta* –. Como exercício de poder, a voz poética sugere uma ação de resistência que não se esgota na força física, mas se estende ao protesto. Pela exigência de uma *boneca preta*, possivelmente perpassa o interesse de incluir, em uma dimensão de interculturalidades³⁰, figuras negras como repertórios também

³⁰ *Interculturalidades*, aqui, são entendidas como um conjunto de propostas de convivência democrática entre diferentes culturas, buscando a integração entre elas sem anular suas diversidades, ao contrário, incentivando a criatividade advinda de diversas relações entre os sujeitos em seus diferentes contextos. FLEURI, 2005).

portadores de saberes e culturas. Reagir frente à supervalorização e à predominância de apenas uma vertente cultural, através da linguagem, pode indicar o desejo de agenciar outras escritas literárias, embasadas em múltiplas matrizes culturais e em inserção de rastros afrodescendentes.

A exigência de um brinquedo infantil feminino, no poema, pode sugerir outro paradigma de formação identitária. É preciso, já na infância, a circulação de signos que inibam práticas de assimilação e de branqueamento e promovam o autorreconhecimento imbuído de referências positivadas de africanidades. Talvez por isso enquanto, por um lado, fios identitários, repertórios culturais negros e histórias, forjados em representações e formações discursivas pouco afirmativas, por exemplo, são encenados como inusitados, a fim de que sua exibição seja revestida de espetacularizações, em que as fronteiras entre o real e o imaginário sejam diluídas e sejam visibilizadas de forma entrelaçada. Por outro, produtores/as da literatura negra, como esse poeta, riscam uma escrita diferenciadora desse cenário, elegendo outros fios discursivos, em que sejam realçadas e entrelaçadas dimensões culturais e históricas mais valorativas.

Com a estratégia de afirmar negando, semelhante à voz de *Para ouvir e entender “estrela”*, se apresenta o eu poético de *Passado histórico*, de Sônia Fátima Conceição, também integrante da LN, ao rejeitar alguns estereótipos negativos femininos estáticos na tradição literária brasileira:

Do açoite
Da mulata erótica
Da negra boa de oito
E de cama
(nenhum registro). (CONCEIÇÃO, 1988, p. 118)

Esse perfil, cantado pelos versos, com signos que inferem atos de violência, indica alguns propósitos da LN: contestar registros de sofrimento, de dominação e exploração sexual de faces negras femininas e forjar outros que permitam negociar constructos identitários mais dinâmicos e relacionais. Por conta disso, embora prevaleçam figuras femininas fortes e incansáveis para o enfrentamento do racismo e do sexismo, para a guerra, como chamam a *vida*, as integrantes da pesquisa criam outras identidades para suas vozes, como aquela que aparece em *Amor próprio*, de Jocélia Fonseca:

Estou cansada
De dar uma de heroína
E superar tudo todo o tempo

E enfrentar defeitos alheios
 O que é belo,
 Seja belo
 O que for mentira
 Que se desmorone
 Todo em farpas
 Minha cabeça agora deu nó
 Estou desatando essa força negativa
 Que me sufoca os poros
 Ser minha
 Para que o amor próprio
 Seja puro e invencível.
 (FONSECA, 2008, p. 12)

Em prol do amor a si, a voz se desvela sem receio, seguindo sem grandes anseios. As marcas identitárias daquela que está “[...] cansada de dar uma de heroína e superar todo o tempo e enfrentar defeitos alheios [...]” (FONSECA, 2008, p. 12) estão longe de sujeitos femininos com traços de heroínas, que realizem ações transformadoras, e enfrentem embates que visem à emancipação como decorrem comumente em textos da LN e em outros poemas dessa própria autora, de Mel Adún, Rita Santana, Fátima Trinchão e Elque Santos. Assim, distantes de traços identitários sólidos, elas criam oportunidades de rabiscos imaginários de outros eu e desejos como a voz poética de Vera Duarte (2008): “Querida ser um poema lindo/cheirando a terra com sabor a cana; Querida ver morrer assassinado um tempo de luto de homens indignos [...]”.

Escrever com as pretensões da LN implica *jogar* para *tornar*, isto é, colocar vozes poéticas e ficcionais em constantes negociações e contestações de identidades, como sinalizam os versos de *Amor próprio* e *Passado Histórico*. Para tanto, são necessários alianças e discursos que garantam outras invenções literárias, com perfis múltiplos.

É também com o compromisso com uma palavra literária negra inovadora, longe de subalternidades e exibicionismos, que Oliveira Silveira, também escritor dos CN, em um jogo de intertextualidade, em *Outra negra fulô*, cria um sujeito poético que apresenta uma Fulô que poderá ser até aquela de Jorge de Lima. Nessa versão, a Negra Fulô é livre e (re) age ao silenciamento de sua voz, construindo novas relações, identidades e leituras da história de vida da outra Fulô,

O senhor foi açoiar
 A outra nega Fulô
 – ou será que era a mesma?
 A nega tirou a saia,

A blusa e se pelou.
 O sinhô ficou tarado,
 Largou o relho e se engraçou.
 A nega em vez de deitar
 Pegou um pau e sampou
 Nas guampas do sinhô.
 – Essa nega Fulô!,
 Dizia intimamente satisfeito
 O velho pai João
 Pra escândalo de Jorge de Lima, seminegro e cristão
 – É sim, fui eu que matou –
 Disse bem longe a Fulô
 .E a mãe-preta chegou bem cretina
 fingindo uma dor no coração.
 - Fulô! Fulô! Ó Fulô!
 A sinhá burra e besta perguntava
 onde é que tava o sinhô
 que o diabo lhe mandou.
 - Ah, foi você que matou!
 - É sim, fui eu que matou –
 disse bem longe a Fulo
 pro seu nego, que levou
 ela pro mato, e com ele
 aí sim ela deitou.
 Essa nega Fulô!
 Essa nega Fulô! (SILVEIRA, 1998, p. 109-110)

A mesma ou outra Fulô, de Jorge de Lima, pouco ou quase importa, pois interessa que a negra Fulô agora é dona e segura de si; tem voz; rebela-se contra os acoites do senhor, utilizando seu corpo, não como objeto ou *visgo* para pegar o senhor, mas como *isca* para livrar-se definitivamente de suas garras furiosas e voltar-se para os braços do seu *nego*. Ao demarcar esse outro perfil de imagem negra, os versos propõem, como aqueles de *Para ouvir e entender “estrela”*, que se cunhem figuras femininas proativas, insurgentes e autônomas.

Éle Semog, outro participante da LN, em *Dançando negro*, também cria um sujeito poético com essa feição, o qual se declara negro e reage à espetacularização do corpo e de sua identidade negra.

Quando eu danço
 Atabaques excitados,
 O meu corpo se esvaindo
 Em desejos de espaço,
 A minha pele negra
 Dominando o cosmo,
 Envolvendo o infinito, o som
 Criando outros êxtases...
 Não sou festa para os teus olhos
 De branco diante de um show!
 Quando eu danço há infusão dos elementos,
 Sou razão.

O meu corpo não é objeto,
sou revolução. (SEMOG, 1998, p. 57)

Os versos acima tensionam o show, em quem se materializam as ilusões das construções de interculturalidades, visto que a voz poética rejeita fazer de conta que há espaço democrático para o seu corpo dançar e encenar, reconhecendo que seu corpo não é objeto. O seu corpo não se configura apenas como um ente biológico; ao contrário, é também um ente sociocultural, por isso, quando dança, expressa ancestralidades, histórias, marcas culturais, recriando identidades e resistindo, ante os olhos de quem pretende dominá-lo.

Escritores/as negros/as não apenas apropriam-se da palavra poética para (des) contar o passado histórico de negros/as. Eles/as utilizam a LN também para provocar a sociedade brasileira quanto às relações étnico-raciais; para afirmar que a lógica do consumo, que sustenta os postulados e negócios da sociedade do espetáculo, define a comercialização de identidades negras, a partir de uma exposição, por vezes, unificadora e estereotipada, de elementos e vivências culturais homogêneas, fixas e sem dinamismo, inerente aos entrecruzamentos da vida em trânsito.

Do mesmo modo, em *Efeitos colaterais*, Jamu Minka, escritor dos CN, inventa uma voz poética, através da qual desvela representações sobre a pseudo-democracia racial, as quais pintam o Brasil como um país miscigenado étnico-cultural e racialmente, de vivência harmoniosa, ocultando seus limites bastante enrijecidos, quando se trata de afirmar-se negro, de equidade de direitos e de acesso aos bens sociais, civis, culturais e políticos.

Na propaganda enganosa
Paraíso racial
Hipocrisia faz mal
Nosso futuro num saco
Sem fundo
A gente vê
E finge que não vê
A ditadura da brancura
Negros de alma negra se inscrevem
Naquilo que escrevem
Mas o Brasil nega
Negro que não se nega.
(MINKA, 1998, p. 76)

Os versos também têm um tom denunciativo contra discursos hegemônicos que fantasiam a democracia racial, considerando-a como uma realidade vivenciada por

negros/as escritores/as que deixam suas marcas naquilo que escrevem. O protesto agora se dirige à *ditadura da brancura* que promove práticas de invisibilidade de identidades autorais “[...] de negro que não se nega [...]” MINKA, 1998, p. 76).

Os poemas *Efeitos colaterais* e *Dançando negro* permitem a inferência de que a LN não só agrega autores e obras não instituídas pelo cânone, construídas longe de estereótipos, estigmas e discursos pautados na ideologia do embranquecimento, como também sugere mudanças nas relações inter-raciais, apontando uma *nova ordem*, como assinala Luis Cuti Silva (2002). Ela provoca a tradição literária brasileira, no que se refere ao que se vislumbra como cultura e identidade nacional homogênea e singular, uma vez que permite compreender, no campo imaginário, uma escrita marcada pela diversidade e também pelas cenas e agendas de formações discursivas sobre o tornar-se negro/a no Brasil.

Apesar dos debates em torno da LN, ela sinaliza uma contraposição efetiva à tradição da literatura, quanto à representação das negritudes, bem como indica uma produção literária, de homens e mulheres negras, que se desenha no Brasil, a qual se constitui em uma manifestação efetiva e densa de um discurso inovador, que, em suas representações, se contrapõe ao já estabelecido. Por elas, podemos, por conseguinte, vislumbrar outras identidades negras, apoiados na declaração de Luis C. Silva:

A literatura negra brasileira não apenas quer para si a reivindicação de um lugar no panorama literário. Sua realização implica e projeta uma nova subjetividade do país, em cuja tarefa o exercício de estar no lugar do outro consiste, para a nacionalidade, um estar em si mesma, através da empatia com o ser negro e o despojamento da hegemonia da brancura ou, ainda, a fase conflitiva para se chegar a isso. (SILVA, 2002, p. 28)

Com esta perspectiva, Carlos Assumpção, também escritor dos CN, comprometido com a mesma meta e com ideais de luta de classes e de organizações negras, inventa, em *Batuque*, um sujeito poético que canta em favor de seus desejos libertários a favor do banimento da discriminação étnico-racial.

Tenho um tambor
Tenho um tambor
Tenho um tambor dentro do peito
Tenho um tambor
É todo enfeitado de fitas
Vermelhas
Pretas
Amarelas
E brancas

Tambor que bate batuque
 Batuque que bate
 Que evoca
 Bravuras
 Dos nossos
 Avós
 Tambor que bate que bate que bate
 Que bate o toque de reunir todos os irmãos de todas as cores
 Sem
 Distinção. (ASSUMPÇÃO, 1984, p. 21)

Significantes tais como *tambor*, *atabaque*, *batuque* e *toque*, que constam no poema, são também recorrentes em ficções e poéticas da LN como referências de africanidades, de ancestralidades e de possíveis elaborações identitárias para populações negras brasileiras. O sujeito poético de *Batuque* é dono de um tambor, que reside em seu peito, enfeitado com quase todas as cores do pan-africanismo, faltando-lhe apenas a verde. Seu toque, entretanto, clama por vozes ancestrais ou segrega grupos; contrariamente seus sons visam à congregação de todos/as, sem exclusão de quaisquer origens étnico-raciais.

Como aparece nesses versos e geralmente na LN, a escrita literária torna-se uma estratégia pertinente de exposição, não só de lamentos e indignações, mas também de formação de si/outro, de resistências, sonhos e utopias. É um *lugar* oportuno para encontros consigo mesmo/a e com o/a outro/a e para cantos aos/às ancestrais e divindades africano-brasileiras, sobretudo ao *reino d'Ósum* de *A trama das tranças*. Em *Sou um Rio*, de Elque Santos (2008), um eu poético se personifica em um rio, tomando emprestando a sua voz para se autoapresentar. Mas não é qualquer *rio*; é o *Rio Òsum*, que tem o nome de uma figura mítica afrofeminina, a partir da qual a voz própria mobiliza traços de identificações e de identidades pessoais e coletivas.

Sou Rio antigo, de águas sublevadas,
 Por onde não se pode navegar.
 Sou caminho difícil, águas inexploradas.
 Meu curso não há quem possa domar.
 Aos aventureiros, afastem-se, fiquem nas orlas,
 Porque eu só respeito meu curso e meu destino. O mar.
 Abundante, espessa e destemperada sou toda correnteza.
 De minhas águas terá apenas perdas, dor e braveza.
 Se tu, aventureiro, não quiseres afastar de mim
 Assina um acordo tácito comigo e a tu cabes,
 Navegar-me, desbravar-me, conhecer-me...
 Mas nunca tente me domar, pois a mim cabe:
 Envolvê-lo desejá-lo e, talvez, afogá-lo.
 Quero de ti, aventureiro, mais do que queres de mim.
 Tortuosamente, anseio de ti,

Sua coragem, sua beleza.
 O seu talento de navegante.
 Levará o que queres,
 Se me der o mais profundo desejo.
 Há que ter respeito e temor, Senhor Marítimo
 Mas antes e maior que tudo há que se ter amor.
 (Assumindo e amando Oxum) (SANTOS, 2008)

O rio antigo, de águas sublevadas, abundantes, espessas e temperadas, é todo indomável, capaz de envolver, desejar, cuidar e, quiçá, afogar o aventureiro belo e corajoso, o *Senhor Marítimo*, que navega e mergulha em suas correntezas. Para evitar tal tragédia, é necessário que ele cumpra com exigências fundamentais por ela impostas: “[...] Se tu, aventureiro, não quiseres afastar de mim, assina um acordo tácito comigo e a tu cabes navegar-me, desbravar-me, conhecer-me... Mas nunca tente me domar [...]” (SANTOS, 2008) e “[...] Há que ter respeito e temor, Senhor Marítimo, mas antes e maior que tudo há que se ter amor.” (SANTOS, 2008).

Novamente aparece uma divindade de linhagem africana. Dessa vez, a *Deusa da água doce, Òsum*, desfila como um arquétipo feminino negro semelhantes a *Nanã e Oyà*. Os atributos, os quais lhes são destinados em mitos que a caracterizam, são transferidos para a voz poética. Destemida, ela se apresenta figuradamente como um *Rio*, exibindo suas forças inexoráveis: “Aos aventureiros, afastem-se, fiquem nas orlas, porque eu só respeito meu curso e meu destino. O mar. Sou caminho difícil, águas inexploradas. Meu curso não há quem possa domar.” (SANTOS, 2008).

O eu poético feminino é um *Rio* poderoso e tem somente o *mar* como limite, afastando de si quaisquer indícios de fragilidades e subserviências. A *Senhora das águas* exerce poder como um ato de soberania e resistência e não como um subproduto, já que, segundo Foucault, “[...] para resistir, é preciso que a resistência seja como o poder. Tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quanto ele. Que, como ele, venha de ‘baixo’ e se distribua estrategicamente” (FOUCAULT, 2002, p. 241).

Esse poema e outros apresentados aqui ilustram que escritores/as negros/as, com o projeto de LN, agenciam na escrita significações sociopolíticas e literárias que propõem outros paradigmas e interesses culturais e intelectuais. Isso, certamente, justifica os estudos, publicações, eventos, programas e núcleos, que surgem em ambientes acadêmicos, não acadêmicos e artístico-culturais, permitindo que diferentes singularidades e proposições possam vir à tona na expressão literária. Miriam Alves, quando discute sobre a adequabilidade do termo literatura negra, caracteriza essa textualidade, apontando as provocações, mudanças e possibilidades que ela suscita:

Uma das principais características da literatura negra deu-se através de atitudes literárias de organizar a fala através do coletivo, promovendo mudanças culturais. Os autores, denominando-se “escritores negros de literatura negra”, consagram o termo e geram a publicação de livros e teses e a realização de encontros, conferências, simpósios de âmbito nacional e internacional. Tais atitudes promoveram a “desconstrução da tradição literária, compreendida como masculina, heterossexual, cristã e burguesa”, conforme Lugarinho (2001). (ALVES, 2002, p. 224)

A LN, portanto, indica outras maneiras de inserir na tradição literária formas diferenciadoras de inventar identidades negras, afastadas de preconceitos e racismos e próximas de autoafirmação, de conquista de autonomia e, concomitantemente, de interrelação, alteridades e negociação. Por tal projeto estético, pode-se vislumbrar vozes individuais e coletivas que se enunciam e constroem eu/nós que não se negam negras, como aquela voz de *Efeitos colaterais*, de Jami Minka (1998). Talvez por isso seja necessário, ainda que em meio a suas ambiguidades e controvérsias, assegurar, sem idealizações, sua validade e reconhecimento e fortalecer fóruns que possibilitem a visibilização de vozes negras literárias, pois, como retrata Eduardo A. Duarte, suas produções ainda não estão satisfatoriamente presentes e consolidadas no mercado editorial, permanecendo “[...] intacto o processo de obliteração que deixa no limbo de nossa história a prosa e a poesia de inúmeros autores afro-brasileiros do passado [...]” (DUARTE, 2005, p. 115).

Assim, este capítulo deu ênfase aos discursos e narratividades sobre identidades negras, quanto às significações pautadas em estereótipos positivos e negativos, estabelecendo relações entre os textos apresentados, partindo do entendimento de que as autoras, participantes deste estudo, não inauguram sentidos positivos sobre perfis negros femininos na literatura brasileira. Contrariamente transitam, por vezes, ao largo da história da literatura, nomes desconhecidos de escritores/as negros/as que entoam cantos de glória para as ancestralidades, afrodescendência, através do louvor à Mãe África, como a voz do poema de Alda Espírito Santo, sonhando com esse continente dignificado, e reinventam outras escritas de si/nós pautadas em desejos de emancipação, de liberdade, de alteridades e de autonomia de culturas, vozes e personagens negras.

Para ti, a projecção das nossas estradas
Varridas da impureza dos dejectos inúteis
Para ti, o canto de glória da nosa
Mãe África dignificada. (ESPÍRITO SANTO, 1991)

Este capítulo ainda discutiu sobre a pertinência da LN, já que, por ela, autores/as negros/as podem elaborar dizeres e contraditos e, ao mesmo tempo, recriar seus contextos de enunciação. Neste sentido, a LN é um projeto literário que tem traços distintivos de representações, discursos e narratividades comprometidos com desmobilizações de identidades negras femininas imutáveis e pouco relacionais e de desfigurações de atributos negativos de suas memórias ancestrais e referências culturais.

Da história da LN elabora-se, paulatinamente, outro projeto literário, que é a literatura afrofeminina, no qual mulheres negras autoras inventam uma escrita de si/nós, em que também aparecem dilemas, realidades e imaginários concernentes aos seus mundos, sonhos, histórias, interesses, desejos e sentimentos. Sua pretensão é colaborar com a rescisão do passado de representações figuradas pela depreciação de atributos étnico-raciais e de gênero, em um tom denunciativo e de dessilenciamento, como será abordado no capítulo seguinte, de vozes literárias negras femininas. Objetiva-se elaborar outros discursos em que elas possam fiar e ficcionalizar mazelas advindas de práticas racistas e sexistas, mas também, em tom de lirismo, tecer versos e prosas que reelaborem suas identidades, entoarem seus amores, dissabores, dores, histórias, resistências e ancestralidades. Para tanto, escritoras negras, de várias regiões do Brasil, cientes e associadas (ou não) a circuitos de LN ou a outros segmentos, buscam garantir estratégias de escrita, publicações e divulgação de suas produções literárias a fim de romper com o esquecimento e não autorização a que, historicamente, se submetem suas vozes e autoria.

III CAPÍTULO

LITERATURA AFROFEMININA: INTERROGANDO E PLURALIZANDO FEMININOS



(Ana Paula Tavares – Angola)

Fonte da foto:

<<http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://espacotempo.files.wordpress.com/2007/04/ana-paula-tavares>>. Acesso 30/07/2010.

Hoje levantei-me cedo
Pintei de tácula a água fria
O corpo aceso
Não bato a manteiga
Não ponho o cinto
Vou
Para o sul saltar cercado. (TAVARES, 2006)

3.1 Autoria Feminina e Escrita Literária Afrofeminina

Estudos sobre literatura de autoria feminina, escritura feminina, literatura de mulheres e literatura feminina, evidenciam argumentos e contra-argumentos, permeados de indagações, que garantem agendas e fóruns acadêmicos e literários, bem como estudos e publicações concernentes às temáticas afins a tais designações. Não sem menos conflitos que sobre a LN, debates também se acirram em torno da literatura afrofeminina, provocando estudos e pesquisas sobre a escrita literária de autoras negras. Diante de tal contexto, a finalidade deste capítulo é apresentar uma discussão sobre literatura de autoria feminina negra e analisar alguns poemas de Jocélia Fonseca, Rita Santana e Urânia Munzanzu, integrantes do corpus da pesquisa, com ênfase na criação de vozes poéticas e nas construções discursivas e imaginárias de femininos e feminismo negro, cotejadas por anseios por escrita e vozes literárias que vislumbrem emancipação e resistência.

Liane Schneider, ao discutir sobre mulher e literatura, reconhece possíveis desconfortos e limites provocados pelas tentativas de denominá-las. Ela chama a atenção para a necessidade do enfrentamento das múltiplas tensões recorrentes no projeto literário de escrita feminina/feminista:

Assim, se as literaturas produzidas por mulheres que se vinculam a tais projetos emancipatórios e antipatriarcais são definidos como 'escrita feminina', deve-se garantir que esse significante (escrita feminina) esteja carregado de todas as tensões que compõem o tecido cultural, não sendo inscrito nem limitado por uma visão binária e naturalizada de mundo. [...] mais uma vez aqui, mesmo denominando-se eventualmente tal produção de 'escrita feminista', também não estaríamos seguras quanto a qual dos feminismos (da experiência, da diferença, da desconstrução, marxista, etc.) estaríamos nos referindo. Além disso, haveria (assim como *há*) autoras que produziram um texto 'feminista', sem, no entanto, aceitarem, de bom grado, tal classificação [...] (SCHNEIDER, 2007, p. 1)

Em meio a questionamentos e tensões sobre a pertinência de conceitos como literatura escrita por mulheres, literatura feminina, que se define, segundo Sara E. Guardia (2007), como um conjunto de textos literários produzidos por mulheres e escritura/escrita feminina, para indicar a participação de mulheres na produção literária, conforme Schneider (2007), admitindo que a literatura, como uma expressão de arte, produzida em sociedades hierárquicas e patriarcais, tais como as ocidentais e oriundas delas, é uma manifestação artística em que, embora, invisibilizada, a mulher se fez presente.

Ainda assim, só entre os séculos XVIII e XIX, começaram a aparecer mulheres escritoras na tradição literária ocidental, como declara Raquel E. Gutiérrez, até então negadas em “[...] um cânone quase exclusivamente masculino e predominantemente do primeiro mundo, europeu e da classe dominante [...]” (GUTIÉRREZ, 2004, p. 33). Além disso, mesmo sendo esse o contexto em que apareceram algumas mulheres escritoras no cenário literário europeu, há de se estar ciente de que não foi apenas nesse continente e período que elas iniciaram sua escrita. Todavia, é importante assinalá-lo, pois é um dos indicativos de transgressão e de conquista das mulheres da esfera pública, contrariando a natureza e o espaço a elas destinados pelo poder masculino: subalternas e cuidadoras de entes e do lar.

Como se percebe, o silêncio cerca historicamente a prática literária de mulheres, provocando indiferença acerca de suas produções. Tal apagamento invisibiliza seus nomes e obras. O cerceamento e desconhecimento de autoras negras, participantes da

pesquisa, por exemplo, agrava mais ainda, quando se percebem naturalizados os papéis sociais que lhes são atribuídos, não como cuidadoras de seus entes, mas como serviçais de lares de famílias abastadas. Assim, essa realidade suscita uma escrita de autoria feminina, sobretudo de autoras negras, que compõem o *corpus* do estudo, com tons de protesto e de reivindicação de direito à contrafala e às formações de si para além de estereótipos negativos e, mais ainda, a discursos diferenciadores daqueles que as subjagam ao espaço doméstico e ao silenciamento.

Para Guardia, preocupações em torno da educação feminina, advindas de alguns eventos históricos, como a constituição das repúblicas, as mudanças nas instituições de poder, vividas nos séculos XVII e XVIII, as revoluções francesa e industrial fomentaram a participação feminina na literatura e criação de organizações literárias, através de revistas e outras publicações escritas por elas e a elas designadas. Essa pesquisadora faz referência à ausência de escritoras na literatura latino-americana, que também se institui como uma voz hegemonicamente masculina, citando alguns de seus nomes e assinalando estratégias, por elas utilizadas, para proporcionar o reconhecimento de sua escrita.

[...] não foi fácil romper o silêncio para as escritoras latino-americanas do século XIX, em um clima de intolerância e hegemonia do discurso masculino. Referimo-nos a Gertrudes Gómez de Avellaneda (Cuba 1814-1873), Juana Manuela Gorriti (Argentina 1818-1892), Maria Firmina dos Reis (Brasil 185-1917), Mercedes Cabello de Carbonera (Peru 184-1909), Lindaura Anzoátegui (Bolívia 1846-18980), Clorinda Matto de Turner (Peru 1858-1909), e Adélia Zamudio (Bolívia 1854-1928). Excluídas e marginalizadas do sistema de poder, estas escritoras outorgaram voz aos desvalidos excluídos, questionando as relações inter-raciais e de classe. (GUARDIA, 2007, p. 4).

Os textos literários por elas produzidos, pois, fazem críticas ao silenciamento e questionam a cultura ocidental e tradicional, que figura como um discurso falocêntrico, pois, como afirma Guardia, “[...] Ao longo desta escritura, encontraremos eixos temáticos que aparecem de maneira permanente em romances, contos e poesia, que poderíamos sintetizar em um só anseio, a busca de uma voz própria” (GUARDIA, 2007, p. 2). Há, por isso, nas vozes literárias femininas, esforços no sentido de afirmação de uma de suas identidades: a autoral.

A literatura feminina se destaca pelas enunciadoras: são sujeitos que vivem situações as mais adversas por serem mulheres e vislumbram outros mundos, outras vidas e outros homens e mulheres através da escrita literária. Elas ousam escrever de

si/nós como sujeitos que enunciam dizeres e contradizeres de si/nós. Com tal experiência, a escrita feminina se afirmou e se dinamizou, no século XX, ao interagir com as trajetórias, os pressupostos, postulados e ideais do movimento feminista. Foi, inclusive, nesse tempo, que a literatura feminina se consolidou, em meio a indagações e discussões sobre o binarismo homem x mulher, dominação masculina, gênero, relações de poder, corpo etc. Foi, nesse século, inclusive, a partir da década de 70, que ela se afirmou como possibilidade de ser uma *voz* mediante as tramas e realidades vividas pelas mulheres e como uma resposta resistente aos procedimentos de apagamentos a que foram submetidas, por séculos.

Assim, através de narrativas e poéticas, um eu ficcional, apresentado por um eu autoral, tornou-se possível expressar dilemas constituídos entre a mulher literária e a mulher estereotipada pela cultura androcêntrica que lhe reduzira a *rainha do lar*, já que a arte literária, em muitos momentos, movida pela tradição patriarcal, incumbiu-se de reforçar uma suposta natureza feminina, pautada em domesticações, fragilidades, submissão, sentimentalismos, emoções e sensibilidades exacerbadas, além de pouca racionalidade. A escritura feminina se configura como narrativas e textos poéticos com marcas de jogos de resistência, de experiências, afetos e desafetos, sonhos, angústias e histórias de mulheres.

A literatura de autoria feminina se mostra como possibilidade de, pela linguagem, tensionar a hegemonia e supremacia masculina, visto que, por meio dela, podem-se desenhar existências e práticas sociais diferenciadas de um eu feminino, com atributos e papéis distintos do masculino, mas não inferior e desigual. Nessa perspectiva, se apresenta o poema *Paradoxo*, de Mel Adún que, em um território discursivo e imaginário, desmobiliza ditos sobre identidades amparados em anulações e estigmas, riscando escritos que promovem novos *lugares* e posturas para uma voz feminina. Diferentemente de cantos que subestimam imagens femininas negras, no poema, a graça e o encanto delas são sobrelevados.

Não vou mais lavar os pratos,
 Agradeço a Sobral.
 Vou ser agora meu bem, viu, meu mal?
 Cansei de ser você: de sonhar seus chatos sonhos
 Cansei de me emperiquitar
 Pra encontros enfadonhos.
 Agora serei meu bem,
 Vou reaprender a deitar
 E a sonhar sonhos meus
 Com minhas cores prediletas.

Sem pensar em sentar de pernas cruzadas
 Sem ligar pra depilar
 Não quero baile de debutantes,
 Tampouco ter filhos ou casar.
 Agora vou ser meu bem, viu meu mal?
 Vou ser pós-moderna, pelo tempo que quiser
 Brilhar como Yaa Asantewaa
 Vou voltar a ser mulher.
 Quando um dia acordar
 E lavar os pratos por vontade
 E me emperiquitar por vaidade.
 Casar porque me apaixonei
 E parir porque eu quis,
 Serei para todo o sempre meu bem
 Viu meu mal? (ADÚN, 2008, p. 40)

A voz poética decide-se por abolir papéis serviçais, a ela atribuídos, que indiquem negação de si para viver em função de projetos de vida e sonhos de outrem, optando por assumir os rumos de sua vida, querendo-se senhora de suas vontades, paixões e ações. Sua luta parece ser solitária, pois consiste em voltar a si mesma, colocando-se também no centro das palavras e a *brilhar como a Yaa Asantewaa*³¹. Em sua busca e conquista de liberdade ecoam, silenciam e ruminam outras vozes poéticas que também decidem mostrar-se e assinar a autoria de seus destinos.

A voz dialoga com a outra de *Não vou mais lavar os pratos*, de Cristiane Sobral, escritora dos CN, a quem Mel Adún dedica seus versos. De subalternas e invisibilizadas, as vozes poéticas dos poemas se contornam donas de si e livres para ser, agir e sentir. Em ambos, prevalecem os mesmos desejos: libertar-se do jugo da submissão e começar a ser, a pensar e a decidir sobre si e, acima de tudo, a querer bem a si mesma.

Não vou mais lavar os pratos. Nem limpar a poeira dos móveis.
 Sinto muito. Comecei a ler. Abri outro dia um livro e uma semana depois decidi.
 Não levo mais o lixo para a lixeira. Nem arrumo mais a bagunça das folhas no quintal.
 Sinto muito. Depois de ler percebi a estética dos pratos, a estética dos traços, a ética, a estática.
 Olho minhas mãos bem mais macias que antes e sinto que posso começar a ser a todo instante.

³¹ Yaa Asantewaa, (1850-1920), de acordo com Silva (2005), foi líder da última resistência realizada no século passado em território africano, diretamente contra o colonialismo britânico feito pela civilização Ashanti, uma confederação de reinos que se desenvolveu no sul de Gana nos séculos XVIII e XIX, tendo a sua capital na cidade de Kumasi, com edifícios feitos de terra, madeira e palha, que hoje são considerados patrimônios da humanidade. Yaa Asantewaa opôs-se bravamente contra as normas estabelecidas e ao domínio masculino. Foi exilada, só retornando à África vinte anos depois. Foi bem consciente dos elementos que compunham a sua identidade ashante: mulher, filha, mãe, irmã, esposa, avó, agricultora, líder política, guerreira e Nanã, mãe-rainha.

Sinto. Agora sinto qualquer coisa.
 Não vou mais lavar os tapetes.
 Tenho os olhos rasos d'água.
 Sinto muito. Agora que comecei a ler quero entender o por quê, por que e o por quê.
 Existem coisas. Eu li, e li, e li... Eu até sorri e deixei o feijão queimar [...]
 Resolvi ficar um tempo comigo.
 Resolvi ler sobre o que se passa conosco. Você nem me espere, você nem me chame. Não vou.
 De tudo o que jamais li, de tudo o que entendi, você foi o que passou. Passou do limite, passou da medida, passou do alfabeto.
 Desalfabetizou. Não vou mais lavar as coisas e encobrir as sujeiras inteiras, nem limpar a poeira e espalhar o pó daqui para ali e de lá para cá.
 Desinfetarei minhas mãos.
 Depois de tantos anos alfabetizada, aprendi a ler.
 Sendo assim não lavo mais nada e olho a poeira no fundo do copo. Vejo que sempre chega o momento de sacudir, de investir, de traduzir.
 Não lavo mais os pratos.
 Li a assinatura de minha lei áurea.
 Escrita em negro maiúsculo, em letras tamanho 18, espaço duplo.
 Aboli.
 Não lavo mais os pratos.
 Quero travessas de prata, cozinha de luxo e jóias de ouro.
 Legítimas.
 Está decretada a Lei Áurea. (SOBRAL, 2000, p.)

A voz poética, ao tomar a decisão de abandonar os serviços domésticos após ter lido um livro, resolve ouvir-se, dedicando-se à leitura de sua vida e dos fatos que lhe rodeiam, abolindo quaisquer situações de inconveniências. No diálogo intertextual desses poemas, ser livre é também uma meta comum a suas vozes, entretanto o caminho de alcance é diferenciado: para o eu lírico do primeiro, são as ações reversivas que garantirão o seu protagonismo, já para aquele do segundo poema, a via para atingir seu empoderamento serão as leituras da palavra, das coisas, dos fatos e de si mesma.

O desejo de libertação e a busca da autonomia são comuns aos dois poemas. Não dá mais para as vozes ficarem apenas cuidando dos outros e prontas para atender às necessidades alheias, inclusive daqueles que lhe acompanham. A escrita é, para elas, um lugar decisivo para mudar os percursos de suas vidas e de escolhas, as quais pretendem que sejam emancipadoras ou, pelo menos, transgressoras. É uma textualidade que se pretende revolucionária, uma vez que almeja romper com as tramas opressivas e de aprisionamentos do pensamento masculino, já postos pela linguagem, por conseguinte pela comunicação, concepções de mundo e pelas relações de poder.

Conceição Evaristo, que se reconhece como escritora negra e considera a sua escrita como parte da literatura negra feminina, em *Fêmea fênix*, também desenha um

eu feminino corajoso, que resiste ao medo e se lança ao enfrentamento em busca da vivificação do *eu-mulher*:

Navego-me eu–mulher e não temo,
 sei da falsa maciez das águas
 e quando o receio me busca,
 não temo o medo,
 sei que posso me deslizar nas pedras e me sair ilesa, com o corpo marcado
 pelo olor da lama.
 Abraso-me eu-mulher e não temo,
 sei do inebriante calor da chama
 e quando o temor me visita, não temo o receio,
 sei que posso me lançar ao fogo e da fogueira me sair inunda, com o corpo
 ameigado pelo odor da queima.
 Deserto-me eu-mulher e não temo,
 sei do cativante vazio da miragem, e quando o pavor em mim aloja,
 não temo o medo,
 sei que posso me fundir ao sol,
 e em solo ressurgir inteira com o corpo banhado pelo suor da faina.
 Vivifico-me eu-mulher e teimo,
 na vital carícia de meu cio,
 na cálida coragem de meu corpo,
 no infindo laço da vida, que jaz em mim
 e renasce flor fecunda.
 Vivifico-me eu-mulher.
 Fêmea. Fênix. Eu fecundo. (EVARISTO, 2008)

A voz desse poema também vive, incansavelmente e sem medo, à procura de si mesma e de sua afirmação enquanto feminina: eu-mulher. Sem temor e na solidão, ela se deserta a fim de encontrar o seu eu que fecunda. Ao invés de sua ocultação, os versos demarcam as tentativas que o eu poético feminino realiza para renascer a flor fecunda que nele reside. Por esse poema também é possível o empenho por uma literatura que tenha, além da assinatura feminina, significantes e significações que circunscrevam pleitos de assenhramento de si e de seus “destinos”.

Certamente, a literatura feminina, com os sentidos de *Paradoxo*, *Não vou mais lavar os pratos* e *Eu-mulher*, não se configura por tentar sobrepor aquela produzida pelos homens. Tampouco assim se compreende pelo seu estilo, forma, por ser expressão de uma possível subjetividade feminina ou até mesmo por ser escrita por mulheres. Suas temáticas, discursos e representações de personagens femininas e de seus universos são, pois, definidores da escrita literária feminina, a qual é tensionada e nutrida pelos desejos de autonomias políticas e culturais e pelos anseios por conquistas do espaço público.

3.2 Literatura de Escritoras Negras: (Des) Silenciamentos e Emancipação

Que mulheres, no Brasil, mais escrevem, publicam e ainda conseguem forjar uma crítica feminista e um público leitor? Infelizmente, ainda são poucas mulheres que usufruem, histórica e satisfatoriamente, do prestígio e rituais peculiares ao ofício da arte da palavra. Apesar de Maria Firmina dos Reis, brasileira, descendente de africanos, citada por Guardia (2007) e por outros/as pesquisadores/as feministas, ser considerada a primeira romancista abolicionista e de outras mulheres negras produzirem literatura, por exemplo, do século XVIII aos nossos dias, ainda constato uma ausência significativa delas em espaços e mercados culturais e literários. O cerceamento do eu autoral dessas mulheres, decerto, se associa aos outros mecanismos de exclusão e de racismo, constituindo-se como ecos relevantes de tramas que envolvem as relações étnico-raciais e de gênero no Brasil.

Produções literárias de mulheres negras ainda estão ausentes, consideravelmente, de inventários da literatura feminina e de diversas instâncias acadêmicas, artísticas e culturais em torno da mulher e/na literatura. Seus postulados e proposições, pois, não atendem, satisfatoriamente, às demandas da constituição de suas vozes literárias femininas negras. Tais considerações levam-me a inferir que práticas de apagamento da escrita feminina também atingem a literatura afrofeminina, talvez mais intensamente, uma vez que as relações desiguais agravam mais seu silenciamento, do ponto de vista étnico-racial, e não apenas de gênero.

Nesse contexto, a literatura afrofeminina é uma produção de autoria de mulheres negras que se constitui por temas femininos e de feminismo negro³² 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. Em um movimento de reversão, elas escrevem para (des) silenciarem as suas vozes autorais e para, pela escrita, inventarem

³² Por *Femininos*, neste texto, se compreendem dimensões e práticas socioculturais e não apenas biológicas que se relacionam com a vida de mulheres. Já *Feminismo negro* comporta as agendas coletivas e/ou de organizações sociais femininas negras em prol da emancipação de mulheres negras e de superação de ações, não só de racismo, mas também sexismo e de homofobia. Comporta as ações individuais que cotidianamente mulheres negras protagonizam, tendo em vista o enfretamento do sexismo e do racismo na esfera privada.

novos perfis de mulheres, sem a prevalência do imaginário e das formações discursivas do poder masculino, mas com poder de fala e de decisão, logo senhoras de si mesmas.

Na novela *A mulher de Aleduma*, de Aline França (1985), as figuras femininas são dotadas de poderes, sem que isso signifique substituição de ações masculinas, mas demonstração de instâncias de poderes exercidas por personagens negras femininas e trânsitos da vida entre universos reais, mágicos e transcendentais. Maria Vitória, Irisan, Salópia (a deusa), Sulamita, Dona Catilé, as graúnas da gruta de Coinjá, *as mulheres valentes*, são nomes femininos que desfilam na narrativa, com destaque para a comunidade e entre seus/suas antepassados/as, em pequenas e grandes aventuras. No mundo mítico da ilha, onde a trama se desenvolve, personagens femininas negras reinam:

O brilho intenso desapareceu, lentamente, no centro da Filha Doce. Bernardo disse com segurança:

- Hoje todas as jovens de Aleduma terão que atravessar a praça. Todas floricoeadas, da mesma maneira como aconteceu quando Maria Vitória adquiriu o poder [...]

Imediatamente, belas mulheres apareceram. Impossível afirmar o número exato delas que, despidas, sorriam de mãos dadas. As flores que formavam as coroas faziam um bonito colorido. Ali estava o belo espetáculo que oferecia àquela ilha perdida [...] (FRANÇA, 1985, p. 16)

Com a exibição das belas mulheres da ilha, conforme descrição do narrador, escolhe-se aquela que cuidará dos legados culturais da ilha e terá poderes para dirigi-la e se relacionar com seres e divindades que vivem em Ignun, outro planeta terrestre. A exposição de seus corpos negros bonitos demarca, pois, resistência e afirmação de si e dos destinos da ilha e não estratégia de exploração e sedução sexual ou de erotismo.

Rita Santana, em seu livro *Tratado das veias*, insistentemente, ensaia por seus poemas, figuras femininas, protagonistas de escritas de si sempre livres da subjugação masculina. Neles, muitas vozes poéticas se declaram poetisas e capazes de exercer poderes ainda que, muitas vezes, sobre si mesmas e seus mundos. Além disso, há muitas vozes que repudiam o estado de submissão, de recalque de suas vontades e o perfil de heroína do espaço privado. Em *Outono*, por exemplo, o sujeito poético, semelhante àquele de *Amor próprio*, de Jocélia Fonseca, mostra-se cansada de *lugares e situações* imóveis a ela relacionados e, ao mesmo tempo, disposta a apagar aquelas condições que lhe são postas e parecem inapagáveis.

Venho de umidades, morfos e orgias
 Labuto com demônios e demências
 Cansei-me de ser.
 Cadências faço à criação, filha do ócio.
 Sei que o Outono não tardará.
 Anuncia-se a derrocada da rubidez do afeto.
 Já o desejo deixa-me em diáspora.
 Corpo atrofia na perpetuidade do vácuo.
 Segredo meus ascos em frascos foscos.
 Minha voz atravessa memórias
 E meu maior delito é delir o indelével. (SANTANA, 2006, p. 85)

Assim, pelo projeto literário afrofeminino, desenham-se discursos em que vozes literárias negras e femininas, destituídas de submissão, forjam uma escrita em que (re) inventam sentidos, para si e para outros/as, e se cantam repertórios e eventos histórico-culturais negros. A escrita, desse modo, desponta como uma ação transgressora, em que se anulam possíveis significados estigmatizantes e se insinuam outras possibilidades de leituras de significantes, do construir-se mulher, do vivido e do porvir, como ilustra o poema *Genegro*, de Miriam Alves.

Gemido de negro
 Não é poema
 é revolta
 é xingamento
 É abismar-se
 Gemido de negro
 é pedrada na frente de quem espia e ri
 É pau de guatambu no lombo de quem mandou
 dar
 Gemido de negro
 é acampamento de sem-terra no serrado
 É punho que se fecha em black power
 Gemido de negro
 é insulto
 é palavrão ecoado na senzala
 É o motim a morte do capitão
 Gemido de negro
 é a (re) volta da nau para o Nilo
 Gemido de negro...
 Quem tá gemendo? (ALVES, 1998, p. 104)

Gemidos do negro, no poema, afastam-se de imobilismos, lamentos e aproximam-se de formas de resistências e insurreições; são agenciamentos de revoltas ou reencontros identitários contra práticas de subjugação e um voltar-se, reconstituindo a dignidade ameaçada e os caminhos de reencontros com legados identitários. Assim, na literatura afrofeminina, desfilam rastros de significados de identidades negras que migram entre as ressignificações discutidas por Hall (2000), peculiares à dinamicidade,

ao entrecruzamento de culturas e da vida em sociedades e à afirmação de traços culturais relacionados a patrimônios e histórias.

Como arte da palavra, a literatura afrofeminina valoriza legados intelectuais e culturais africano-brasileiros da tradição, saberes e práticas ancestrais de populações negras e desconstrói discursos poéticos e ficcionais que promovem seu recalque. Situa-se, neste espaço, a insistente e vigorosa declaração da voz poética de *Integridade*, de Geni Mariano Guimarães, escritora dos CN, que se autoriza a afirmar-se e a constituir-se como negra e descendente de africanos no cotidiano e não apenas em eventos e cenas espetacularizadas.

Ser negra.
Na integridade
calma e morna dos dias.
Ser negra,
De negras mãos,
De negras mamas,
de negra alma.
Ser negra, negra.
Puro Afro sangue negro,
Saindo aos jorros por todos os poros. (GUIMARÃES, 1998, p. 144)

É no jogo de busca de alteridades que, entre o passado e o presente, entre a anulação e a resistência, o eu poético confirma referências civilizatórias afrobrasileiras como se quer a mulher negra de corpo e alma. Sem inseguranças, a sua formação discursiva deixa vestígios identitários biossociais e culturais distantes daqueles traços fragmentados em outras personagens e vozes poéticas que lhes atribuem corpos negros, mas de almas brancas. Mas não basta afirmar-se negra na integridade. É preciso superar todas as formas de segregação do ponto de vista étnico-racial, já que ainda se designa um juízo de valor às afrodescendências que gera desigualdades e conflitos de toda ordem. Em *Boletim de ocorrências*, Alzira Rufino, escritora dos CN, cria uma voz negra feminina que enfrenta, com determinação, a discriminação racial, convocando outras vozes para que vejam, se aproximem e posicionem-se em prol de sua dignidade e de suas identidades.

Mulher negra não pára
Por essa coisa bruta
Por essa discriminação morna
Tua força ainda é segredo
Mostra tua fala nos poros
O grito ecoará na cidade
Capinam mato venenoso
A tua dignidade

Ferem-te com flechas encomendadas
 Te fazem alvo de experiências
 Tua negritude
 Incomoda
 Teu redomoinho de forças afoga
 Não querem a tua presença
 Riscam teu nome com ausência
 Mulher negra, chega,
 Mulher negra, seja,
 Mulher negra, veja,
 Mulher negra, veja,
 Depois do temporal. (RUFINO, 1996, p. 17)

Mas a voz também lamenta as práticas de apagamento, a que se submete a mulher negra: *Não querem tua presença, riscam teu nome com ausência*. Em vista da reversão dessa invisibilidade conclama: *Mostra tua fala nos poros, o grito ecoará na cidade*. As possíveis proposições poéticas nos permitem afirmar com Evaristo: “[...] os textos femininos negros, para além de um sentido estético, buscam semantizar outro movimento, aquele que abriga todas as suas lutas. Torna-se o lugar da escrita, como direito, assim como se torna o lugar da vida” (EVARISTO, 2005, p. 206).

Miriam Alves, uma das protagonistas da LN e da literatura afrofeminina no Brasil, inventa um sujeito poético, em *Cuidado! Há navalhas*, que renega essa e outras expressões concessivas, pois elas o aprisionam, retirando-lhe o fôlego de vida e a pulsão de memórias e sentimentos.

As palavras de concessões são navalhas
 retalham minha pele
 diluem meus sentimentos
 soltam-nos ao ar feito partículas poluidoras não diluídas.
 Palavras de concessões são mordanças
 aveludam os sons do passado
 ensurdecem sentimentos
 forçam minha negação
 pressionam o meu ser
 Navalhas querem podar nas veias o jorro das emoções
 ligando-as nos tubos de mentiras virulentas
 As navalhas das concessões quebrar-se-ão,
 quebrar-se-ão no fio lento da minha dura vivência. (ALVES, 1985, p. 27)

É também no cotidiano e processualmente que a voz poética se (*re*) volta, poda as forças das *navalhas concessivas* e muda o curso de suas histórias e de elaboração de suas identidades. De igual modo a voz poética de Ana Paula Tavares mostra-se decidida em reverter situações em que o servilismo e a submissão ameaçam sua liberdade: “[...] Não bato a manteiga/Não ponho o cinto/Vou para o sul saltar cercado” (TAVARES, 2006). Em *Luta do ideal*, também de Miriam Alves, a voz poética feminina decide-se

pela defesa de suas metas, impulsionada por linhas de lembranças de reação, utilizando-se não de *navalhas*, mas de *espada*, também objeto cortante, de rompimento, para refazer-se da dor e enfrentar a guerra e o combate.

Armada de guerra...
 refeita a garganta doída...
 gritei pra mim: “-Vou à luta!!! Vou lutar!!!
 Defendo um ideal...
 Real verdadeiro”
 saí empunhando espada
 legada d'um passado na luta da reação. (ALVES, 1983, p. 45)

Em *A uma guerreir@*, de Jocélia Fonseca, aparece uma voz que delinea sua *face* pela resistência e anima uma mulher que se quer guerreira para a luta e a consola diante da dor, das injustiças e das amarguras, reanimando suas forças para continuar a batalha, lânguida e erguidamente, sem corrupção. São versos que permitem compreender uma escrita, com tons denunciativos e, ao mesmo tempo, propositivos acerca de guerras travadas no dia a dia da voz poética.

Que a dor te corroa,
 Mas não te corrompa.
 Que o cai e levanta
 Te sirva de força;
 Se caiu, te molhe em lágrimas
 Enxugue-as, erga-se
 E de novo caminhe.
 Noutros ventos,
 Noutros ares.
 Vai guerreir@,
 Pega tua espada e te lança
 Ao que te espera.
 O dar e tomar
 É também da vida.
 Não deixe que essa amargura
 Que te molha a língua
 Desça em tua garganta
 Nem atinja teu ser.
 Um guerreiro tem coração ferido,
 Mas a alma límpida. (FONSECA, 2007, p. 12)

Novamente, aparece a *espada* como símbolo de luta. Esse instrumento serve para defender-se do inimigo e para atingi-lo, se necessário for. O sujeito poético não apenas vai à luta, mas se coloca a animar outra figura feminina a fazer o mesmo ou, quiçá, seja ela mesma a interlocutora de sua voz.

Como guerreiras, as vozes poéticas de *Cuidado! Há navalhas*, *Luta do ideal* e *A uma guerreir@*, estão dispostas, com o uso da espada, a romperem, definitivamente,

com as amarras da dominação e do sofrimento. Esse exercício de poder pode ser compreendido como um ato de resistência peculiar às relações de poder e não como um subproduto, já que, segundo Foucault, “[...] para resistir, é preciso que a resistência seja como o poder. Tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quanto ele. Que, como ele, venha de ‘baixo’ e se distribua estrategicamente” (FOUCAULT, 2002, p. 241). O poder, nesses poemas, é exercido na relação de forças existentes entre as vozes e aqueles/aquilo contra aos/às quais ela combate, exercendo também formas de poder.

Vale ressaltar que não é apenas a produção contemporânea de escritoras negras que passeia por territórios discursivos circunscritos em reversões de imagens e sentidos depreciativos de civilizações, histórias, personagens e universos culturais negros. Em *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, aparecem, com ousadia e inovação, paisagens, tipos e significados do continente africano recriados, rememorados e apresentados ao leitor permeados por fios de liberdade. A personagem Mãe Susana, por exemplo, ao conversar com o personagem Túlio sobre a conquista da liberdade dele, tem saudades de seu estilo de vida em terras africanas, reconhecendo tristemente a distância entre as condições de sua existência lá e aquelas vividas cá do outro lado do atlântico. Ela vive por alguns momentos de desolação e aflição, porém, após gemidos dolorosos, choros e soluços, reage e revigora-se através da memória, exclamando:

– sim, para que estas lágrimas?!... Dizes bem! Elas são inúteis, meu Deus; mas é um tributo de saudade, que não posso deixar de render a tudo quanto me foi caro! Liberdade! Liberdade... ah! eu a gozei na minha mocidade! – continuou Susana com amargura – Túlio, meu filho, ninguém a gozou mais ampla, não houve mulher alguma mais ditosa do que eu. Tranqüila no seio da felicidade via despontar o sol rutilante e ardente do meu país, e louca de prazer a essa hora matinal, em que tudo aí respira amor, eu corria às descarnadas e arenosas praias, e aí com minhas jovens companheiras, brincando alegres, com o sorriso nos lábios, a paz no coração, divagávamos em busca das mil conchinhas, que bordam as brancas areias daquelas vastas praias. Ah! meu filho! Mais tarde deram-me em matrimônio a um homem, que amei como a luz dos meus olhos, e como penhor dessa união veio minha filha querida, em quem me revia, em quem tinha depositado todo amor da minha alma: - uma filha, que era a minha vida, as minhas ambições, a minha suprema ventura, veio selar a nossa tão santa união. E esse país de minhas afeições, e esse esposo querido, essa filha tão extremamente amada, ah Túlio, tudo me obrigaram os bárbaros a deixar! Oh! Tudo, tudo até a própria liberdade! (REIS, 2004, p.115)

A preta Susana rememora eventos vividos na sua juventude, engendrados de alegrias, que lhe permitiram viver livre e estar com pessoas amadas, as quais lhe são caras, e em ambientes profícuos e belos que lhe asseguraram convívio, prazer e tranquilidade. A amargura que assola Mãe Susana, descrita pelo narrador, ao saber que

só Túlio e não ela também estava “[...] livre como o pássaro, como as águas; livre como éreis na vossa pátria” (REIS, 2004, p. 114), como declarou o próprio Túlio à mãe Susana, é substituída pela saudade da sua mocidade, de seus entes e das belezas naturais do seu país africano, que lhes foram arrancados à força.

A voz narrativa de mãe Susana assume, pois, um lugar de reversão, ao apresentar novas leituras do continente africano distantes de imagens que sugerem primitivismo, pobreza, miséria, seca e aridez, diferentes daquelas, por vezes, presentes na literatura brasileira, representando-o com vigor cativante. De seus entes queridos, de quem ela tem muitas saudades, restam-lhe lembranças que sugerem não práticas de dominação, de passividade e morte, mas vida pulsante e exercícios de contrapoderes.

Antonieta de Barros, em *Farrapos de idéias*, também tece, de modo fragmentário, versos sobre peijas e batalhas concernentes à existência, inclusive como construtoras de identidades humanas.

Cada criatura é, involuntariamente, um batalhador.
 A vida, diz o poeta, é luta.
 Luta aberta de canhões, de batalhas cruentas, de ferocidade, de barbaria, luta de sangue, miséria, intranqüilidade, retrocesso.
 Luta que amedronta as feras e deixa por onde passa o rastro da desolação e da morte.

 A vida é luta.
 A luta surda dos civilizados, a luta quieta, a luta invisível da astúcia humana, em que se sente, a cada passo, a necessidade de acotovelar, de resistir, para não ser esmagado, sem que se defronte com ninguém.
 A estrada é larga, e silenciosa, e deserta.
 No entanto, sente-se o aperto, a asfixia das grandes multidões [...] (BARROS, 1937, p. 123)

Maria Carolina de Jesus, em *Quarto de despejo*, também narra sua labuta cotidiana em vista da sobrevivência, tais como o enfrentamento da fome e pobreza, reagindo às intempéries da vida em família e em sociedade. No diário, aparecem seus dramas, sem perder, às vezes, o encanto e a decisão pela vida e pela escrita, suas revoltas e desencantos como nas memórias a seguir:

19 de maio Deixei o leito as 5 horas. Os pardais já estão iniciando sua sinfonia matinal. As aves deve ser mais feliz que nós. Talvez entre elas reina amizade e igualdade. (...) O mundo das aves deve ser melhor do que dos favelados, que deitam e não dormem porque deitam-se sem comer [...] ...Eu estou começando a perder o interesse pela existência. Começo a revoltar. E a minha revolta é justa [...] (JESUS, 1965, p. 30)

A marca textual da literatura afrofeminina, semelhante ao processo histórico de consolidação da LN, se destaca quando as vozes de Maria Firmina dos Reis, Antonieta de Barros e Carolina Maria de Jesus são ressignificadas pelas escritoras negras baianas participantes da pesquisa e outras, presentes em todo o Brasil. Hoje, em suas tessituras poéticas e narrativas, não só com um tom de protesto e de denúncia, elas reescrevem e ficcionalizam mundos, dramas, sonhos, experiências pessoais e socioculturais que lembram as memórias literárias de suas antepassadas e recriam novas palavras e escritas femininas negras.

É constante, na produção literária de autoria feminina negra, o desenho de vozes e personagens negras sedutoras, não pelos seus aspectos físicos, mas pela sua força, coragem e decisão pela conquista da emancipação feminina negra individual e coletiva. Aparecem, ainda, em seus textos, figuras femininas negras, ávidas pela afirmação de si, ou simplesmente pelo desejo de tornar-se, de estarem cientes de seus dramas, como o racismo, a solidão e o sexismo, ou tão somente pelo sonho de permanecerem no mundo (e em seus mundos) como senhoras de si e de suas vontades. A literatura afrofeminina, neste sentido, pode ser considerada como um processo contínuo de (re) invenções de memórias, histórias e narrações sobre identidades, femininos e feminismos negros. Há nela um “retorno” dinâmico ao passado, ou seja, há um reconto de memórias ressignificadas, aliado a cenas de histórias, sonhos, vivências e resistências, no passado e no presente, vislumbrando cenas e agendas que gerem sonhos e conquistas no futuro.

Apesar de identificar os latentes limites, a transitoriedade, o desconforto e incipiência desta categoria conceitual, literatura afrofeminina, estou convicta de que ela não é mais uma etiqueta ou rótulo, atribuído a uma manifestação literária. Ao contrário, longe de minimizar e/ou confundir um gênero discursivo com a cor da pele, sexo ou gênero é, em verdade, mais uma oportunidade de trazer à baila a necessidade de coalizões a uma escritura literária que se quer imaginária e, simultaneamente, comprometida com ideais emancipatórios, antipatriarcais e antirracistas.

3.3 Femininos e Feminismo Negro em Poemas de Jocélia Fonseca, Rita Santana e Urânia Munzanzu

Os movimentos de mulheres destacam-se entre os movimentos sociais brasileiros pelas inúmeras contribuições em processos de democratização do Brasil, além de inovações relevantes no âmbito das políticas públicas, da sexualidade, dentre outros. Entretanto, teorias e movimentos feministas, historicamente, no Brasil, tiveram uma dimensão universalista, com discursos, metas e agendas voltadas para a união entre as mulheres, sem, com isso, dar ênfase às diferenças. Em suas formulações iniciais, predominou a proeminência à opressão contra quaisquer mulheres sem, contudo, considerar, devidamente, sob a prerrogativa de que todas elas seriam iguais as diferenças significativas entre elas. Assim, o feminismo foi, por muito tempo, conduzido por visões eurocêntricas e universalizantes das mulheres, tendo como consequência a incapacidade de reconhecer as diferenças e desigualdades vividas pelas mulheres.

Neste aspecto, prevaleceram, em discussões feministas, modelos de identidades brancas ocidentais de formulações clássicas feministas, mostrando, de acordo com Sueli Carneiro (2001), pesquisadora e feminista negra, insuficiências teóricas e práticas políticas para inserir diferentes expressões do feminismo, construídas em sociedades diversas, pluriculturais e multirraciais. Dessa forma, vozes de mulheres negras foram silenciadas e seus corpos foram negados e estigmatizados, ficando sujeitas a outras formas de dominação e opressão, além do sexismo.

Na década de 80, no século passado, seus paradigmas foram questionados por teorias críticas quanto às especificidades e necessidades de mulheres negras, ocasionando cisões nos movimentos feministas e motivando o surgimento de ações políticas organizativas específicas, denominadas por Sueli Carneiro como práticas de *enegrecer o feminismo* (2003), em relação às questões e aos dilemas vividos por elas. A crítica feminista negra também tensionou o modo homogêneo como eram consideradas as mulheres nos estudos de gênero, provocando, tímida e paulatinamente, a inserção, em seus projetos e núcleos de pesquisas, a categoria “raça”. Essa realidade se repetiu, igualmente, em organizações sociais negras, posto que nelas não constassem suas pautas específicas de reivindicações de direitos sociais, civis e políticos.

Diante de tal contexto, se impôs às mulheres, engajadas em movimentos sociais negros e de gênero, segundo a denominação de Sueli Carneiro (2001), uma *dupla militância*, como modo de garantir que suas conquistas no campo racial não fossem invisibilizadas pelas persistências das desigualdades de gênero e para que as conquistas dos movimentos feministas não privilegiassem apenas as mulheres não negras. As organizações feministas negras, porquanto, na luta contra o racismo e contra as contradições presentes nas relações de gênero, voltaram-se para o campo de direitos sociais, civis e políticos de mulheres negras. Desse modo, as ações em prol do antirracismo e do antissexismo, empreendidas por esses movimentos, questionam as desigualdades existentes entre mulheres negras e brancas, posicionando-se contra práticas de racismo e sexismo e discursos universalistas em torno da cidadania.

Motivadas pelas experiências de movimentos feministas e/ou étnico-raciais e também pela ânsia por contradizeres acerca de si/outras, de histórias, universos e identidades femininas negras reinventadas, as autoras participantes do estudo, disputam espaços e poderes. Por conta disso, elas forjam uma criação literária em que a constituição de feminino e feminismo negro pressupõe que suas vozes poéticas e personagens (e talvez elas mesmas) tornem-se protagonistas de seus percursos e, sobretudo, de sua escritura. Ávidas de direito à palavra literária, cúmplice de seus projetos emancipatórios, elas criam vozes ficcionais e poéticas empoderadas e armadas para o exercício e a conquista de liberdade e de equidade. Diante disso, o objetivo deste tópico é mostrar, em textos de Urânia Munzanzu, Rita Santana e Jocélia Fonseca, participantes da pesquisa, marcas de reinvenções de eu feminino e de feminismo negro.

Em seus textos literários, circulam *territórios* femininos negros de onde provêm olhares e discursividades que constroem histórias, poéticas, vozes e perfis femininos negros sem subjugações, marcados pelas relações de gênero e étnico-raciais, as quais se inscrevem de forma indelével em suas escritas. A partir desses *lugares*, é que desfilam poéticas e ficções afirmativas, mas sem fixidez, de identidades negras femininas e narrativas em que suas tramas envolvem os diversos dramas e sentimentos vividos e ficcionalizados por mulheres negras.

Significantes e significados, que tecem linhas que vislumbrem contrapoderes, aparecem na produção literária das escritoras negras baianas, em evidência, neste tópico, com tons de deslocamentos de discursos falocêntricos. Vozes poéticas e ficcionais afrofemininas despontam em versos dessas autoras, também quando (re) criam significações e indagações sobre lutas e labutas, internas e externas, enfrentadas

hodiernamente, na solidão e em insignificâncias produzidas pelas demandas advindas de conflitos, mesmices, obviedades, inclusive de teimosias inventadas para viver mediante silêncios, dominações, desejos, angústias, sonhos, frustrações, injustiças e dilemas pessoais e sociais.

No poema de Urânia Munzanzu, a voz poética, *mulher preta*, prefere o *Baobá*³³, e não as *flores*. Essa escolha não se dá sem razão, já que o Baobá, também no poema, é uma árvore frondosa, menos bela e aromática que as flores. Na sua opção, “Quero o Baobá! Ele se ergue em terra firme. O sol e a chuva o tornam frondoso e abundante [...]”, onde reside, possivelmente, o seu desejo de similaridade com o *Baobá*, que é resistente e forte, mediante as relações de poder e contra as formas de sujeição, ou seja, de acordo com Foucault, contra “[...] aquilo que liga o indivíduo a si mesmo e o submete, deste modo, aos outros [...]” (FOUCAULT, 2002, p. 235).

Baobá

Não quero flores, quero um Baobá!
 Pois quero um homem que deseje meu corpo de curvas roliças. Meu cabelo que cresce para o alto, minhas ancas largas para guardar filhos e meu cheiro forte de mulher preta.
 Não quero flores, quero um Baobá!
 Porque a minha boca carnuda, para o meu amor, deverá ser objeto de desejo e deleite.
 Não quero flores, quero um Baobá!
 Porque quero que o meu homem entenda o meu jeito de fazer as coisas como os "Os modos de uma rainha caprichosa", livre do pensamento plantado em nós pelo colonizador.
 Não quero flores, quero um Baobá!
 Para que meu homem saiba que meus seios fartos, além de alimentar crianças, alimentarão cumplicidade de marido e mulher. Esse é meu jeito de lhes dizer que tato.
 Não quero flores, quero um Baobá!
 Com o meu amante quero construir uma casa, ter um lar, cuidar das plantas, perder noites de sono com as crianças, ser parceira nos seus sonhos e dormir empernadas nas madrugadas frias...
 Com aquela certeza de que: aqui ninguém me bole!
 Não quero flores!
 Elas têm vida curta. São vulneráveis ao frio, ao vento, à chuva, ao sol...
 Quero o Baobá!
 Ele se ergue em terra firme. O sol e a chuva o tornam frondoso e abundante. Ele pode não trazer o perfume e a beleza das flores. (MUNZANZU, 2008, p. 1)

³³ *Baobá*. *Mbondo* – *Adansonia digitata*. Árvore africana gigantesca conhecida também pelo nome de *baobá* ou *baobabe* e, nos países lusófonos, por *embondeiro* ou *imbondeiro*, aportuguesamento do termo *kimbundu*, uma das línguas de Angola, segundo o *Novo Dicionário Banto do Brasil*, de Nei Lopes (2003). O baobá vive entre três e seis mil anos. Comunidades e membros de religiões de matriz africana do Brasil a consideram como uma árvore sagrada.

O Baobá, incontestavelmente, como uma árvore firme, mas não tão *vulnerável* e breve como são as flores, pode simbolizar, no poema, histórias, desejos e ações do eu feminino, porque a *mulher preta* apresenta-se e pode-se, por ela, talvez desenhar performances de mulheres, já que há nele uma afirmação de si, enquanto sujeito poético feminino negro. A autopercepção, marcada pela subjetividade de um eu performático, desfila como um ato político, já que assumir-se *mulher preta*, ou seja, a invenção dessas identidades não ocorre isoladamente, mas nas relações com o outro, com quem há pontos de identificações ou com aqueles que se destacam e se aproximam, simultaneamente, pelas suas diferenciações. Hall problematiza a constituição das identidades por entender que elas

[...] são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu *exterior constitutivo*, que o significado “positivo” de qualquer termo – e, assim, sua “identidade” – pode ser construído [...] (HALL, 2000, p. 110)

Talvez, por isso, seja na relação com o seu homem-amante que a *mulher preta* tece a sua constituição, tornando possível não apenas se apresentar, mas também construir, cultural e socialmente, acima de tudo, o seu feminino, fugindo daquele que é elaborado por fragilidades, como as flores, e por recalques. Ela alcança o empoderamento, que reside em ser capaz e livre para mostrar-se com a certeza de que, como *rainha caprichosa*, poderá descolonizar pensamentos e relações e forjar outras formas de viver no espaço privado, como a família. No convívio com o seu amante, ela adquire o poder de discernir e escolher aquilo que seja firme e não tão vulnerável quanto às flores.

Com as possíveis diferenças entre as flores e o Baobá, ela constrói discursos sobre si e desvela seus sonhos, excluindo de seu mundo aquilo que não deseja: “Não quero flores. Quero um baobá” (MUNZANZU, 2008, p. 1). Tomaz Tadeu da Silva, ao discutir a produção da identidade e da diferença, assegura que a afirmação da identidade e a marcação da diferença também pressupõem movimentos de inclusão e de exclusão, pois, segundo ele,

[...] dizer “o que somos” significa também dizer “o que não somos”. A identidade e a diferença se traduzem, assim, em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre “nós” e “eles”. Essa demarcação de

fronteira, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder [...] (SILVA, 2000, p. 82)

Nos desejos da *mulher preta* também estão imbricados das disputas de poder, visto que, por suas escolhas, estão demarcados traços distintivos e dimensões de interesse e de afirmação de um eu feminino negro: “[...] quero um homem que deseje meu corpo de curvas roliças. Meu cabelo que cresce para o alto, minhas ancas largas para guardar filhos e meu cheiro forte de mulher preta” (MUNZANZU, 2008, p. 1). Ao delimitar alguns anseios, como o exercício de poder, o eu poético delimita algumas marcas de identidades (HALL, 2003) e define, simultaneamente, traços de diferenças, por eles se constituem aquelas, uma vez que, segundo Silva,

[...] A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes. (SILVA, 2000, p. 80)

Em seu dizer poético, como um ato performativo, portanto, consideram-se seus desejos – e a realização deles – como traços de pertencimento, de diferenças e de demarcações de fronteiras, evidenciando um *Eu* que indica vivências e posições, incisivamente marcadas pela dominação, pela subversão e, por conseguinte, por ações que forjem, conforme Foucault (2002), em *A microfísica do poder*, contrapoderes ou micropoderes. Para ele, o poder é praticado por múltiplas formas e por diversos segmentos de uma sociedade e é uma prática social, constituído historicamente, não apenas exercido pelos aparelhos ideológicos do Estado, já que, segundo G. Deleuze, o poder, para Foucault, também “[...] passa pelos dominados tanto quanto pelos dominantes (já que passa por todas as forças em relação)” (DELEUZE, 2005, p. 79).

Ademais, em seu corpo – e por ele –, a *mulher preta* do poema *Baobá* resiste e exerce poder ao contestar e negociar olhares do outro sobre si, recriando um discurso de si: “[...] Não quero flores, quero um Baobá! Porque a minha boca carnuda, para o meu amor, deverá ser objeto de desejo e deleite [...] Para que meu homem saiba que meus seios fartos, além de alimentar crianças, alimentarão cumplicidade de marido e mulher [...]” (MUNZANZU, 2008, p. 1). O corpo do sujeito poético carrega não tão somente traços de sua formação identitária, mas também de diferenças, posto que as identidades se constroem e se transformam nas e com as diferenças.

O desejo de ter um *Baobá*, como um ato político, pode estar acompanhado por outro, que é o saber de si de do sujeito poético, *mulher preta*, porque saber e poder são ações indissociáveis, visto que ter autonomia para informar suas vontades implica formar saberes de si. Pelo poema *Baobá*, portanto, é possível engendrar uma leitura crítica em que sejam traçados fios de processos do eu feminino da *mulher preta*, ainda que narrativas inacabadas, por isso em construção, uma vez que sugere dizeres poéticos sobre si. Em seus versos, há rastros de elaboração identitária, enquanto formação discursiva (FOUCAULT, 2002), na medida em que há a descrição de vários enunciados de si relacionados a um duplo aspecto de constituição de um sujeito produzido pelo poder e pelo saber: o linguístico e o sócio-histórico e cultural.

O livro *Tratado das veias*, de Rita Santana (2006), demonstra como vozes e personagens negras femininas são criadas por essa autora, por Urânia Munzanzu, por Mel Adún e Jocélia Fonseca, em destaque neste tópico. Nele, há 70 poemas, todos com vozes poéticas femininas negras que autoquestionam, debruçando sobre seus sofrimentos, ansiedades e angústias; interrogam seus mundos, seus homens, as exclusões e ambiguidades, desmobilizando seus “destinos”. Essas vozes dizem de si, ou seja, desvelam os eus femininos que lhes compõem, trazendo à tona os pequenos e grandes desejos, sonhos e conquistas que lhes motivam na busca de emancipação e de encontro consigo mesmas. O poema *Confissão* ilustra bem isso.

“Eu não creio em sonhos”

José de Anchieta

Eu creio em sonhos, Padre,
Rezo o Credo olhando pras telhas,
E lá mesmo fico.
Sou matéria de barro de querer impossibilidades,
Trago um marido debaixo das saias,
Um marido alado, azul, lindo!
Quando quero, ele bate as asas
E apaga incêndio – é um anjo de luzes!
Meus ofertórios matinais são dele.
Amantes me cercam de ofícios:
Toadas à janela, flores a cada dia, alianças e promessas,
E um eu-te-amo em cada beijo, muitos os são.
Não digo mais porque não posso, é pecado!
Eu creio em sonhos, Padre!
Vede que sou feliz.
Meu noivo nem sabe da minha espera,
Habita águas claras, rios pequenos, conchas.
À noite eu vôo,
Visito cidades, beijo velhos desconhecidos,
E amanhã nua de tantas vontades.
Eu creio em sonhos, sim!
Amém! (SANTANA, 2006, p. 47)

Por versos longos e curtos, em diálogo com o *Padre*, a voz apresenta seus sonhos transgressores, os mundos e fantasias que ela cria durante os seus sonhos, quando acordada, *olhando pras telhas*, ou quando voa à noite. Pelos sonhos ela alça voos e cidades, driblando, sutilmente, o controle de seu noivo. Pelos sonhos, ela realiza seus desejos impossíveis e tece uma figura feminina despreendida de princípios moralistas e de recatos. Com isso, a voz poética confessa os seus sonhos de modo a mover aqueles estereótipos que lhe designam castrações de desejos e afetos e riscam um feminino com vontades, imaginação e protagonismo, apontando assim outras marcas identitárias.

As vozes dos poemas de *Tratado das veias* também não hesitam em abandonar seus amores como demonstração de que a decisão por ficar sozinha é uma escolha política e de resistência. Muitas vezes, a solidão indica assenhramento de si e de seus anseios e, ao mesmo tempo, significa tensionamento e às vezes, como no poema *Jardim*, rompimento com um eu feminino subjugado ao poder masculino.

[...] abandono, réptil humano e amado,
 O meu sol de estrela escreba,
 Para ofertar-te minhas partes,
 Meu mundo avesso ao vulgar das gentes, às reuniões sociais.
 Abandono a ti, inclemente monstro,
 Meu mênstruo de vinhas negras.

Minha falácia de sofista acesa, de tantas verdades não ditas.
 Acreditas, acaso, que te amo sem temor nem perdas?
 Acreditas na maldita sina-serpente
 Que faz de mim
 Um arrastar eterno de sonhos e dores?
 Bebo dos tais cristais fellinianos,
 E vou na nave idílica dos homeros homens de barro,
 Lá vou eu, na nave, persona negra de perfil robusto,
 Busto empinado, dona do meu desejo,
 Inda que doado aos deuses abutres, [...]
 Inda que cansado,
 Inda que trêmulo,
 Inda assim: dona do meu desejo, dona do meu desejo.
 Dona de minhas asas. (SANTANA, 2006, p. 63-64)

Acima de tudo e sem censuras, dona do desejo e da liberdade. Assim se apresenta o sujeito poético. Intempéries, cansaço ou temor não são capazes de lhe retirar ou dominar as suas asas. Práticas de constituição de saber e de poder transitam, nesses versos, recheadas por ironias, desejos e contestações, possibilitando vislumbrar maneiras de resistência, sorradeiras e explícitas, contra formas de sujeição.

Dentre os 70 poemas, em 16 deles, as vozes poéticas se apresentam como poetas que insistem em entender a si e seus mundos e em se mostrar por meio de seus versos. Pela palavra poética, elas imprimem um estatuto autoral, que lhes permite registrar perdas, conquistas e desenhos de femininos com contornos. No poema *Armada*, através de uma via poética de dramatização e invenção da indignação, a voz poética reage contra formas de apagamento de suas histórias e poéticas e se declina a favor do avivamento de um eu feminino que tenha autonomia e liberdade.

As horas vêem minha euforia insana
 De quem sorri à espera de milagres.
 Um antídoto digno da minha loucura,
 Cura pra todos os males do meu dia,
 Coisas assim.
 Abandonada em folias de menina
 Crescida em colo de mãe,
 Deixo o desespero e o empório pra mais tarde,
 O aluguel, as casas vazias, chaves pra cópias,
 Tudo reservo para a eternidade vindoura, legítima.
 Quem pensa que eu morro se engana:
 Tenho sangue de senzalas e exalo morros,
 Meu palácio é feito de arrastares, desprezo de sonhos,
 Falências, cores velhas, arcaísmos de profeta lilás.
 Jamais amo sempre o meu Senhor.
 A paz em excesso por vezes me atormenta,
 Fervo as veias em pensamentos,
 cozo desejos num tacho grande de caruru.
 Minha casa é feita de renda inglesa e avencas,
 O homem que amo me acha boa, bonita,
 E sabe que sou poeta, arrebanhada entre os malditos,
 Escassa de verbas,
 E aventurada de poesia.
 Os verbos rondam o meu chão como estrelas. (SANTANA, 2006, p. 29)

O poema segue a trilha traçada por uma voz feminina que se diz poeta e deseja ser emancipada, ou ao menos que percorre caminhos que facilitem o alcance da sua liberdade. O poema *Armada*, de sobremaneira, põe-se em zonas de conflito, isto é, de relações de força e de luta contrapoderes, que subjugam e anulam identidades femininas. Ciente de si, a voz de *Armada* segue seu rumo, farta de poesia e garra para dizer sim e não ao homem-senhor. Pronta e disposta para a guerra, ela tem forças ancestrais suficientes para ir e vir e, acima de tudo, para afirmar-se poeta.

O eu poético desenhado em *Te quero*, de Jocélia Fonseca, também se apresenta com desejos de conquista de autonomia e de sedução do *seu negro-gato-homem*, inventando uma *menina* que se mostra dona de si e de suas escolhas.

Te quero assim:
 Negro-gato-homem
 Me fazendo caminhar
 Por ter lugares
 Que a minha menina
 Ainda nem sabe.
 Te quero sonho-real
 Tocando minha pele
 Desejosa de tuas mãos
 quentes e suaves
 prontas a acariciar
 minha fêmea
 instigada ao amor
 na plenitude da carícia.
 Te quero
 ...e nessa vou...
 Senhora da minha entrega. (FONSECA, 2006, p.5)

Nesse poema há querer de ternura, acompanhados de cabeça, pés e passos firmes a caminho de certezas e decisões e, ao mesmo tempo, isolados de práticas de reificação feminina. A *menina*, desses versos, não é objeto de prazer ou de um amor erotizado nem mesmo do seu *negro-gato-homem*. Ao contrário, ela se projeta como protagonista de seus próprios desejos e fantasias afetivas, tornando-se, pelo seu querer, senhora de suas vontades e de sua entrega, exercendo o poder ao cantar seus sonhos de *menina senhora*. De igual modo, ela se desenha autônoma e autêntica, seguindo em busca de afagos e do amor de seu *negro sonho-real*. Os seus anseios por um *negro gato* idealizado se justificam pela procura de si mesma e de atender aos seus próprios desejos e não em função daqueles que porventura ele possa ter.

A poética de Urânia Munzanzu, Jocélia Fonseca e Rita Santana apresenta figurações de femininos negros dissociados de passividades mediante as práticas de dominação masculina, de inércia perante a coisificação de seus corpos e indiferença aos seus desejos, sentimentos, sonhos, escolhas e sentimentos. Na palavra literária dessas escritoras circula uma visão de feminismo negro que extrapola aquele entendimento de sua pertinência apenas pelo viés do coletivo e pelas agendas e inserções em organizações sociais negras femininas. Não há, em seus versos, um tom de conclamação por união de vozes femininas reivindicativas em prol de conquista de emancipação e de direitos civis e políticos. Tampouco são vozes literárias que denunciam as diversas formas de exploração, a que, historicamente, se subjugam as mulheres, ou de protestos contra a dominação masculina. Há, em seus poemas, uma compreensão de feminismo negro, comprometido com mudanças nas relações étnico-raciais e de gênero, que opera nos embates e convívios cotidianos, no ordinário das relações entre homens e mulheres,

sobretudo, entre homens e mulheres negras. Os eus poéticos femininos negros mostram-se afeitos, pelos versos, a forjarem mudanças de identidades femininas negras em práticas socioculturais habituais. É, no âmbito do espaço privado, das relações afetivas e pessoais, portanto, que se operam as formas de resistências e as insurgências contra as práticas falocêntricas, racistas e etnocêntricas, como também se realizam ações de disputas de poder.

Fazer poéticas afrofemininas, com esses tons, circunscreve identidades negras e de gênero que ecoam em defesa de equidade, da alteridade e de novas significações à rotina e às guerras diárias, com traços de eus políticos, culturais e líricos que enfrentam vicissitudes, feridas, ausências e dores individuais e coletivas. Circunscrevem cantos, sonhos, experiências e visões de mundo, bem como se (re) inventam identidades negras femininas e suas conquistas de autonomia, uma vez que garante um direito à fala poética que tem ânsia, ainda que imaginária, por liberdade, reconhecimento, contestação e mudanças. Por fim, circunscreve mobilizações de sentidos estáticos de femininos e feminismo negro.

Este capítulo, destarte, ao apresentar uma discussão sobre a literatura afrofeminina e fazer análise de alguns poemas de Jocélia Fonseca, Rita Santana e Urânia Munzanzu, permitiu compreender que, pela escrita literária, podem-se traçar perfis femininos negros e feminismo negro distanciados de formações discursivas estabelecidas. Assim, discursos poéticos e ficcionais se desdobram em processos de subjetivação e, em alguma medida, de des-hierarquização de subjetivação, imprimindo soberania e exercícios de resistência em outros modos de criar, pela linguagem literária, vozes e personagens negras femininas.

IV CAPÍTULO

FIGURAÇÕES DE *ESCRITA E CUIDADO DE SI/NÓS* EM AFRONARRATIVAS



(Noémia de Sousa – Moçambique)

Fonte da Foto:

<http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/images/noemia_sousa.jpg&imgrefurl>. Acesso em 30/07/2010.

O odor nunca findo dos excrementos
carregados em gesto que nunca será maquinal.
Em minha alma
Sempre arrepio do horror
Do meu próprio asco dia a dia renovado. (SOUSA, 2001, p. 87)

4.1 Eu Ficcional e Eu Autoral: *Entrelugares* de Narrativas Afrofemininas de Mel Adún e Rita Santana

Narrativas afrofemininas das autoras participantes deste estudo forjam, pelo imaginário, possibilidades de constituição de si e de reversão do já estabelecido em relação às afrodescendências. Dos 5 contos de Mel Adún, publicados nos CN, volume 30 (2007), em 3 – *Yeyelodê; Lembranças das águas* e *Terreiro da gente* – despontam referências de africanidades, seja na caracterização de personagens e de ambientes, seja na tessitura das tramas. Fátima Trinchão tem até agora oito contos publicados. Desses, *Salve as folhas Kò Si Èwè Kò Si Òrisá* (2009), que faz alusão ao reinado do Òrisà *Ossanha*, divindade africano-brasileira, também publicado nos CN, vol. 32, e *Arlinda* (2010), que tem uma mulher negra como protagonista da história. Por fim, o livro *Tramela*, de Rita Santana (2004), é composto por nove contos. Desses, em sete, *Medusas e caravelas; Colcha de retalhos; Segredos; As janelas; O caso da casa; A espera de Rosita Lorca* e *Tramela* há elementos de culturas negras e/ou têm personagens femininas e/ou vozes narradoras negras.

Nessas histórias aparecem fios autobiográficos e de ficcionalização do cotidiano de suas autoras, levando-me a inferir que suas tramas podem ser e partir de textos ficcionalizados de registros, lembranças, recordações e recontos de si relacionados a histórias, identidades e memórias de nós. Elas permitem ser lidas como práticas textuais em que confluem o real e o ficcional. Diante disso, este capítulo pretende fazer considerações sobre narrativas de Mel Adún e Rita Santana. Para tanto, realizará leituras interpretativas dos contos *Yeyelodê* e *Lembranças das águas* (2007), de Mel Adún, e *Medusas e caravelas*, *O quarto*, *A parabólica*, *Colcha de retalhos* e *Tramela* (2004), de Rita Santana.

Neste tópico, há uma abordagem sobre possíveis relações entre a ficção e a escrita autobiográfica nos contos *Yeyelodê*, de Mel Adún, *O quarto* e *Medusas e caravelas*, de Rita Santana. Como mãos que escrevem e, como vozes de enunciação, essas autoras autorizam-se a tecer narrativas de si, de mundos e memórias individuais, as quais transitam entre diversos eus ficcionais e referenciais. As histórias, todavia, não se esbarram em histórias pessoais; ao contrário se suplementam e se estendem às histórias coletivas de outras mulheres e personagens negras, aqui caracterizadas por nós.

A *escrita de si* consiste em um exercício de instituição como autor/a de uma *escrita* que se desdobre, ao mesmo tempo, em formação de si e em des-hierarquização de saberes e já ditos de si (SILVA, 2010). Além disso, significa construir processos de subjetivação, garantindo soberania (FOUCAULT, 1997), para se ter poder e saber, como um ato político, e para criar outros modos de constituição. A *escrita de si*, portanto, não é apenas uma elaboração sobre si, mas é também (des) dito sobre si de saberes externos, apreendidos, adquiridos e memorizados.

Michel Foucault, em *O que é um autor* (1997), ao retomar os postulados da *escrita de si*, recorreu ao texto *A vida de Antônio de Atanásio*, do século III d. C, o qual considerou que, se o indivíduo escrevesse suas ações e pensamentos, como exercício de ascese, ele se conheceria e estaria mais protegido dos pensamentos impuros e longe do pecado, talvez por constrangimento do outro ou dos próprios pensamentos. Diferentemente dessa escrita espiritual cristã, que se estabeleceu como um modo de defesa dos pensamentos reconhecidos como maus, pois pela escrita poder-se-ia obter o autocontrole, o disciplinamento dos corpos e das mentes e defender-se das ações do demônio (FOUCAULT, 1997), a *escrita de si* é uma arte de si mesmo, que se elabora como a estética da existência e se corporifica como uma escrita do pensamento que possibilita o autoconhecimento e o desenvolvimento do governo de si e dos outros.

Como arte de viver e como ascese, a técnica de si implica, por conseguinte, aprendizagens, nos seguintes exercícios: meditar, escrever e reler sobre si, conforme compunha o pensamento da escrita de si na cultura filosófica antes do cristianismo (FOUCAULT, 1997, p. 132).

As narrativas afrofemininas, em evidência neste tópico, podem ser escritas de si/nós, como práticas discursivas, longe de uma escrita intimista, semelhante aos diários, mas histórias que indiquem autoformação, dando a conhecer a si/nós. Com um tom de discurso autobiográfico e, simultaneamente, ficcional, Mel Adún e Rita Santana, ao revisitar suas experiências, pelo exercício da memória, criam textos literários que tenham sentidos para si e para outras mulheres e, ao mesmo tempo, possam atribuir significações para o vivido e para as elaborações do presente.

No conto *O quarto*, de Rita Santana (2004), Madalena, que é uma personagem escritora, descreve o quarto onde está encarcerada em um sanatório, devido ao seu estado de loucura. Ao longo da narrativa, ela também apresenta ao seu ex-marido, João, suas opiniões sobre a separação e a sua insanidade mental.

O desejo ficou amarrado ao pé da cama, desejo de brincar com o meu mundo de significações pessoais, fazer daquele espaço um recanto de relíquias. Eu não conseguia, os quartos são adeptos da antecedência. Tudo era o vazio das paredes. Comecei a perder o pé das coisas ali, nas paredes vazias do meu quarto. As vozes daqueles dias com João me perseguem até hoje, eram vozes que viviam voando da minha boca com asas de libélulas [...] (SANTANA, 2004, p. 42)

João e Madalena, em toda a narrativa, não parecem nomes próprios isentos de saberes já ditos, pois podem ter informações anteriores sobre eles postas como verdades únicas. Ao final, tal inferência parece ter pertinência, quando a escritora-personagem faz uma provocação a si mesma e a João, fazendo alusões às personagens bíblicas como João, considerado o evangelista do amor, que anuncia Jesus como aquele em que o Verbo se fez carne, o qual foi gerado pela palavra. E Madalena, que tanto poderá ser a seguidora e fiel a Jesus, quanto a outra, a pecadora. Ambas poderão ser referências para a Madalena escritora, a qual também se apresenta como uma mulher de tantos eus e tantas paisagens.

Continuo grávida de Deus, por isso ainda ousa o verbo. Em João ainda encontro respostas. Quem recebe meus preceitos e os observa é quem me ama [...]

Meu querido, quem me ama? João, o preferido entre os preferidos, quem me ama? Quem recebe os meus preceitos e os observa é quem me ama? (SANTANA, 2004, p. 42)

A loucura, no conto, também aparece tensionada por saberes, ditos e escritos. A doidice de Madalena é consequência de seu pensar sobre si e de possíveis desentendimentos com João, mas é também estratégia para (des) construir interpretações sobre si e pode ser uma das razões que justifica o autoenfrentamento. O estatuto de loucura talvez seja conferido à Madalena por ela preferir viajar *com as asas de libélulas* na relação com João a ficar presa às amarras convencionais da relação a dois ou a permanecer ouvindo os ecos das conversas com ele.

A liberdade é outro tema tensionado no conto, pois a restrição de Madalena não indica apenas um afastamento necessário das pessoas que lhe cercam, sobretudo de João, e de grupos com os quais se relaciona. O cerceamento de seu direito de ir e vir é muito mais que um estado de reclusão e de retenção de deslocamentos. Estar enclausurada em um quarto de sanatório permite a Madalena conviver mais com João, através de lembranças e memórias, já que não foi possível permanecer com ele. Significa poder pensar mais sobre as diversas formas de tolhimento e sobre aquelas práticas que lhe mobilizam, ainda que em pensamento, de dentro do quarto, para viver livre de aprisionamentos relacionados à sua condição de mulher e à constituição de si.

Estou aqui, num quarto todo limpo e luminoso. O branco grudado nas paredes sugere um ambiente de luz infinda. Todas as manhãs crepitam crepúsculos inóspitos, e o primeiro pensamento que me vem é de infelicidade. Mesmo no desespero do sempre, eu desperto e luto, luto contra esta sensação advinda de lonjuras, onde não chego nunca, em mim talvez, ou no mundo que é mais vasto e pode sediar agruras e agouros. Minhas armas são afirmações declaradas de equidade. (SANTANA, 2004, p. 42)

A condição de alienação lhe permite desvendar seus mundos de significações e buscar a si mesma, pois a razão, para tal intuito, poderá ser ineficaz e inoperante. Ao que parece, a partir de seus pensamentos, estar débil lhe propicia viver em estado de liberdade, afastada de mundos que, quase em vão, ela luta desesperadamente para encontrar. Permanecer em um quarto, privada de liberdade, para Madalena, é uma oportunidade de brincar com seu *mundo de significações pessoais*. O estado de loucura, que lhe foi atribuído pelos ditos normais, sobretudo João, possivelmente, justifica seus desejos, inquietações, inconformismos e comportamentos, uma vez que sua deficiência mental aparece após o aprisionamento de seus desejos, ou seja, após a sua chegada ao

sanatório: “[...] Tudo era o vazio das paredes. Comecei a perder o pé das coisas ali, nas paredes vazias do meu quarto [...]” (SANTANA, 2004, p.42).

Do quarto, ela olha a si mesma, descreve o cômodo, que compartilha com três mulheres igualmente destituídas da liberdade de estar entre aqueles considerados normais e com saúde mental: “Elas [as outras mulheres] são três e não têm rosto, existe apenas a fundura impenetrável dos olhos e a semelhança dos olhos e a semelhança na ausência de peculiaridades faciais. São iguais a mim na sorte [...]” (SANTANA, 2004, p. 39). Do quarto, do mesmo modo, ela escreve sobre os ambientes em seu redor, que ela vê e alcança através de uma pequena janela sempre aberta que fica no alto, muito próxima ao teto, de onde ela vê o amanhecer e as noites e lê outros mundos, em que está privada de circular. É no quarto que ela convive com seus mundos, pensamentos, alucinações, sonhos, ilusões e lembranças, tornando-se o lugar onde o seu pensamento trará de volta seu marido, onde se esconde e restabelece o mundo.

O amanhecer aqui, como em tantas partes, possui a litania dos sobreviventes, peculiar. Prosseguir não é nada fácil, não é doce, exceto aos doces, aos dúcteis, esses potentados herdeiros das débeis dádivas divinas, dos assomos e acintes das castas [...]

As noites são abusivamente noturnas, povoadas com cenas do passado, onde os cadáveres pretéritos decidem simultaneamente a saídas das tumbas, sim, pois que estão mumificados em minha memória servil [...] (SANTANA, 2004, p. 37-38)

Do quarto da janela, Madalena pode se reintegrar aos mundos que está ao redor do sanatório. Mais ainda, da janela ela pode re-estabelecer a sua liberdade, uma vez que pode, pelo pensamento, transportar-se livremente para outros espaços e quartos, inclusive para aquele onde viveu afetos e desafetos com João, e interagir com outros eus. A janela é sua brecha para contemplar o amanhecer e desenhar o próprio nascimento da manhã: “O amanhecer aqui, como em tanta gente, é turbilhão de pavores, mas eu luto. Luto contra o aniquilamento que nasceu comigo e que me carrega, e carrega os meus todos, minha gente, meus semblantes, minhas paisagens (SANTANA, 2004, p. 42). A janela é, pois, por onde uma fresta de luz ilumina o seu quarto, dando-lhe oportunidade de experimentar breves instantes de liberdade e de encontro com seus mundos.

Madalena olha o mundo pela janela do quarto também para pensar e escrever sobre si, para demarcar a sua existência e para encontrar-se consigo mesma e com João.

Ela escreve igualmente para descrever suas várias paisagens, dedicando-se a elaborar pensamentos sobre si, procurando interagir, pelo pensamento, com o mundo.

[...] Meu pensamento vai trazer-te até aqui, onde eu me escondo e restabeleço do mundo. Sou mulher de muitas paisagens interiores, e descrevê-las tornou-se o meu ofício. Ser flutuação de abismos e plantação de mandioca. Ser, ser e ser. Eu quis em demasia, quis existir demais, exagero de existência, por isso tão doída, por isso tão doída. Para que o amontoado de palavras traga-me pistas de um farelo de pensamento capaz de restituir-me à estrada, eu escrevo. Da infância, ficou aquela sensação de que o meu pensamento representava a única existência possível, o mundo só existia porque eu o pensava. Por isso me penso tanto e me perco tanto [...] (SANTANA, 2004, p. 39-40).

O desejo imensurável de ser a tornou tão desvairada que só a escrita pode ser capaz de lhe devolver o caminho da existência. Escrever para contar sobre si mesma é uma pista de superação dos limites da loucura e oportunidade de pensar. Ainda assim, como escritora personagem, Madalena escuta vozes que lhe perseguem, lembrando diálogos fragmentários e dispersos estabelecidos com João, o qual lhe levou a perder *o pé das coisas*, à doídice.

Por ora, deixe eu contar o que se passou comigo. Nós já éramos separação irremediável, eu e você. Estávamos delídos, afinal, não tivemos, de fato, uma história. Tivemos, isto sim, breves ensaios com cenários apropriados, marcação perfeita, e um texto aberto, aberto demais para a objetividade concreta do mundo. E aí nos perdemos na possibilidade de leitura [...] agora, João habita em minha vida sem versos ou sonhos. Mas não esqueça, meu querido, que o instante abriga o ido e o vindouro, e que isolar o momento é negar a continuidade do Absurdo [...] (SANTANA, 2004, p. 40)

Mais uma vez, a escrita de Madalena põe em dúvida a veracidade e a legitimidade de sua loucura, pois, através da escrita, a personagem-escritora se desvela, mostrando um pouco o que ela é ou quem pensa momentaneamente que se tornara. É possível inferir que essa ficcionalização de uma escrita de si pode ser uma subjetivação, isto é, uma estratégia de luta contra o aniquilamento.

No conto, passeia um sujeito “verdadeiro”, que é capaz de produzir discursos, pautados em verossimilhanças, o que não significa afirmar verdades sobre si. Neste sentido, Madalena, imagino, certifica sua busca de existência, *em demasia*, a partir do vivido; viver, para ela, pode ser uma maneira de mostrar-se e de entender-se, e não uma procura de uma essência a ser desvendada. Para isso, designa uma autoria de si, que lhe autoriza tornar autênticos os seus pensamentos sobre seus todos, sobre João, o quarto, sobre tudo e todos que lhe circundam, legitimando seus modos de reflexão e de

restabelecimento de relações consigo mesmo e, talvez, com João. Tais procedimentos, certamente questionam o estado de doidice que lhe conferiram, pois, ao invés de alienação mediante os mundos que vê pela janela do quarto, ela, “conscientemente”, revolve os fatos, enfrentando-os (se).

Após recordar diversos instantes dispersos de conversas com o ex-marido, a história finaliza quando Madalena volta a pensar sobre si e sobre aquilo que a deixou débil: a sua existência em interação e em tensão com o mundo e com os outros.

E o quarto? Quem recebe, entre as mãos, os meus peitos é quem me ama? Quem observa os meus defeitos e os recebe é quem me ama? Lave os pratos, Madalena, vá rezar. E o meu quarto? Por isso tão dóida e tão doida. Por isso tão doida. Eu, Madalena, doida. Eu quis ser em demasia. Quis existir demais.

O amanhecer aqui... (SANTANA, 2004, p. 42)

Ao configurar o ato de narrar-se, Madalena, em suas ações e, quiçá a autora do conto, indicam, na busca de relação consigo mesma, a compreensão da escrita como um exercício político. Assim, a narrativa, como escrita de si, pode ajudar a construir a cultura de si (FOUCAULT, 1985), como prática de autorreflexão e de autoconstituição, visto que Madalena pensa sobre o que faz e já realizou e, em especial, sobre o que faz consigo mesma e sobre o que permitiu que João fizesse com ela.

Sem o intuito preciso de cumprir com o pacto referencial, defendido por Phillippe Lejeune (2006), mas sem se afastar de dados autobiográficos, a voz narradora-personagem conta sobre noites e amanheceres vividos e vistos, deixando ao leitor o papel de operar a construção de sentidos e interpretações, conjecturas do verossímil e do fictício presentes em suas narrativas. Talvez, no que tange às inquietações e inconformismo de Madalena, em alguma medida, seja possível associar à voz da escritora-personagem, a voz autoral de quem assina o conto, permitindo compreender a sua tessitura entrelaçada por fios autobiográficos e ficcionais. Silviano Santiago, em *Meditação sobre o ato de criar*, caracteriza a marca dessa escrita como texto híbrido, porque, segundo ele,

Com a exclusão da matéria que constitui o meramente confessional, o texto híbrido, constituído pela contaminação da autobiografia pela ficção – e da ficção pela autobiografia –, marca a inserção do tosco e requintado material subjetivo meu na tradição literária ocidental e indicia a relativização por esta de seu anárquico potencial criativo. (SANTIAGO, 2008, p. 174)

Lejeune também retoma a discussão em torno de possíveis relações entre o eu referencial e o eu ficcional, ao tratar dos pactos estabelecidos entre o autor e o leitor que consistem no pacto autobiográfico, que é a identidade do personagem-narrador delineada pelo narrador que atribui a si mesmo a autoria do texto, provado logo no título, no início ou disperso e repetido ao longo do texto, e o pacto referencial, “[...] no qual se incluem uma definição do campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira” (LEJEUNE, 2006, p. 36). Para ele,

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como o discurso científico e histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o “efeito de real” mas a imagem do real. (LEJEUNE, 2006, p. 36)

Os pactos, pois, são inseparáveis, apesar de explicados distintamente, posto que “[...] O pacto referencial, no caso da autobiografia, é em geral co-extensivo ao pacto autobiográfico, sendo difícil dissociá-los, exatamente como ocorre com o sujeito da enunciação e do enunciado na primeira pessoa [...]” (LEJEUNE, 2006, p. 36-37). Há, portanto, entre o autor e o leitor, no texto autobiográfico, um contrato, implícito ou explícito, de aproximação à exatidão, referente à informação, e à fidelidade, referente à significação, ao ocorrido e já realizado, ainda que demarcado por distorções, erros, invenções, esquecimentos e negociações peculiares ao ato de lembrar e de construir narrativas ficcionais. Para Santiago, a aproximação entre referencialidade e ficção também tensiona os limites entre a verdade e a mentira nas narrativas.

As histórias – todas elas, eu diria num acesso de generalização – são mal contadas porque o narrador, independentemente do seu desejo consciente de se expressar dentro dos parâmetros da verdade, acaba por se surpreender a si pelo modo traiçoeiro como conta sua história (ao trair a si, trai a letra da história que deveria estar contando). A verdade não está explícita numa narrativa ficcional, está sempre implícita, recoberta pela capa da mentira, da ficção. No entanto, é a mentira, ou a ficção, que narra poeticamente a verdade ao leitor. (SANTIAGO, 2008, p. 177)

Talvez por isso, a escrita de si que desponta em *O quarto*, embora autorreferenciada, não consista em relatar o verdadeiro, mas uma realidade que se pareça com a de muitas outras vozes femininas. S. Santiago considera o jogo entre a

autobiografia e a invenção ficcional a possibilidade de criar a palavra imbricada com o trabalho de aproximar o real do ficcional. Para ele,

Esse jogo entre o narrador da ficção que é mentiroso e se diz portador da palavra da verdade poética, esse jogo entre a autobiografia e a invenção ficcional, é que possibilitou que eu pudesse levar até as últimas consequências a verdade no discurso híbrido. De um lado, a preocupação nitidamente autobiográfica (relatar minha própria vida, sentimentos, emoções, modo de encarar as coisas e as pessoas, etc.), do outro, adequá-la à tradição canônica da ficção ocidental. (SANTIAGO, 2008, p. 178)

O lugar do discurso da voz autoral, composto por várias referências identitárias (gênero, étnico-racial e classe), conforme apresentou a autora do conto em entrevista ao Caderno MAIS do Jornal *ATARDE* (2009), possivelmente, relaciona-se com a trama de *O quarto*, contornando uma escrita entrecruzada por traços de autoficção e, concomitantemente, de *escritas de si*. A interação se dá através de certo compromisso com o discurso confessional, distante de espetacularizações da intimidade, pois não há nas narrativas exibições exacerbadas de eu, isto é, de dados biográficos e de sentimentos, que impliquem estabelecer verdades definitivas de si. Ao contrário, ocorrem narratividades entrecruzadas por encontros e desencontros, inventados por Madalena, que em muito se aproximam do tom do poema de Noémia de Sousa: “[...] Em minha alma sempre arrepio do horror/Do meu próprio asco dia a dia renovado.” (SOUSA, 2001, p. 87).

Neste sentido, os dados referenciais aparecem para diluir o distanciamento entre o eu referencial e o eu ficcional, presentes no conto, e não para realizar autoavaliações, como nos exames de consciência, atos de autorreconhecimento de fragilidades ou limites. A trama do conto, ao contrário, se desenvolve por atos de pensar sobre si de Madalena e por suas ações, ainda que imaginárias, de luta e de mobilização do suposto estado de loucura e de isolamento.

A narrativa não pode ser, diante disso, considerada tão somente uma mera demonstração de fracassos ou de desespero de Madalena mediante o curso que a sua vida tomou e as leituras que João fez de suas atitudes, interpretando-as como insanas, Por “sua escrita”, a narradora personagem forja uma ética própria de autoconstituição, provocando ditos de si, tidos como verdadeiros, desdobrando-os em outras escritas.

Assim como Madalena recorda, silenciosamente, suas experiências, *Yeyê*, a personagem feminina negra do conto *Yeyelodê*, de Mel Adún, se coloca a pensar sobre si, sobre suas relações amorosas e, acima de tudo, sobre em quem se tornara através de

suas recordações no recôndito de sua casa. Contudo, *O quarto* e *Yeyelodê* se diferenciam no foco narrativo: enquanto a personagem Madalena, do primeiro, narra sobre si, escrevendo sua própria história, Yeyê, do segundo, é observada por uma terceira pessoa. A voz narradora acompanha atentamente Yeyê em busca de seus alvitre para se situar diante do que se transformara.

Em casa, à noite, sentada e sozinha, Yeyê se pôs a pensar. Pensou nos Xangôs, nos Oguns. Lembrou dos homens que passaram por sua vida e a transformaram na mulher que é. Cada um com a sua colaboração. Montando com peças alegres, sofridas e doídas a realeza em que ela se transformara. Como ela amou e foi amada por eles! [...] (ADÚN, 2007, p. 151)

O título do conto, *Yeyelodê*, e o nome de sua única personagem, Yeyê, também não estão isentos de significações externas, como os nomes Madalena e João. Essas nomeações são recriações e derivam do título Iyáláòdê (Iyalodê), na tradição yorubana, conferido à pessoa que ocupa o lugar mais importante entre as mulheres da cidade. Iyalodê também é um título concedido às mulheres rainhas e um dos nomes de Òsum, nome de um rio na Nigéria, em Ijexá e em Ijebú, no continente africano, e também nome de uma deusa africana, cultuada em religiões afrobrasileiras. Yeyelodê e Yeyê podem ser nomeações referenciadas ao vocativo designado a essa Iyabà (orisà feminino): *Ora Yeyê ò ò*.

Essas informações apontam outra diferença entre *O quarto* e *Yeyelodê* no tocante à relação e sentidos dos nomes de suas personagens. No primeiro, a referência é da tradição judaico-cristã, enquanto, no segundo, prevalece aquela que provém do continente africano e de repertórios religiosos de matriz africana no Brasil. Madalena e Yeyê têm perfis afrodescendentes, mas a primeira participa de uma trama em que circulam experiências culturais ocidentais; já a segunda, em tudo à sua volta, inclusive seu nome, transitam traços culturais que envolvem africanidades e remissões à África-Mãe, remetendo ao desejo da autora de fazer uma *literatura preta*. A presença de africanidades, nesse conto, faz retomar as informações da autora, durante a entrevista, quando se refere ao seu pertencimento a uma *roça*, uma comunidade religiosa de matriz africana e, sobretudo, ao seu envolvimento com a orisà Òsum, a quem chamou de mãe e declarou ser iniciada.

Tais constatações garantem que Mel Adún, em *Yeyelodê* e em outras poéticas e narrativas afrofemininas, faz da linguagem literária um lugar proífico de valorização de universos culturais negros, comprometida com uma escrita que promova o

reconhecimento de legados míticos africanos. Talvez por isso Yeyê, além de pensar nos homens com quem conviveu, lembre, na sua solidão, dos Xangôs e Oguns, também deuses/as africanos/as com quem Òsum, uma Yeyelodê, tem histórias em mitos a ela referenciados.

A narradora, além de continuar a observar os movimentos que Yeyê faz em pensar sobre si, conta também o primeiro encontro de Yeyê com Inlé, um homem que por ela se embeveceu e vice-versa. O encanto se deu em um dia nem tão belo, na *roça* — em um terreiro de candomblé —, enquanto ela caminhava. Yeyê reconhece-se amada por ele, mas não esconde para si as inquietações que chegavam a lhe tirar o sono, vividas diante dos transcurso da convivência com Inlé. Chega o novo dia, mas em Yeyê permanece o desejo de tantos dias de enfrentar suas angústias. Impossibilitada de realizar tal anseio, ela continua a pensar, em sua solidão, recorrendo, em vão, a um aconselhador: o Babalawô — o dono dos segredos, um sacerdote de Ifá —.

[...] Yeyê resolveu procurar o dono dos segredos, um sacerdote de Ifá, que certamente teria respostas para suas perguntas. O Babalawô Obi Onu Ifá era o sábio daquelas redondezas; bateu três palmas e esperou o sinal para entrar. No seu mocó levava búzios, orobôs, obis e iguarias preparadas cuidadosamente com suas próprias mãos. O Babá se alegrou com os paparicos e tratou de receber bem a Yalodê³⁴. O sol estava caindo e o Babá ainda não tinha respondido suas perguntas [...] (ADÚN, 2007, p. 152)

Yeyê, entretanto, não pára de procurar se entender: “[...] resolveu voltar pra casa antes que Inlé chegasse [...]” (ADÚN, 2007, p. 152), pondera a narradora, permanecendo com as releituras e persistindo na ocupação de si. Novamente em casa, sentada e sozinha, Yeyê volta a refletir sobre o já vivido e dito sobre si; volta a formar-se, embora ela não tenha notado nem a chegada de Inlé, de tão absorta e envolvida que estava com os seus pensamentos.

A voz narradora assim conclui o breve conto *Yeyelodê*: “[...] Ele [Inlé] sentou-se à sua frente e disse: “Yeyê, eu sou a resposta para tuas perguntas!”. “Ela sorriu e a vida continuou com a graça do visível e o encanto do que jamais será tocado” (ADÚN, 2007, p. 152). Yeyê permanece com suas indagações, lembranças e com as experiências quase inexplicáveis. Ademais, as lembranças ficcionalizadas adquirem um destaque que nutre a dinâmica da narrativa: Yeyê busca (re) conhecer-se, compreendendo a si mesma, aqueles homens e orisàs, considerados por ela como *reis*, e os fatos que colaboraram

³⁴ Título atribuído às rainhas Yorubás. (Nota da autora do conto *Yeyelodê*).

com o já dito sobre ela para prosseguir com o pensamento sobre sua constituição de si. Tal realização não ocorre pela exterioridade dos fatos ou por um hipotético exercício de interioridade, mas em meio a rastros de africanidades, tais como ambientes, arquétipos, personagens, elementos estéticos e semânticos.

Significantes como *babalawô*, *ifá obis*, *orobôs* e *búzios* compõem e adornam o cenário, *uma roça*, da breve narrativa, realçando, assim, elementos específicos de práticas religiosas de matriz africana. Inlé não é um simples nome de origem africana, com diversos significados externos; é um prenome de outra divindade africana de vários nomes: Inlè-Ibùlamo, também conhecido por Erinlè ou ainda Inlè Ibualama, Ossòssi ou apenas Inlè no Brasil. O culto a esse orisà, da caça, da abundância e do combate, tem origem em Ilesa East, cidade do Estado de Òsum, na Nigéria, onde passa o rio Erinlè.

A narrativa se desenvolve em diálogo com o modo como que Yeyê pensa sobre si, o outro e discursos autorizados já ditos e escritos, tornando-se uma arte da existência construída por dessemelhanças, ou seja, por elementos heterogêneos, diferentes daqueles de *O quarto*, porque podem (re) elaborar e utilizar múltiplos e diferentes discursos recebidos e tidos como verdadeiros. O exercício da narradora de observar Yeyê permite que a narrativa apresente formas utilizadas por essa personagem para estabelecer relações entre o que ela pensa e o que viveu com Inlé.

O conto *Medusas e caravelas*, de Rita Santana, narra um sonho que Maria Emília, protagonista da história, teve, rememorando alguns momentos de uma história de amor e traição vividos por ela com Otávio. Ela aproveita as lembranças para pensar sobre si e se tornar ciente de suas experiências.

[...] Que sabia eu de Otávio e o seu desejo por outras mulheres, suas fragilidades, seu amor, sua coragem? E ele, sobre os meus sonhos eróticos com outros homens? Os beijos? O que teria de mim, marcado, na natureza de Otávio? E eu? Que fiz para me fazer entender, conhecer, ser? Fui travando a língua, o corpo. Fui me esquecendo que eu não era feliz. Fui adiando a avaliação, o enfrentamento. Faltava-me [...] (SANTANA, 2004, p. 23)

Neste conto, há um deslocamento de vozes narradoras através da oscilação do foco narrativo: ora ecoa um eu, através da voz negra feminina de Maria Emília, que narra sobre si, e ora ressoa uma outra voz narradora, também feminina, que observa Maria Emília em frente ao mar, tecendo narrativas e atributos sobre essa negra que tem o seio mole.

[...] As lágrimas incontroladas assaltavam o seu rosto, e o nariz inundava a boca com uma coriza insistente, as mãos de Maria Emília não tinham pressa em lavar tido aquilo, pois sabiam que seria inútil. Dissipava-se. O vestido de tecido fino azul-marinho deixava entrever pelo decote, pela tira direita que teimava em cair, o seio mole de negra – e pálido – cortado por veias verdes que nunca se mostravam [...] (SANTANA, 2004, p. 19)

O deslocamento de vozes se estende em um eu, que se olha, e em uma ela, que a vê. As vozes narrativas se intercalam não somente para narrar uma história sonhada por Maria Emília, mas também para (des) tecer essa narradora personagem, que procura o mar, solitariamente, ao final da tarde, para buscar a si, conhecer-se e, igualmente, entender a outra que nela reside.

[...] E agora, estou aqui, diante do mar sem respostas; diante do meu destino sem certezas; diante da minha fraqueza, querendo alguém pra dizer o caminho, a saída; diante da minha condição enferma de mulher sem fé, sem terços que amparem minha fragilidade milenar, minha existência de fêmea fraca, atemorizada diante da vida. Sou frágil, sou frágil, sim! E órfã! Como toda a gente humana. Se ao menos eu cresse... Talvez fosse menos só. Busco o mar e a solidão mais acesa; busco a mim mesma refletida nos raios mornos planos audaciosos comigo [...] (SANTANA, 2004, p. 21)

Ao acordar do sonho-pesadelo, submersa por fortes movimentos de um mar revolto, Maria Emília, ainda sufocada, surpreende-se com algumas notícias de seu cotidiano que também é feito e inventado por ondas e um mar bastante bravo.

[...] Aqui e ali, estou contaminada de imagens, atordoada com os astros que surgem e desaparecem como personagens de animação [...]
 [...] A notícia, a televisão, e eu babando; babando, como faço quando gozo. Agora, só havia a morte. Eu estava inserida violentamente para dentro do noticiário; expulsa da minha realidade; arregimentada para a virtualidade da distância das cenas. Sabia-me inteiramente viva, acesa, atingida. Era eu mais imagem a contaminar o meu universo turbulento de cenas [...] (SANTANA, 2004, p. 28-30)

Pela televisão, é noticiada à narradora-personagem a tragédia – um homicídio – ocorrida com Otávio decorrente de sua traição: a personagem Raul assassina sua esposa (Adèle), na presença de seu amante: Otávio. Com a morte de sua rival, Maria Emília, além de traída, também estabelece o fim da sua relação amorosa e (re) inicia sua procura por ditos, entendimentos e leituras de si. Para tal intento, o conto termina apresentando um dinâmico deslocamento entre eu e ela, as vozes narrativas, que recorrem à filosofia de Jean Paul Sartre:

[...] Eu e minha atração por filosofia e minha ignorância diante de mim e de você. Meu adorável Otávio Augusto! [...]

[...] [Maria Emília] Procura nas gavetas a velha revista com a entrevista de Sartre e vai recortando pedaços da memória [...]

J.P.S. *Eu penso que cada um poderia poder dizer, numa entrevista, o mais profundo de si. Para mim, o que vicia as relações entre as pessoas é que cada um conserva, na relação com o outro, alguma coisa de oculto, de secreto, não necessariamente para todos, mas para aquele com quem ele fala no dito momento [...]* (SANTANA, 2004, p. 34-35)

O sonho ficcional de Maria Emília cruza-se com fios, hipoteticamente referenciais, mas tanto quanto ficcionais, permutando entre o seu passado e o presente, entre os eu real e ficcional, evidenciando a relação do texto literário com o referente. A autora desse conto, em alguns momentos da entrevista, também se mostrou ansiosa por entender os pedaços de memórias que a constituem, tornando possível pensar sobre si. Em suas informações, ela demonstrou angústia e preocupação com rumos e alcances de suas identidades autoral e artística. Rita Santana, ao levar em conta, por exemplo, suas experiências e memórias como escritora pouco conhecida, e como atriz negra pouco valorizada, constatou que são esparsas as oportunidades de atuar profissional, regular e dignamente, com papéis que não sejam menores, subalternos e sempre relacionados à história da escravidão no Brasil. Para S. Santiago, a prática de escrita literária híbrida, que apresenta proximidades entre o real e o ficcional, dilui o distanciamento entre a autobiografia e a ficção.

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as margens em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa. (SANTIAGO, 2008, p. 75).

Constituir-se com a escrita e por ela se fazer conhecer, pensando e escrevendo, são ações que se tornam formas ficcionalizadas de arquivamento e de aparecimento, simultaneamente, do eu (Maria Emília), que se dá a ver, a voz narradora, e de ela, a voz supostamente ausente, e talvez também da autora de *Medusas e Caravelas*. Evidentemente que isto se opera sem essencializações da identificação entre Rita Santana e as narradoras, através de pedaços de memórias e fragmentados eu femininos, afugentando modos impositivos de naturalização de identidades. Se assim for, a

narrativa, como uma ficção de si/nós, tem a escritora do conto como referente. Para Diana Irene Klinger,

[...] mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (KLINGER, 2007, p. 61)

Ocorrem, inclusive, em *Medusas e caravelas*, formações de si que subvertem a autobiografia clássica confessional, ainda que, por vezes, a ela recorra, pois aparece uma escrita de si relacional comprometida com a ficcionalização e tensionamento das diferenças e das relações, atuando como práticas de liberdade em reinvenções de si. Os possíveis traços autobiográficos, presentes no conto, colidem com modos paradoxais e ambivalentes em que as vozes narradoras constroem a história, visto que eles não oferecem informações precisas e lineares da vida da autora do conto, mas fragmentos, que se entrelaçam com elementos e dados ficcionais, resultando na invenção do texto artístico.

Ao discutir sobre o campo literário, o lugar do/a escritor/a e as relações entre o real e o ficcional, Dominique Maingueneau³⁵ assegura que “[...] o escritor alimenta sua obra com o caráter problemático de sua própria pertinência ao campo literário e à sociedade [...]” (MAINGUENEAU, 2001, p. 27). Para ele, o texto literário advém de uma inscrição do autor na obra, que acontece “entre o lugar e o não- lugar” (MAINGUENEAU, 2001, p. 28).

Alguns vestígios da experiência pessoal da autora, em *Medusas e caravelas*, podem servir de apoio para a leitura dessa narrativa que se quer ficcional, mas que se apresenta no *entrelugar*, ou seja, no trânsito entre o vivido pela autora e vivenciado e narrado pelas vozes de Maria Emília e da outra narradora, ausente da trama e sem nome. A narrativa compromete-se, de tal modo, com uma escrita literária que se quer ficcional, referencial e diferenciadora. Ademais, fazer constituir a si e a escrita de si, com esses traços, é um exercício de poder porque incide em tornar público não apenas a si como também o que escreve e o que deseja de si, pois cria possibilidades de ações de

³⁵ Para esse autor, “[...] A pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. Essa localidade paradoxal, vamos chamá-la paratopia [...]” (MAINGUENEAU, 2001, p. 28).

deslocamento subjetivo e de ressignificação do vivido com e para além das relações com o outro.

A relação amorosa é a referência temática mais recorrente nos contos *O quarto*, *Medusas e caravelas* e *Yeyelodê*. Contudo, são enfoques nessas narrativas as implicações e o desfecho da separação e, acima de tudo, os momentos de retomada da vida e da autoconstituição das personagens femininas negras presentes nos contos. Não aparecem, por exemplo, o antes e o presente da relação amorosa, mas o pretensamente vivido e lembrado. É possível que tal ocorrência decorra do propósito de suas autoras de darem ênfase às vozes femininas negras ávidas por liberdade ou à solidão, que se torna quase inevitável para figuras negras, quando se tornam donas de si e se assenhoram de seus percursos, inclusive das relações amorosas.

Diferentemente da escrita espiritual cristã, a qual se estabeleceu como um modo de defesa dos pensamentos reconhecidos como maus, pois pela escrita poder-se-ia obter o autocontrole, o disciplinamento dos corpos e das mentes e defender-se das ações do demônio (FOUCAULT, 1997), a escrita de si/nós, presente em *O quarto*, *Medusas e caravelas* e *Yeyelodê*, se elabora como uma estética da existência ficcionalizada e se corporifica como uma escrita que possibilita o autoconhecimento e o desenvolvimento da autonomia dos eus referencial e aural. Ademais, essas narrativas afrofemininas, como exercícios de escrita e de ficção de si/nós, derivam de aprendizagens, de releituras de escritas feitas anteriormente e de reflexão sobre elas e sobre o já escrito e dito de si/nós, isto é, de pensar e escrever sobre si/nós.

Esses contos constituem discursos de ficcionalização como práticas de invenções e (re) escritas de si/nós que podem afetar outras escritas e produzir ressonâncias sobre as vivências tanto de quem escreve quanto de quem lê. (Re) escrevendo-se, Madalena, Maria Emília (e até Yeyê) podem tecer possibilidades de estratégias entre as relações de saber, de poder e de resistência, na proporção em que a narrativa não se esbarra tão somente em fios inventados de recordações e memórias. Ao contrário, em *O quarto*, *Yeyelodê* e em *Medusas e caravelas*, desponta uma escrita imaginativa com traços referenciais individuais e coletivos e da vida em relação, circulando em tramas, temas e questões que abarcam a voz narradora em suas vicissitudes, tais como loucura, identidades, conflitos e limites humanos, liberdade etc. Aparece, nas narrativas, uma escrita de si criativa das autoras dos contos que não está vinculada às marcas lineares de temporalidades da existência, posto que ficcionalizam fatos e eventos esporádicos de suas vidas.

A noção de uma escrita de si/nós é, em narrativas afrofemininas, como as aqui apresentadas, um exercício dinâmico e contínuo de um pensar sobre si/nós. É um narrar sobre si/nós e um modo de constituição de eu (s) femininos negros, proporcionado pela escrita ficcionalizada. Neste sentido, a escrita de si/nós cumpre uma função poética e política de (re) criação de si/nós, porque, ao entrecruzar fragmentos, pensamentos e dizeres de si, promove o entendimento de outras performances de figuras femininas negras.

4. 2 Fios de *Cuidado de Si* em Narrativas Afrofemininas de Mel Adún e Rita Santana

O cuidado de si é um ato humano de ocupação de si, dos outros e do mundo. A escrita de si para formar-se e o cuidar de si são atividades solidárias, em que ocorre “[...] uma prática social, dando lugar a relações inter-individuais, a trocas e comunicações e até mesmo a instituições; ele proporcionou, enfim, um certo modo de conhecimento e a elaboração de um saber” (FOUCAULT, 1985, p. 50).

A escrita de si é, de algum modo, uma estratégia e base para o cuidado de si, (*epiméleia heautoù*), já que ambos são modos de escrita intrinsecamente relacionados a exercícios de autogovernabilidade, ou seja, de tomar para si o curso da própria vida. Destarte práticas de cuidado de si estão imbricadas com tramas de inter-relações, bem como de subjetivação, tornando-se, inclusive, os sujeitos protagonistas, ao viverem as cenas colocadas pelos eventos e ao criarem outras situações que assegurem autonomia, autorreflexão, conhecimento de si e saberes. Assim o objetivo deste tópico é analisar os contos *A parabólica*, *Tramela*, *Colcha de retalhos*, de Rita Santana, e *Lembranças das águas*, de Mel Adún, fazendo considerações sobre possíveis traços característicos de cuidado de si, neles presentes.

O conto *A parabólica*, de Rita Santana (2004), apresenta alguns fios de cuidados de si, uma vez que a protagonista da narrativa, Marina, se coloca na condição de observar-se e olhar o ambiente em que vivera para melhor autodescrever, caracterizar, de igual modo aos contos apresentados no tópico anterior, seus encontros com Augusto e posicionar-se diante das vivências e das intempéries advindas da relação amorosa.

O conto *A parabólica* é narrado em primeira e terceira pessoa, semelhante à história *Medusas e caravelas*, logo tem dois focos narrativos. A trama conta a partida da

personagem principal Marina, ou seja, o contínuo pensar sobre o que ela vivera com Augusto e sua decisão de ir ao encontro de si mesma, seguindo sozinha a sua estrada.

Cheguei ao local do encontro. Descrever talvez fosse fácil. A estrada até aqui povoada de evasões e tempo de gente que ficou. As flores alaranjadas se estendiam dispersas nas alturas; mas seria mesmo sábado? O nome daquela árvore semeada por toda a estrada... Temia esquecer as palavras. Em pouco, a distância abalaria a comunicação cotidiana, as mãos já não diria em socorro, como sempre disseram, as mãos perdidas perderiam a palavra do gesto. Ainda ser possível esconder a desorganização gradual do pensamento [...] (SANTANA, 2004, p.81)

O cuidado de si de Marina se estabelece pelos sentidos e não apenas pelas ações, posto que cuidar-se é olhar-se e se deixar olhar pelo mundo, pelos outros e sobre isso colocar-se a pensar. O olhar torna-se objeto de pensamento e de meditação e, ao mesmo tempo, um caminho de cuidado de si, uma vez que olhar atentamente o local do encontro, a estrada opera como prática de observação de si, em interação com o mundo e com os outros. Marina, em um ato de ocupação de si, faz uma descrição do seu retorno para casa e das expectativas desse movimento, em um momento angustiante e decisivo de sua saída, e conta seus encontros de afagos com Augusto.

Volto para casa. Sempre volto para casa e nunca sei ao certo quem se nutre com a minha ausência perambulando pelos cantos vazios. Volto e sempre digo para Augusto: nunca deixe de beijar as bordas das minhas ancas, sim Augusto, bem aí onde só você sabe ir tateando com a língua entre dedos, a trilha onde afunda certa a região do repouso do gozo. Não, Augusto, agora, sim, um pouco mais, vem cá, Augusto, aí... aí; bem aí, Augusto [...] (SANTANA, 2004, p.82)

Marina não apenas volta para casa; o retorno se estende às sensações resultantes dos encontros com Augusto. Ela pensa sobre as técnicas de si, ou seja, sobre práticas afetivas, solitárias e em companhia, reflexivas e voluntárias, através das quais não somente formula regras de comportamento, mas também busca dedicação a si própria, o autocontrole e a auto-observação. Esses são exercícios de autoconstituição, já que possibilitam a elaboração de técnicas de construção do sujeito, em vista da transformação e de processos de subjetivação que sugerem maneiras de resistência contra quaisquer formas de sujeição e liberdade de ação, estabelecendo-se como uma prática de constituição de saber e de poder.

A narrativa prossegue com a voz observadora, a outra narradora do conto, caracterizando os encontros que ocorreram entre a personagem Marina e Augusto. Essa

narradora faz um árduo trabalho de entendê-los. Não é uma tarefa fácil pois, como um ato filosófico, a personagem feminina negra consagra um intenso e permanente labor do pensamento, que favorece o autoconhecimento e as conquistas de mudanças necessárias para compreender melhor a si mesma, as suas ações e a relação com Augusto. Ela empodera a si mesma, exercendo poder, permitindo-lhe altivez, autonomia e, acima de tudo, tornar-se dona de si e sujeito da própria existência e de seus atos de liberdade. Com tais ações, ela se torna apta e suscetível a interpretar-se.

Augusto buscava a mortalidade possível. Por isso Marina e suas entranhas de estranhezas. Infindável descoberta de ossos que se insinuavam urgentes no raso da madeira oculta entre lençóis, espumas, molas, quem dera a palha para apaziguar as tentativas de fuga. Ossos de Marina entranhados que nem lasca fincada na unha, sangrando a dor do lascão. De não ser amado sempre soube e amor não queria [...] (SANTANA, 2004, p.83)

A personagem principal do conto é apresentada pela narradora ausente sempre disposta a reagir contra toda e qualquer forma de negação de si que a estrada e os encontros lhe preconizarem. Ela entra em cena novamente, na trama, com a atitude de olhar-se, vendo (imaginando) Augusto e desejando outros encontros com ele.

[...] Ainda tenho a estrada, mas os nomes me escapam, estou ficando sem os nomes. E o homem amado que não vem para salvar-me dessa felicidade absurda, absoluta. Augusto era o gosto da permanência, o medo de não precisar mais das palavras, e tantas já se foram. Daí os encontros com ele que nunca vinha [...]
Eram os desatinos mais sóbrios dos fragmentos de mim que sobraram [...]
Estou morrendo, estive sempre a morrer. Mesmo antes de respirar o ar de sua vinda, eu já me sabia morta, mas hei de, mesmo morta, violentar meu túmulo, roubar de lá a vida que me ficou presa, só para ouvir o som da sua chegada.
[...] (SANTANA, 2004, p.83-84)

O conto, em seu desfecho, apresenta ao/a leitor/a o desafio de atribuir-lhe sentido, não com o propósito de reconstituir o vivido por Marina, mas de (des) tecê-lo para coser uma escrita, desprovida de papéis socioculturais etnocêntricos e misóginos e comprometida com ações que promovam a Marina a oportunidade de um pensar sobre si e incidam em autoconhecimento e autogovernabilidade, os quais, neste texto, são entendidos como exercícios de cuidado de si.

No primeiro dia do ano não chorei, perdi o caminho condutor de lágrimas. A solidão habitual atingia a maturidade dos anos. Não chorei. Me sinto tranqüila. Que me venha o ano novo com todas as surpresas do porvir ou mesmo a ausência delas. Estarei sempre ali, naquela estrada, testemunhando o aterro progressivo do manguezal. Sempre em fuga. A felicidade sempre me levará àquelas terras de lá, antes de eu chegar até aqui. Ainda me sinto nua,

toda descalça, em vertigem. Ai, essa minha limitação pulmonar diante da vida... às vezes esqueço de respirar e transpiro nos instantes seguintes todo o esquecimento voluntário[...] (SANTANA, 2004, p.86)

Marina, sem choros, no primeiro dia de um novo ano, toma nas mãos o tecer da própria existência, decidindo-se, de fato, pela separação de Augusto, seguindo a sua estrada. Mas sua partida será nutrida por movimentos de idas e voltas, de cuidar-se e deixar-se conhecer, mas também de afagos, beijos, singelezas, intimidades, desejos, prazer e gozo.

[...] Volto e sempre digo para Augusto: nunca deixe de beijar as bordas das minhas ancas, sim Augusto, bem aí onde só você sabe ir tateando com a língua, na trilha onde repousa uma asa do meu gozo. Vai Augusto, vai beijando do meu corpo as bocas que não de beijar seus beijos, a boca Augusto. Beije minha boca [...] (SANTANA, 2004, p.86)

Ao assumir a sua trajetória, observada pela voz narradora, Marina destina um lugar de destaque a Augusto, na formação discursiva sobre si, atribuindo-lhe uma indiscutível relevância, sem que isso remeta à subserviência, isto é, reconhecer a importância dele em sua vida não basta para permanecer com ele vivendo dilemas e conflitos da vida amorosa. Indubitavelmente, decidir-se pela partida significa, a qualquer tempo, para Marina, permitir-se ir, (re) significar o vivido e, acima de tudo, tomar para si o rumo, os fios para costurar a própria vida.

[...] Augusto ficou ali, me olhando de cócoras em meio à plantação de malmequer que se espalhava pelo quintal sem fundo daquela casa. Suas mãos caladas viam. Eu debrucei sobre aquele olhar a decisão de que partiria. Mais cedo ou mais tarde eu partiria em busca do que estava reservado a mim para ser vivido, minha feitura de vida. (SANTANA, 2004, p.87)

Há ainda de se considerar nessa atitude de Marina um olhar sobre si, que não se configura neutro e isento de outros olhares. Decidir pela partida em *busca de sua feitura de vida* pode significar práticas de autoponderação e de autoexplicação, porque aparecem associadas aos traços discursivos comprometidos com releituras e positivação de sua voz que enuncia proposições de autoconstituição, de conquista de autonomia e de cuidado de si.

No conto *Tramela*, de Rita Santana (2004), há também duas vozes negras, uma feminina e outra masculina, que contam, analogamente a Marina, suas insistentes buscas do/a outro/a e de entendimento de si mesmas. Nele, uma *tramela*, desgastada pelo

tempo e pelo uso de uma antiga e rústica porta, sinaliza rupturas e aproximações entre o passado e o presente. A *porta* e a *tramela* são úteis para realizar exercícios de (re) leitura das vozes narradoras e das relações consigo mesmo e com os outros. Por conseguinte, a escrita de si se configura por apropriarem-se do já dito fragmentário e aleatório que lhe constituem e da reflexão realizada sobre o tempo já vivido, pois “[...] trata-se, não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, de captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com finalidade que não é nada menos que a constituição de si [...]” (FOUCAULT, 1997, p. 137).

A breve história é toda narrada em um parágrafo não concluído, com uma sequência de orações, separadas por vírgulas e pontos de segmentos, mas sem marca de início de períodos. A narrativa é dividida em duas partes: na primeira, uma mulher conta o retorno a sua casa, ao passar por uma porta velha, fechada por uma tramela, que estão personificadas no conto, pois acompanham não apenas a chegada da personagem protagonista, a figura feminina, sem nome, mas também suas necessidades insaciadas e seus anseios por acolhimento do homem que já chegou em casa. A porta e a tramela quiçá, simbolicamente, indiquem empecilhos que a personagem feminina enfrentará ou os caminhos pelos quais terá de passar mediante a sua decisão de partir em busca daquilo que lhe espera.

A chegada era sempre assim: o pé firme abria a porta quase morta de tantos anos sem tinta, a madeira transparecendo de fora pra dentro os movimentos da mulher [...] pelas frestas da porta, a tramela imóvel parecia entender que não servia para quase nada, não trancava, não bania, era devassada em noites insólitas de suplício sem súplicas [...]
 [...] aqui, eu me sabendo à espera. à espera acordada de qualquer hora, sempre eu à espera. à espera de promessas que não vinham nunca, nunquinha, à espera de um homem [...] (SANTANA, 2004, p. 89-90)

Na segunda parte do conto, a figura masculina, também sem nome, narra sua saída de casa por viver ameaçado por medos e angústias, contingenciado pela solidão e sem o acalento da mulher que chegava sempre *à espera de um homem*. Sem desfecho, a narrativa é interrompida com um *homem-menino* relembando e relendo as mesmas cenas vividas pela sua mulher.

[...] essa coisa de querer dela o colo nas horas de medo de nada, em que eu era menino com medo da vida, de querer com ela e dela a pele para ensopar que descia de mim em lágrima e euforia de gozo por ela e por mim, e seco eu saía comido pelas ruas de loucas gordas que sorriam do meu medo

carrancudo, o mundo me comia inteiro e era medo de ver que eu sentia, e seco eu chegava, e seca ela ia [...] (SANTANA, 2004, p.91-92)

Em *Tramela*, os limites entre o passado e o presente tornam-se imperceptíveis; as marcas distintivas do tempo são diluídas, prevalecendo apenas ecos de recordações que rememoram e presentificam imagens, sentimentos e vivências advindos de eventos circunscritos por amor e medo que se entrelaçam na formação de si. Lembranças passeiam em todo o conto como indicativos de que por elas poder-se-ia compreender e buscar o/a outro/a no presente fugaz que se faz no instante e no fluido aqui e agora.

Colcha de retalhos, também de Rita Santana, é uma pequena narrativa, em que uma voz negra feminina vive uma solidão silenciosa, ruminante e falante, como é peculiar às narrativas dessa autora que simultaneamente, e, em sua própria casa, procura sobreviver, reagindo aos seus sim e não e às próprias vozes e silêncios.

[...] Sempre fui assim taciturna e vaga, assim dispersa, rarefeita nos pensamentos, de longos vagares, longe das pessoas, longe das vozes, longe das vestes [...] (SANTANA, 2004, p. 45)

A narradora personagem, também sem nome, aparece como aquela figura feminina que se mostra sem grandes feitos e com poucas relações, mas profundamente ciente de si, a ponto de perceber que se constituiu na solidão. Além disso, ela vive intensamente seu *tempo pessoal* em cada época de sua vida, persistindo sozinha em compreender-se e em se reconstituir.

Luta persistente, onde me desgasto, me renovo e fortifico. E, com a casa, presente na pele, na mente e presentificada sempre, lá ou cá, na minha paz de amor por ele. Só me sentia ausente, na ausência em que o outro não cabia em mim, em meu tempo pessoal, indivisível, interior, impartilhável, onde a natureza da gente destitui-se por completo do outro e silencia-se em si mesma, onde o estado de solidão inerente se manifesta, em meio à festa dos rituais do só [...] (SANTANA, 2004, p. 45)

Apesar de dispersa e distante, ela se sente plena, em sua solidão, mas percebendo-se presente e ausente do outro. Ao pensar sobre si, ela se dá conta de que o tempo vivido foi uma *colcha* formada por vários *retalhos* de tempos e de silêncios.

Amadurecera o tempo. Sentia-me pronta para restituir-me em minha história com os cacos guardados, acordá-los do hibernar profundo de historicidade arquivada, reativar as vidas da minha vida no mosaico dos trapos, dos farrapos, na convalescência dos mundos imersos em mim [...] (SANTANA, 2004, p. 45)

O conto *Tramela*, como autonarrativa, formada por linhas e retalhos de cuidados de si, é também uma prática de solidão, uma vez que constituir-se e autoapresentar-se aludem apropriar-se, no silêncio, de memórias e lembranças, transformando-as, para criar outras. Sugerem em inventar-se, recriando os fatos, não como ocorrera, mas como parece ter acontecido.

Em narrativas de Rita Santana, apresentadas neste capítulo, transitam práticas discursivas emergentes que possibilitam uma governabilidade de si, ou seja, um empoderamento de desejos, vontades e opções, através de uma escrita de si que forje o exercício do cuidado de si. Sendo assim, a escrita poderá se configurar como fios de resistência, pois ela resulta de ações críticas de sua autora, quanto pode provocar rasuras, atribuindo outras significações, olhares e interpretações de si, tornando, a um só tempo, pela ficção, o ocupar de si em atos humano, filosófico e político.

Em *Lembranças das águas*, de Mel Adún, uma voz negra narradora conta o seu primeiro encontro com um rei de azul e rememora lembranças de noites de amor vividas com ele, em outros e sucessivos encontros, durante uma temporada. Em casa e sozinha, ao perceber que já estava longe do seu *rei*, ela relembra a intensidade daquilo que vivera com ele e se torna ciente de que deixara de ser nós e que voltara a ser eu.

Como chove em Salvador! Foi exatamente nessa época do ano que nos conhecemos. Na época única por essas bandas, quando fazíamos amor embaixo dos lençóis. Lembro de quando dormíamos abraçados, enroscados no calor do outro. Tão dispostos a aceitar o nós. Tão singular no plural [...] Como era bom te sentir dentro de mim, dono de mim, naquele instante, eu poderia ser, nem de mim mesma; assim como você era meu [...] (ADÚN, 2007, p. 155)

A narradora personagem, em processo de constituição de si, enquanto um sujeito que se elabora em diálogo e tensão com espaços, eventos, ditos, referências identitárias e relações, tece memórias, reinventando o quarto onde se entregava ao seu amor e, performaticamente, entrava em cena como a rainha de amarelo. Destarte, ao pensar sobre si, ela faz releituras de lugares, desejos, sentimentos e emoções singulares vividas com o rei de azul, mostrando-se, pela escrita, muito saudosa do experimentado.

O nosso quarto era África, tão perto quanto distante; éramos majestades em cima da cama. As nossas descobertas, nossas bocas nunca deixavam de se encontrar.

O rei de azul e a rainha de amarelo sob o teto do castelo era qualquer lugar que abrigasse a nossa vontade. Quanta vontade! Doce vontade. Entre aquelas tantas paredes ficou registrada a nossa passagem. Nenhuma temporada vai

ser como aquela. Nenhuma gota de aprovação dos deuses cairá no mesmo lugar. Ninguém vai sentir o que sentimos. (ADÚN, 2007, p. 155-156)

O rei de azul e a rainha de amarelo são fios memoriais de simbologias que remetem a analogias com as cosmogonias afrobrasileiras, uma vez que as cores azul e amarelo podem ser associadas às figuras míticas africanas Ossòssi e Òsum, também rei e rainha, os quais, não por acaso, são, respectivamente, os Orisàs da autora do conto e de seu companheiro. Essas majestades passeiam no conto em consonância com imaginários e experiências socioculturais e religiosas de pessoas e grupos que cultuam essas divindades, justapondo-se àquelas da autora do conto. O rei de azul e a rainha de amarelo também reportam a Inlé e a Yeyê do conto *Yeyelodê*, pois são outros nomes ou qualidades de Ossòssi e Òsum, respectivamente.

A África aparece não só como espaço geográfico, mas também como um lugar idealizado de reinados, ancestralidades, reencontros e realizações. Relembrar a imagem do quarto deles se aproxima de discursos conexos às africanidades, como repertórios culturais negros. A evocação à África propicia pensar o cuidado de si não tão somente como um ato individual, mas também como ações relacionadas com dimensões coletivas.

Estar em um quarto que é a África é demarcar um território de identidades que insinuam pertencimento pessoal e coletivo e promoção de imagens e significados positivados desse continente que garantam adesões às afrodescendências e ressignificações de suas culturas. Talvez a África apareça nessa ficção como indicativo de reinvenções de universos culturais e mitos.

A chuva, um dos fenômenos da natureza relacionado à Òsum, a rainha de amarelo, faz-se presente em encontros e desencontros vividos pela narradora-personagem. Assim a narrativa de si, em *Lembranças das águas*, encerra-se quando, em uma noite chuvosa, na solidão, a rainha de amarelo, em uma dinâmica de autoconhecimento e, por conseguinte, de cuidado de si, sente saudades de seu ex-amor e escreve sobre seu estranhamento diante de seu eu, agora longe de seu rei de azul.

Como é diferente ver a chuva cair agora sozinha. Como é estranho ser eu novamente.

Nessas noites de chuva sinto saudades de nós. Quando *euteamos* eram verdades e sentíamos até um frio na barriga. (ADÚN, 2007, p. 156)

No conto, a solidão desfila como companhia de narradoras e personagens negras. Escrever, cuidando-se, decisivamente, é um permanente exercício solitário e, ao mesmo tempo, uma prática de compreensão e de enfrentamento de sofrimentos e de sentimentos que lhe assaltam. A solidão e a separação, forjadas pelas personagens negras femininas, nos contos aqui apresentados, aparecem como exercícios de poder e como atos de escolha e resistência, resultantes de discernimento, escuta e captação silenciosa de si mesmas e dos fatos por elas vividos. De modo algum, são indicativos de fracasso e de fragilidades; ao contrário são demonstrações de fortalecimento de identidades femininas, de emancipação e de refutação de dominações.

A escrita autoficcional de *Lembranças das águas* estabelece-se por um cotejo entre os eu referencial e ficcional, posto que existem pontos de interseção entre eles. Isso se denota quando a autora cria personagens como estratégias para exibir-se, compreender-se e interpretar-se. Pela escrita, como um ato de cuidar-se, ela pode se travestir de personagem e até de narradora para descrever suas inquietudes diante da vida e de suas experiências como mulher negra, para formar-se e tensionar verdades e escritas sobre si/nós.

Em narrativas de Rita Santana e Mel Adún encontram-se, como foi abordado ao longo deste capítulo, procedimentos ficcionalizados de busca de autorreconhecimento de vários eu e de apreensão dos modos pelos quais se podem construir práticas de escritas e de cuidados de si. Com um discurso autoficcional, elas, incontestavelmente, trazem à tona suas experiências como inventoras de mundos, personagens e histórias, tornando a escrita literária uma instância significativa de posituação de si/nós. Para tanto, elas tecem palavras emergentes que as auto-afirmam e as constituem e, sobretudo, costuram processos de interpretação de si/nós, já que ocupar-se de si é um modo de formar e perceber a si e aos fatos, de posicionar-se no mundo, de executar ações e forjar possibilidades e condições de convívio com o outro.

V CAPÍTULO

MEMÓRIAS LITERÁRIAS DE AUTORAS NEGRAS BAIANAS



(Manuela Margarido – São Tomé e Príncipe)

Fonte da Foto:

<<http://agendaculturalpiracicabana.blogspot.com/2009/11>>. Acesso em 30/07/2010.

Mãe, tu pegavas charroco
nas águas das ribeiras
a caminho da praia.
Teus cabelos eram lembas-lembas,
agora distantes e saudosas,
mas teu rosto escuro desce sobre mim.
Teu rosto, liliácea
irrompendo entre o cacau,
perfumando com a sua sombra
o instante em que te descobro
no fundo das bocas graves. (MARGARIDO, 1966)

5.1 (Re) Configurações Diferenciadoras de Divindades em Poéticas Afrofemininas de Mel Adún e Fátima Trinchão

Os/As Deuses/as são antepassados/as que alcançaram o perfil de divindade através de atos extraordinários que praticaram, passando a se manifestar como forças da natureza. Através dos mitos são oferecidos culturas, saberes, valores, princípios e conhecimentos que facilitam o autoconhecimento, a socialização e a convivência entre si (o natural, o visível) e com tudo que está além da existência (o sobrenatural, o invisível). Assim, este capítulo tem como objetivo compreender como as autoras participantes da pesquisa (re) apresentam divindades com o intuito de, mitológica e simbolicamente, (re) significar memórias ancestrais africanas e afrobrasileiras. É propósito, também, entender como elas criam memórias individuais e coletivas reconfigurando ritos, crenças e mitos de origem africana.

Os mitos africanos explicitam uma visão antropomórfica de Deuses/as, uma vez que lhes atribuem semelhanças, papéis e ações humanas, narrando sobre seres humanos, heróis e seus feitos, explicando os fundamentos e evidenciando a vida humanizada de Deuses/as. Eles/as realizam ações que demonstram seu caráter divino, guerreiro e seu percurso entre o *Ara-Àiyê* — o *mundo visível* — e o *Ara-Òrun* — o *mundo invisível* —. Desses universos resultam caracterizações de Deuses/as, concomitantemente, com feições divinas humanizadas e transfiguradas por atributos humanos e como seres em movimento, que se deslocam diante e com o dinamismo da vida e da natureza, pois trazem à tona uma síntese dos discursos mitológicos (dimensão sagrada) e da estética da existência (dimensão filosófica).

Talvez por isso algumas autoras, em evidência neste estudo, recriem mitos e/ou divindades africano-brasileiros como instâncias de informação e entendimento de aspectos culturais negros e de histórias de povos negros no Brasil. Elas os consideram capazes de agregar um conjunto de valores, princípios, costumes etc. que extrapolam práticas ritualísticas. Em alguns de seus poemas, podem ser encontradas divindades africanas como Iansã, Iemanjá, Òsum, Osalà, Omolú, Esù e Nanã. Fátima Trinchão, por exemplo, tem três poemas dedicados a *Iansã: A Deusa* (2009), *Senhora dos trovões e tempestades e Salve Oyá* (2009); ela escreveu ainda um poema a Osalà, denominado *Pai Oxalá* (2009) e um a *Iemanjá*, com o título *Odo Iyá* (2009). Elque Santos dedica a Òsum o poema *Sou um rio* (2007). O poema *Ventania brisa*, de Urânia Munzanzu (2008), é também dedicado a Oyá; e, em outros poemas dela, constam referências às divindades como *Esù, Òsum, Nanã, Omolu, Iemanjá* e em quase todos os seus poemas há expressões oriundas de línguas de povos africanos gêge e yoruba.

Ao referenciar *Orisàs*, nos poemas *Òmim*, de Mel Adún, e *Pai Oxalá* e *Odo Ya*, de Fátima Trinchão, analisados neste tópico, essas escritoras talvez possam, como exercício de resistência, entender e refutar, quando necessário for, leituras existentes sobre mitos e universos culturais africano-brasileiros. Elas podem possibilitar aos/às leitores/as a socialização dos mitos como elementos culturais de tradições africanas, já que comumente aparece mais, na literatura, aqueles da tradição ocidental, sobretudo os mitos de origem grega.

Com divindades africanas ou com feições africanas, elas, pela linguagem poética, podem desdizer discursos históricos sobre a África, suas diásporas e religiosidades, na sociedade brasileira, que ainda estabelece relações a partir de visões etnocêntricas, as quais constroem olhares sobre o/a Outro/a, elaboram, organizam e

instituem classificações, tais como superior e inferior, alta e baixa culturas e literaturas, erudito e popular. Elas possibilitam aos/às seus leitores/as constatar que em mitos africanos, os heróis, apesar de Deuses/as, têm perfis que subvertem a ordem estabelecida e hegemônica da caracterização de Deus e de Santos pelo cristianismo. Eles/as, além de serem seres sobrenaturais, fortes, vencedores/as e realizadores/as de ações inusitadas, também são humanos/as, pois comem, dançam, riem e transitam entre o *Ara-Àiyê* e o *Ara-Òrun*.

Omin, de Mel Adún, é um poema de homenagem à ancestral Òsum. Saudar os rios, as enchentes, as marés vazantes é captar o poder e a força dessa Deusa e, ao mesmo tempo, é saudá-la.

Sou enchente
 Das águas profundas,
 Escuras
 Poço sem fundo
 Fatal para os desavisados
 Farta para os que com cuidado
 Se agacham para pedir:
 “sua benção, minha mãe!”
 Ora rio
 Yê yê o, rio
 Ora yê yê ô, yalodê
 Sou por vezes maré vazante
 Com vontade de tirar tudo de dentro.
 Os desatentos pensam que vou secar...
 Mas é só o sol descer
 Que volto a encher
 Enchente, profunda, escura
 Fatal e farta
 Sou água. (ADÚN, 2008, p. 91)

Nos versos, circula a voz de Òsum, que se apresenta, simbolicamente, personificada como *Água*. *Omin* (água em yoruba), a Deusa das águas, se apresenta poderosa, mãe e, ao mesmo tempo, um poço de águas profundas e ainda uma maré vazante. *Ora Yê Yê* é a saudação daqueles/as que lhe têm temor, afeição filial e a cultuam em ambientes religiosos de matriz africana onde, sem cisão entre o sagrado e o humano, desfilam sujeitos que, além de se relacionarem com ancestrais, corporificam divindades africanas. A estudiosa de religiões afrobrasileiras, Mônica Augras, explica tal vivência e interação:

De modo bem diferente da representação ocidental, fundamentada no dualismo mente/corpo, as sociedades africanas tradicionais não separam esses dois aspectos e tampouco isolam a pessoa do seu entorno. Melhor

dizendo, não consideram o indivíduo (biológico) como realidade apartada do grupo social (família, clã) ao qual pertence. Mais ainda: a identidade de cada pessoa não se reduz à sua existência física, aqui e agora. Ela está inserida em uma continuidade temporal, em que os antepassados dela própria e do grupo estão presentes e atuantes. Talvez fosse até possível dizer que a pessoa constitui como que um “resumo” do mundo, na qual se estruturam e interagem todas as forças do cosmo. (AUGRAS, 2003, p. 95).

Sendo assim, *Òsum*, seres humanos, a natureza, o sagrado, o corpo, o *Aiyê* e *Òrum* – os mundos dos vivos e dos mortos, respectivamente –, no poema, aparecem, humana e transcendentemente, inter-relacionados. Para facilitar a compreensão de tal entrelaçamento, vale a explicação de Fernanda Carneiro, em *Nossos passos vêm de longe...*, ao referir-se ao lugar do corpo em religiões de matriz africana.

Ao buscar um tratamento positivo das coisas do corpo em fragmentos da História das mulheres negras no Brasil, ressalta-se a influência das religiões negras, pois elas não querem nos arrancar do corpo ou das relações com os seres vivos. Não proibem o corpo. Ao contrário, vivem nele a relação transcendente que valoriza o lúdico, a cumplicidade do encontro furtivo, o entrelaçamento. O corpo é aberto para o mundo e, por isso, vulnerável a ele. O sagrado não é algo exterior ao corpo imprimindo-lhe uma negatividade, não se reduz a objetos e não é alcançado pela renúncia ao corpo e às coisas do mundo. O corpo transa e entra em transe. Relaciona-se e luta (CARNEIRO, 2000, p. 28).

Possivelmente por tal entendimento, a autora dos versos salienta os poderes de *Ósum*, que domina o movimento das marés, visando à aproximação ou pelo menos ao conhecimento dos/as leitores/as acerca da divindade que cuida de corpos femininos, sobretudo da fecundação. A *orisà* referenciada no poema, *Òsum*, a enchente, a senhora das águas, pode ser um modelo transcendental de beleza, majestade e exercício de maternidade.

Além de Oyá, a deusa africana dos ventos, trovões e da tempestade, Fátima Trinchão tem versos dedicados às divindades Osalà e Iemanjá. *Pai Oxalá* é um poema de versos curtos, como é peculiar à escrita poética dessa autora, com aclamação ao *orisà* Osalà, que é ovacionado como o *Pai Maior*, exemplo sagrado de amor pleno, alegria, gratidão, paz e bondade. Ele é um Deus louvado solenemente, por ser um permanente protetor de homens e mulheres que lhe rendem gratidão.

Alafiá.
Nas quartinhas
À cabeça trazem,
Nobres senhoras,
Águas de cheiro,

Perfumes e ervas para lavar
 Do Pai Maior a mansão,
 Numa doce expressão de alegria,
 De fé e gratidão
 À bondade, à paz, ao amor
 Que de ti emanam
 Ó Pai,
 Cuja fonte de luz
 Não se esgota,
 Mil sóis
 Pulsando em Vós;
 Cujo amor infinito
 Como as incontáveis estrelas do céu,
 Cuja bondade alcança
 da terra os seus pontos cardeais,
 Abençoando os vossos filhos,
 Estendendo-lhes a mão
 Nas agruras e aprendizados da vida.
 Atemporal,
 Infinito,
 Supremo,
 Pleno de graças e virtudes
 A ti louvar
 E agradecer viemos.
 Pai Oxalá,
 Epa Baba! (TRINCHÃO, 2009)

O ambiente descrito no poema mais parece aquele da Lavagem do Bonfim, a qual compõe as festividades do catolicismo popular consagradas ao Nosso Senhor do Bonfim, em Salvador-BA, com bastantes participantes de adeptos/as de religiões afrobrasileiras, e menos com aqueles de práticas religiosas de matriz africana, onde Osalà é venerado. Menos ainda, se justapõe às *Águas de Osalà*, – uma cerimônia religiosa realizada em algumas comunidades de candomblé. De todo modo, a reverência a um Deus africano, destinada pela voz poética, sugere características que se aproximam daquelas que nutrem as relações entre o Orisà e os/as fiéis de comunidades religiosas de origem africana.

No poema *Odo Yá*, também de Fátima Trinchão, uma voz canta os encantos de Iemanjá, Senhora do reino e das águas do mar e de tantos outros nomes. Os versos constroem uma narrativa poética de cenas que lhe homenageiam, destinando-lhe saudações e oferendas.

O galo cantou,
 O seu primeiro canto.
 É hora!
 Daqui a pouco no horizonte,
 O sol se levantará,
 E sua luz se ampliará por todo o firmamento.
 Com seus balaio e oferendas,

As mulheres e suas roupas alvas como o raio mais brilhante do sol;
 Perfumadas como a rosa mais cheirosa do reino de Oxalá,
 Cujos torços vistosos, cujos pés tocam a terra,
 Dela recebendo força e energia,
 Cantavam para saudar, saudavam Iemanjá,
 Odó Yá; Iemanjá Mãe e Rainha,
 Odo Yá; Deusa da nação Egbé
 Odó Ya; Senhora do Reino e das Águas do Mar,
 Odó Yá; Símbolo de opulência e fecundidade,
 Odó Yá; Filha de Obatalá e Ododuia;
 Odó Yá; Mãe dos Deuses sagrados,
 Do sagrado panteão nagô
 Odó Yá; Deusa do amor e seus conflitos,
 Odo Yá; Mãe da vida,
 Odo yá; Iemanjá Iemowô
 Odo ya; Iemanjá Iamassê
 Odo ya; Iemanjá Olossá
 Odo yá; Iemanjá Ogunté
 Odo yá; Iemanjá Assabá
 Odo yá; Iemanjá Assessu
 Odo yá; Iemanjá Yewa
 Odo yá [...] (TRINCHÃO, 2009)

No poema, há uma recriação do ambiente da festa de Iemanjá que se realiza, anualmente, em 2 de fevereiro, em Salvador e em outras regiões da Bahia e do Brasil. A voz poética conta e (re) apresenta essa festividade. Em meio a tantas manifestações do catolicismo popular que se realiza na Bahia, essa é a única expressão pública da cultura popular, dedicada a uma divindade africana sem influência cristã e católica.

Iemanjá e seus/suas filhos/as aparecem com adornos, adereços, artefatos, nomes e feições contíguas de memórias que circundam e alimentam as comunidades de asè e o imaginário popular brasileiro. No mais, o que importa aqui é admitir que, mesmo havendo figurações dessa divindade que, por vezes, ainda se aproximam da sereia, figura mítica ocidental, a voz do poema aclama e delinea múltiplas faces dessa Deusa, com traços míticos africanos.

Além dos poemas aqui apresentados, contos e novelas, como serão analisados nos próximos tópicos, de escritoras participantes deste estudo, podem afirmar que, em hipótese alguma, as divindades africanas praticam ações demoníacas e tampouco se assemelham ao satanás da cultura ocidental, criando, assim, sobre elas outras memórias. Ademais, a presença de deuses/as africanas, nesses poemas, cumpre uma ação pedagógica, quiçá terapêutica, posto que a divulgação de suas faces ancestrais, mas em interação com o *aiyê*, o mundo visível, pode colaborar com olhares destituídos de intolerâncias e distorções de arquétipos africanos e, talvez, de cultos aos/às ancestrais em comunidades de tradições religiosas de matriz africana.

5.2 (Re) Significações de Mitos em Narrativas Afrofemininas de Aline França e Fátima Trinchão

A escritora Aline França publicou a novela *Negão Dony* (1978), em que as personagens protagonistas são negras e em cujo ambiente circulam repertórios culturais negros e experiências religiosas de matriz africana. Ela também publicou duas outras novelas em que os heróis e protagonistas têm faces africanizadas: *A mulher de Aleduma* (1985) e *Os estandartes* (1995). Nessas afronarrativas, as tramas se desenvolvem a partir da recriação de arquétipos e mitos africanos. Memórias esparsas individuais e coletivas compõem as histórias, inventando perfis, lugares e percursos de negros/as próximos de uma afrobrasilidade promissora, pró-ativa e protagonista. Sendo assim, pela e com a ficção, a autora pode sonhar e gestar um Brasil em que culturas negras não estejam à margem de seus projetos e relações, tornando de domínio público dados da esfera privada.

Em textos narrativos de Fátima Trinchão e Mel Adún, também existem referências de divindades do panteão africano, tais como nos contos de Fátima Trinchão, *Salve as folhas Kò Si Èwè Kò Si Òrisá*³⁶ (2009), em que é o *orisà Ossanha* que adquire destaque; e *Arlinda* (2010), onde *Ogum* é a divindade que mais aparece. Mel Adún tem seis contos publicados nos CN (2007; 2009); desses, três fazem alusão a figuras míticas de origem africana, tais como *Osòssi*, *Iansã* e *Òsum* e, dos seis, em cinco há expressões em yoruba.

Essas autoras, ao tecerem memórias, apropriam-se de cosmogonias e arquétipos e, mais especificamente, de Deuses/as africanos/as para inventar seus heróis, vozes narradoras e personagens. Elas recriam realizações e atributos de Deuses/as, apresentando-os/as como protótipos e possibilidades de se compreenderem dramas, indagações e dilemas peculiares à existência humana e à vida em sociedade. Ademais, este tópico pretende analisar a apropriação de mitos e arquétipos africanos presentes nos contos *Salve as folhas Kò Si Èwè Kò Si Òrisá* (2009) e *Arlinda* (2010), de Fátima Trinchão, e nas novelas *Negão Dony* (1978), *A mulher de Aleduma* (1985) e *Os estandartes* (1993), de Aline França.

³⁶ A expressão *Kò Si Èwè Kò Si Òrisá* significa, em yoruba, *Sem folhas não há Orisà*. Membros de comunidades religiosas de matriz africana acrescentaram a esse sentido: *Sem folhas não há Orisà. Sem folhas não há vida*.

Os mitos descrevem formas como os seres (visíveis e invisíveis) e elementos da natureza foram criados; apresentam sentidos atribuídos aos seres, ao mundo, aos animais, à fauna, à flora e às relações entre os homens e mulheres. Em verdade, eles são necessários para a atividade intelectual e para a organização das relações entre os indivíduos, posto que, na medida em que servem para construir categorias, nas quais se (re) inventam e se sustentam culturas, eles lançam as bases de significação e de comunicação.

Os mitos, neste aspecto, são indispensáveis, tanto para os indivíduos quanto para as sociedades, visto que constituem a memória social, assegurando a preservação a modificação de comportamentos humanos e desempenhando funções socioculturais pertinentes à vida em coletividade. O mitólogo africano Clyde W. Ford, em *O herói com rosto africano*, garante que perfis de heróis africanos/as não estão isolados de outras culturas e povos, uma vez que

[...] a busca do herói é orquestrada em três movimentos: um herói é convocado a deixar o chão familiar e aventurar-se em terras desconhecidas; lá, o herói encontra forças estupendas e, com auxílio mágico, obtém uma vitória decisiva sobre o temível desconhecido; a seguir, de posse dessa dádiva, o herói volta para sua terra de origem. Partida, conquista, regresso – a evidência desses três movimentos está exposta em todas as aventuras do herói africano (FORD, 1999, p. 49)

É possível assim pensar porque, como forma de discurso, o mito é sempre uma palavra que encarna um sentido vivido, não como algo separado dele, mas como uma invocação da vida, como uma palavra que penetra a realidade e se adapta a sua própria ordem. Ele, na sua dupla dimensão de narração e experiência vivida, apresenta-se como uma sabedoria de vida, um saber que justifica o ser humano e o mundo, fundando-os no intemporal e lhes dando sentidos locais que se esbarram e dialogam com os globais, não cabendo dúvidas de que ele seja uma forma de saber, portanto, contém sentido e referência.

Um mito, por conseguinte, não se constitui pelo objeto da narrativa, mas pelo modo como narra e enuncia a mensagem, uma vez que quaisquer temáticas e indagações podem ser objetos do mito, pois ele representa uma história real e tem um caráter sagrado, exemplar e significativo. Assim, tornam-se deuses/as míticos/as ao se transformarem em valores e símbolos sagrados e heróicos. Deuses/as têm um caráter religioso e filosófico, uma vez que através deles/as elaboram-se modos e possibilidades de sentidos da própria existência humana e de tudo o que a rodeia.

Os mitos constituem, por conseguinte, a "história humana e sagrada" de povos, que, conforme Nei Lopes, “[...] procuram explicar as origens ou as transformações da natureza, dos seres humanos ou de uma sociedade [...]” (LOPES, 2004, p. 442). Ao tratar das várias histórias que circulam sobre o universo e sobre a humanidade, Hampate Bâ assegura que a história da humanidade é composta por diversas narrações de mundo, de experiências, de saberes dos elementos e fenômenos da natureza e das ciências da vida. Segundo ele,

[...] A grande História da vida compreende a História da terra e das águas (geografia a História dos vegetais (botânica e farmacopéia, a História dos “Filhos do seio da terra” (mineralogia e metais) a História dos astros (astronomia, astrologia), a História das águas, e assim por diante. [...] Por exemplo, o mais velho conhecerá não apenas a ciência das plantas (as propriedades boas e más de cada planta), mas também “as ciências da terra” (as propriedades agrícolas ou medicinais dos diferentes tipos de solo), a ciência das águas, astronomia, cosmogonia, psicologia, etc. Trata-se de uma ciência da vida, cujos conhecimentos sempre podem favorecer uma utilização prática [...] (HAMPATE BÂ, 1982, p. 195)

Os mitos africanos, por exemplo, tratam de histórias, heróis e divindades do continente africano; descrevem, explicam e narram sobre as relações humanas e sociais e as razões dos acontecimentos naturais. Por conta disso, não devem ser lidos como simples historinhas, uma vez que estão inseridos em um contexto social e trazem compreensões de ancestralidades e de vidas, ou seja, de Òrisàs, inquices etc e de pessoas em relação com a natureza em sua biodiversidade e com o cosmo.

Em *A mulher de Aleduma*, de Aline França (1985), não há recontos de mitos em que aparecem Deuses/as africanos/as, mas há delineamentos de figuras míticas afrobrasileiras com arquétipos que se assemelham com aqueles/as. Nessa novela, desfilam conhecidos Deuses/as africanos/as como Olorum, o Deus maior, Òsum, Òsalá, Ogum, Sangò e outros/as como o deus negro Aleduma, vindo do planeta Ignium, e a deusa Salópia. Aparecem também homens e mulheres como Tadeu, pai de Datigum e filho de Aleduma, Irisan, segunda mulher de Aleduma dentre outros/as, que se destacam pelas ações em prol da dignidade de uma população cujos antepassados/as foram africanos/as.

Em Ignium era um dia de festa em honra à deusa Salópia. As mulheres usavam bonitos penteados e seguravam fortemente suas lanças de *tiumja*. Estavam preparadas para mostrar no *izibum*, animal feroz, que bufava e enfrentava-as com seus grandes cornos. A vencedora teria como prêmio uma viagem ao planeta Terra e, juntamente com um parceiro que já fora vencedor

em uma competição anterior, viajaria para povoar a região escolhida pelo velho Aleduma.
Aleduma acompanhava telepaticamente o desenrolar dos acontecimentos em Ignum e se preparava para o encontro com o casal, já a caminho da Terra. (FRANÇA, 1985, p. 11)

A narrativa é construída por microhistórias em torno da inserção de negros/as do planeta Terra, equitativa e dignamente, na sociedade brasileira, mas a que sobressai é aquela em que se deve escolher, no planeta Terra, a mulher do velho Aleduma, grande líder político e espiritual do planeta de Ignum. No planeta Terra, residem os brasileiros descendentes de africanos que vivem no planeta Ignum.

Nesses planetas, divindades têm forças incomuns para (re) significar culturas e poderes sobrenaturais imensuráveis para fortalecerem as iniciativas humanas e para celebrar as conquistas alcançadas. Òsum, na narrativa, é invocada como aquela que socorrerá os negros organizados do Planeta Terra e participará das alegrias e eventos e movimentos em favor da inserção de populações negras na sociedade brasileira.

Um grupo de negros organizava um seminário de tema “O Negro na Sociedade Atual”; uma febre apareceu em todos eles e gritaram emocionados, enquanto transpiravam:
– Aceitamos este convite especial para participarmos de um encontro com os negros de Ignum [...]
O presidente do afoxé falou com voz alta:
– Que esta febre apareça em cada um de nós – e com a voz embaraçada de emoção, gritou: - Oxum! Oxum! Banhe a terra com suas águas abençoadas e que todos os nossos cânticos traduzam nossas homenagens ao planeta Ignum. Cantem! Arranquem de suas almas os cânticos e brindemos a Salópia, Deusa de Ignum! (FRANÇA, 1985, p. 93-94)

Òsum desponta como uma divindade com valores, com um perfil social de proteção que podem servir de referência para os/as leitores/as. A narrativa permite pensar sobre o mobilismo social de negros/as na sociedade brasileira, nas suas relações com a água, como importante elemento da natureza e símbolo de benção e de vida, e entre os habitantes do planeta Terra.

Tadeu, que ainda estava na pequena vila, sentiu vibrações e febre altíssima que lhe avisaram dos acontecimentos em Aleduma. Tinha que regressar imediatamente.
Naquele momento, a noite virou dia na vila: tudo ficou claro e um triângulo desceu, arrebatando Tadeu e levando-o de volta à Filha Doce.
O povo já o esperava e rendeu-lhe homenagem, gritando:
- Viva Tadeu, o homem de Maria Vitória, a Mulher de Aleduma!, pai de Datigum, o Filho de Aleduma!

Ao pisar nas areias da Filha Doce, Tadeu correu para Maria Vitória e, num beijo terno e meigo, demoraram-se abraçados.

Irisan, segunda mulher de Aleduma, uniu-se ao abraço forte de Tadeu e Maria Vitória e os três apertaram-se com força, fazendo com que o céu ficasse alvo como a pomba e as águas do mar cantassem uma canção marítima.

As *graiúnas* gritavam:

- Maria Vitória, você continuará sendo amada e respeitada por nós. Será sempre a mulher de Aleduma (FRANÇA, 1985, p. 97)

Os perfis de Deuses/as que transitam entre os planetas da novela são adjacentes àqueles/as africanos/as, visto que, ao mesmo tempo em que se destacam pelas ações vitoriosas e singulares, evidenciam-se por se mostrarem humanizados/as.

Bernardo falou, emocionado:

— Os deuses começaram a chorar. Compreendemos que este é o castigo que cairá sobre a Terra.

O velho Aleduma completou:

— Sim, filho, os deuses irão chorar, mas se suas lágrimas não abrandaram o coração dos homens, eles vão jogar setas de fogo sobre a Terra e também vão esvaziar os mares de Igunum [...] (FRANÇA, 1985, p. 94)

Em *A mulher de Aleduma*, pode-se compreender a importância de ressignificações de mitos e de divindades africanas, já que, juntamente com a recriação de histórias e eventos, vividos por populações negras brasileiras, torna-se possível apresentar as diversas Áfricas, de que são oriundos os habitantes dos planetas Terra e Igunum e, por conseguinte, do Brasil. Por invenções míticas, é possível também agregar um conjunto de valores culturais e religiosos, que existem nos dois planetas, fundando-se possibilidades de viver a alteridade em sociedades pluriculturais como a brasileira.

Não é difícil de entender a dimensão temática de *A mulher de Aleduma*, já que os mitos e Deuses/as acompanham a dinamicidade da existência humana e dela se retroalimentam e, por eles/as, grupos humanos atribuem sentidos aos acontecimentos, aos fenômenos, às relações etc. Segundo C. Ford, “[...] do indivíduo à família, à comunidade, à terra, ao Cosmo – do microcosmo ao macrocosmo e vive-versa –, os mitos da criação africana são uma sinopse do engajamento humano em todas as formas de criação [...]” (FORD, 1999, p. 253). Os mitos, semelhante à narrativa mítica de *A mulher de Aleduma* tratam de experiências e dramas humanos: as relações do indivíduo com o cosmos e com os fenômenos da natureza; as lutas em favor da vida, o poder do amor, da amizade, do ciúme, da ansiedade; o conflito de gerações; as adversidades, as angústias, a violência; a tristeza da doença, a alegria da saúde e da fartura; o nascimento e a morte; o desconhecido; o sucesso e o insucesso; as conquistas e as derrotas.

Os estandartes, obra também de Aline França (1995), inicia com uma dedicatória em que constam 62 (sessenta e dois) nomes de artistas e intelectuais, em sua maioria negros/as, do Brasil e de outras diásporas, a quem a autora oferece os estandartes do livro, por participarem de movimentos e ações artístico-culturais que promovem a preservação do meio ambiente e o alcance de direitos civis, políticos e sociais para homens e mulheres negras. No livro-conto, além dessas personalidades, destacam-se os *fortiafri* — personagens que chamam a atenção, através de estandartes, de populações sobre a espiritualidade e os problemas sociais da época da narrativa — por acreditarem que, em meio a tantas violências contra o meio ambiente, sofrimentos e a atos de negação da vida, é possível ter esperança, sonhar mundos e se embevecer com os encantos das florestas, da natureza e das águas.

As águas do rio Taquira estavam barrentas, devido ao temporal, um dos piores dos últimos tempos. Foram arrastadas casas, plantações e animais. Os escombros cobriam as pedras sagradas de Batum, o guerreiro que lutou pela independência. Pessoas que retiravam escombros oravam em voz alta. Os musgos verde-escuro tomavam cona dos enormes troncos que retorcidos como serpentes se espalhavam por toda a margem.

Além do rio, era o verde da floresta que fazia caminhos escuros, e as sombras dos zambeiros atraíam os moradores para contar histórias, principalmente a dos *fortiafri*, que apareceram sem ninguém saber de onde e ajudaram na reconstrução. (FRANÇA, 1995, p. 21)

Os *fortiafri* têm como missão, no mundo, espalhar, com seus estandartes, mensagens em favor da vida e do equilíbrio da natureza. Eles têm, entre suas atribuições, chamar a atenção de homens e mulheres sobre os problemas, tais como a fome, o desemprego, a poluição e, acima de tudo, a insensibilidade que assolam as sociedades contemporâneas.

E Katiamba começou a falar com entusiasmo:

— E então os *fortiafri* que aqui viviam, eram um povo cheio e coragem. Batum, um filósofo, quero dizer, um grande pensador, recebia a iluminação dos espectros solares, e com isso adquiria idéias. Procuravam combater todos os tipos de preconceitos. Sabiam que os povos estavam atravessando dificuldades. Pois é, pegaram seus estandartes e rumaram para terras desconhecidas. E entraram na luta. Retornaram a Kanda mas não deixaram de ficar atentos aos acontecimentos do mundo [...] a jovem Zumma, por exemplo, quando chegava das grandes lutas, ficava vários dias andando pela floresta, dizia que a energia das plantas e a temperatura dos animais davam-lhe idéias e coragem [...] (FRANÇA, 1995, p. 44-45)

Há, em *Os estandartes*, os personagens da narrativa, com perfis e ações heróicas, que trazem em seus nomes uma sonoridade de línguas africanas. Kaitamba, Natimbu,

Cajimbã, Tuaka, Trigu, Mamba, Malemba, Cambira, Zumma, Zimba, Kandá, Tincura são outras figuras, as quais tecem poeticamente aventuras e viagens líricas que criam respostas e sonhos para as angústias do tempo que se chama hoje, sobretudo aquelas subsequentes a devastações da natureza e, por isso, também merecem estandartes.

[...] As águas agora já mostravam algum brilho um ou outro adaum se encontrava nos galhos caídos dos zambeiros. Deitado sobre a pedra, o velho Kaitamba pensava – Aqui, dessa floresta, surgiram os fortiafri e um dia irão se espalhar pelo mundo afora, provarão que desequilíbrio ecológico mudará o comportamento humano. (FRANÇA, 1995, p. 24)

Pelas viagens mitológicas, os *fortiafri* e as demais personagens de *Os estandartes* visitam planetas, vilas, florestas, os mundos dos mortos e dos vivos – o *Aiyê* e o *Òrum* etc. –, simbolizam movimentos que vão de realidades cotidianas a mundos maravilhosos e desconhecidos. São seres que viajam para atender a apelos que aparecem, seja na vida seja em mitos, advindos de catástrofes, desordens, irresponsabilidades e insensibilidades humanas, doenças, seres sobrenaturais, sentimentos, necessidades, intolerâncias, exclusões, angústias etc.

A mulher de Aleduma e *Os estandartes* são exemplos de narrativas afrofemininas que visam ao *cuidado de nós*, já que, por elas, vozes narradoras reivindicam formas de afirmação de identidades e de valorização de legados culturais afrobrasileiros. Enunciam ainda a necessidade de reconhecimento do panteão, princípios, mitologias, culturas e costumes africano-brasileiros, pois, de acordo com José Eduardo Fernando Giraudo,

Se as artes são de fato *artes da memória* num sentido amplo, uma vez que a arte é, como todo discurso, uma instância de atualização da memória coletiva, também é verdade que algumas artes, e uma certa literatura, incorporam explicitamente a função de catalisadoras do material histórico e mítico disseminado nas diversas camadas do discurso social [...] (GIRAUDO, 1997, p. 30)

Essas novelas configuram-se, portanto, como reinvenções de narrativas que contam, explicam e explicitam outras formas de pensar sobre si/nós e compreender culturas negras e ancestralidades. Por elas, forjam-se narrativas e memórias que favorecem a afirmação de discursos, histórias e identidades que subvertem a face de deuses/as africanos/as presentes em outras escritas e se criam táticas de *cuidado de nós*.

A primeira novela de Aline França, *Negão Dony* (1978), conta a história de uma africana, Mãe Maria de Obi que, com seu filho, Negão Dony, retorna a sua terra de

origem (a Bahia). Paulatinamente, eles reorganizam suas vidas, enfrentam problemas (que não são poucos) de ordem material, como a falta de recursos para a sobrevivência digna, e espiritual, como a necessidade de iniciação de *Negão Dony* em uma comunidade de candomblé. Ao chegar à Bahia, em Salvador, nas adjacências de Itapoan, eles reencontram seus entes, conhecem outras pessoas e, especialmente, (re) aproximam-se e recriam suas vivências afro-religiosas e culturais. Em redor deles e do curso de vida desenvolve-se a história.

A voz narradora dedica-se a caracterizar a africana, que também é uma sacerdotisa do candomblé, com vicissitudes e inquietudes de uma personagem negra feminina, de vida miserável, responsável pela sua subsistência e a do seu filho, disposta e segura para recomeçar sempre que necessário for.

Na estação o trem soltava fumaça preta e apito rouco avisando que estava próxima a partida.

A mulher saltou do carro-de-bois, puxando o menino pelo braço e se dirigiu ao vagão do trem. Sua saia rodada de renda branca, seu torso com pontas caídas nos quadris, suas contas em volta do pescoço, de cores diversas, chamavam a atenção daqueles que se encontravam na estação. Ela era alta e esguia. O braço longo apertava contra o peito a pesada bagagem.

Alguém comentou:

— Vejam só! É a africana! [...]

A africana era segura de si. Com riso apagado continuava a olhar pela janela do vagão a cidade paisagística de Catuiçara, com seus rios, suas cachoeiras e seus velhos bambuzais [...] (FRANÇA, 1978, p. 14).

Em *Negão Dony* (1978), as personagens negras e ambientes têm cores e tons culturais africanizados, recheados por um clima de muita poesia e de culto à ancestralidade, mesmo que sofrimento, dor, morte e miséria componham os seus percursos. Na narrativa transitam, além de Maria de Obi (a africana) e Negão Dony, várias personagens negras: Mãe Dona Sinhazinha, Eugênia Calixta, Kely, Isabela, Joana, Orquídea, Ednéia, Dona Florença etc. Todas elas vivem e socializam práticas sociais e religiosas que valorizam patrimônios culturais africanos e afrobrasileiros.

Nessa narrativa, também se destacam as divindades Iemanjá e *Osalà*, que se assemelham à Deusa *Òsum*, de *A mulher de Aleduma*, por também serem consideradas referências sagradas e civilizatórias africanas. Contudo, as personagens de *Negão Dony*, diferentemente daquelas de *Os estandartes*, adquirem evidências, não por atos heróicos e coletivos, mas pela vida simples, cheia de carências básicas e pelas lutas cotidianas

que travam para sobreviverem e para preservarem, dinamizando, individual e coletivamente, repertórios culturais e religiosos de seus/suas antepassados/as.

Possivelmente, a presença de divindades com rosto africano e de personagens comprometidas com a dignidade e com legados culturais afrobrasileiros, em *Negão Dony* e nas demais narrativas, de Aline França, aqui apresentadas, se explica porque os mitos, indubitavelmente, também reinventam vivências humanas. Eles se constituem em recriações de fatos que compõem o cotidiano das pessoas e não tão somente de ações extraordinárias de ancestrais. E suas finalidades imediatas são enfrentar o estranhamento e forjar respostas, no âmbito imaginário e simbólico, para os encontros e desencontros, para as tensões, as antinomias e harmonias, para os conflitos, contradições e conquistas que permeiam as realidades sociais.

Por fim apresento o conto *Salve as folhas Kò Si Èwè Kò Si Òrisá*, de Fátima Trinchão, que se destaca, neste tópico, por ter *Ossanha*, uma figura mítica africana, como uma personagem protetora da protagonista da narrativa. A trama se desenrola com uma narradora observadora contando a caminhada de um homem em uma mata, guiado pelo *Òrisà* – a rainha das folhas e das florestas –, ainda que ele não estivesse ciente de tal companhia e proteção.

Àquela hora da manhã, findando a madrugada, a névoa tomava conta da floresta, e quem do alto estivesse a observar aquele cenário perceberia, ali, tão somente o verde exuberante que predominava em toda a extensão do lugar; floresta tropical repleta de árvores centenárias, palmas, jequitibás, bromélias, castanheiras, sucupiras [...] Naquelas matas, Ossanha reina! Kò Si Èwè Kò Si Òrisà.

Acordou, espreguiçou-se puxou a cortina, olhou o tempo, fazia um tempo bom. Madrugada ainda, levantou-se, tomou banho, escovou os dentes, buscou a mochila, encheu de água o cantil, preparou um suculento sanduíche, binóculos, bússola, pomada contra insetos, celular, relógio, óculos escuros; calçou tênis confortáveis; camisa de malha de algodão, bermudas folgadas, boné. (TRINCHÃO, 2009, p. 53-54)

Em busca de si mesmo e sufocado pelo asoberbamento da vida urbana, o homem caminhava ao encontro de equilíbrio emocional e de paz, admirando a natureza que se mostrava exuberante e com aromas e cores encantadoras. Para sua surpresa, um casal de pássaros aparece e o acompanha em suas andanças na floresta.

[...] Parecia-lhe que um casal de bem-te-vis o seguia até o momento em que ele percebeu; a partir daí, os nobres pássaros tomaram-lhe a dianteira como a indicar os caminhos a serem trilhados. Aceitou a oferta, seguiu-os.

Guardião da floresta fez-se pássaro, então as folhas, flores e frutos, árvores, caules, arbustos, todos os acolheram fraternalmente; [...] (TRINCHÃO, 2009, p. 53-54)

Apesar do prazer e das sensações de paz e frescor vividos, o protagonista experimentou a sofreguidão e a fadiga inerentes as suas inexperiências naquela *viagem ecológica*. Cansado, resolveu descansar um pouco antes de retornar a sua rotina; adormecido, em sonho, rememorou as vezes em que, ainda menino, foi socorrido pelas folhas e plantas para ser curado de mal-estar e gripes. Lembrou-se de chás, banhos de folhas e infusões que compunham os cuidados tomados com sua saúde pelas suas avós, mãe e tias.

[...] Viu fumegar em seus sonhos os pratos bem dispostos na mesa preparada com tanto afinho. Lambeu os beiços, estralou a língua, manjar dos deuses. E como cheiravam uma daquelas cozinhas [...] as folhas faziam milagres, as folhas devolviam a vida. E todos ou quase todos afiançavam o poder curativo das folhas. Kò si èwè kò si Òrisà. (TRINCHÃO, 2009, p. 57)

Ao acordar, alegrou-se por ter se lembrado, sonhando momentos importantes de sua infância, surpreendendo-se novamente com a encantadora paisagem que desfila a sua frente.

[...] flores e aves multicores, um rio caudaloso, uma cachoeira de águas intensas e volumosas espumas, arco-íris que paira de um lado a outro, peixes saltitantes em pro fusão, árvores, flores, folhas, e de todos os tamanhos, de todas as espécies, dos mais variados matizes e formatos. Ah! As folhas. As folhas que curam, as folhas que perfumam, as folhas que fortificam, as folhas que energizam. Kò si èwè kò si Òrisà. (TRINCHÃO, 2009, p. 57)

O conto se encerra com a volta do caminheiro, regozijado e energizado, ao seu cotidiano, acompanhado de bem-te-vis e a guardar na memória essas paisagens.

O casal de bem-te-vis levou-o até a beira da estrada, foram seus condutores e companhia durante aquela permanência. Em momento algum se sentira sozinho ou perdido, era só olhar para o alto e lá estavam eles, pairando sobre sua cabeça, seus braços e ombros, como a mostrar-lhe os encantos do lugar e o caminho a seguir.

Não sei se ele percebera, mas todo o tempo a guiá-lo, guardião da floresta, nobre amigo feito aves: kò si èwè kò si Òrisà. (TRINCHÃO, 2009, p. 57)

A natureza, com toda exuberância e beleza, exhibe-se, no conto, não simplesmente como adorno e ambiente, mas também como personagem da narrativa. Ela se apresenta bela e em diálogo com o andante peregrino, proporcionando-lhe sensações de equilíbrio e serenidade.

Deixou-se ficar extasiado com aquela beleza, e percebeu que tudo era uma só canção: o canto dos pássaros, o zunir da ir das abelhas, o coaxar dos sapos, a voz do vento, o fretenir da cigarra, o rastejar dos insetos, o voo altaneiro da águia... Tudo é música, tudo é vida, tudo é melodia, tudo e todos são instrumentos que trazem em si a genialidade do artista [...] (TRINCHÃO, 2009, p. 57)

A natureza, neste conto, além de ser personagem e ambiente da narrativa, remete a significados que lhe são atribuídos pelas comunidades de tradições religiosas que cultuam a divindade *Ossanha*, personagem guia desse homem da narrativa, ávido por experiências de harmonia. A associação da natureza com os *orisàs* é uma premissa imprescindível para essas comunidades. É da natureza que, entre outras explicações, elas justificam os arquétipos das divindades e sustentam as relações entre o *Aiyê* e o *Òrum*. É com a natureza que elas reconfiguram estratégias para superação dos males do corpo e da cabeça.

A presença de divindades como *Ossanha*, em *Salve as folhas Kò Si Èwè Kò Si Òrisá* e em outras narrativas aqui analisadas, procede, entre outras razões, pela necessidade de que toda sociedade tem de um saber coletivizado, através do qual grupos preservam e mobilizam identidades e, simultaneamente, controlam práticas de organização e de permanências. Mitos africanos, ressignificados pelas narrativas afrofemininas, em destaque neste tópico, se evidenciam por advirem de coletividades e de legados culturais e religiosos, com uma nítida função de compreender as próprias inquietações e cursos de histórias individuais e coletivas. Eles não são estáticos, por isso são continuamente modificados pela própria dinâmica de recriações e de sentidos produzidos pelos/as leitores/as.

Com divindades e mitos africanos e afrobrasileiros Fátima Trinchão e Aline França constroem sentidos para a vida e elaboram respostas para os eventos que se apresentem, entendendo cenas e vicissitudes que despontam no cotidiano, ameacem a alteridade e anulem ou recalquem memórias ancestrais coletivas. Suas narrativas afrofemininas retratam reveses e alegrias da vida, através de relatos sobre seres humanos e deuses/as, visto que elas têm um caráter sagrado e humano, exemplar e significativo, exercendo uma função dentro da estrutura social, aproximando-se e distanciando-se, simultaneamente, do sentido maravilhoso, fantástico e inusitado a elas adotados.

5.3 Memórias Literárias: Entre a Ficcionalização de Lembranças e Reinvenções do Vivido

A escrita literária de escritoras negras baianas, em ênfase neste estudo, se insere em uma escritura imaginativa que se quer, além de reinvenções de si/nós, de mitos e divindades africanas, recriar lembranças individuais e coletivas. Para tanto, elas se apropriam, por vezes, de lugares, eventos e marcos materiais e imateriais para ficcionalizarem recordações e arquitetar suas memórias. Personagens, tradições, ritos, mitos, solidão, angústias, sentimentos, sons, ondas do mar, praias, cheiros, vozes, instrumentos de percussão tornam-se elementos de arquivamentos de experiências e de memórias. Tais ocorrências justificam a necessidade de se pensar sobre os lugares de memórias presentes na literatura afrofeminina por elas produzidas.

Vestuário, cores e eventos, como o vestido de tecido fino azul-marinho e a notícia assistida respectivamente, de *Madalena*, do conto *Medusas e caravelas* e objetos como a porta e a tramela do conto *Tramela* são também traços de memórias. Fenômenos da natureza, como as chuvas, em *Lembranças das águas*; divindades afrobrasileiras, como aquelas presentes nas obras de Aline França e de poemas e contos de Mel Adún e Fátima Trinchão e nas poesias de Urânia Munzanzu e Elque Santos são arquétipos guardados e ressignificados pelas memórias.

Espaços de um terreiro de candomblé, como o barracão, evidentes no conto *Terreiro da gente*, que será analisado neste tópico, e até mesmo a floresta, o canto e assobio de bem-te-vis, tais como se apresentam em *Salve as Folhas Kò Si Èwè Kò Si Òrisá* constituem ilustrações de locais e arquivos em potenciais que guardam histórias e lembranças, que compõem memórias literárias de si/nós pelas suas respectivas autoras. Mediante tal cenário de demonstração de vários lugares e situações de memórias, em poéticas e narrativas das colaboradoras da pesquisa, este tópico analisa os contos *Arlinda* (2010), de Fátima Trinchão, e *Terreiro da gente*, de Mel Adún (2007), quanto à criação de memórias literárias.

Esses lugares, momentos e sinais de memórias são signos que adquirem pertinência quando entendemos o redimensionamento, no âmbito da História Cultural, de modalidades de memórias e suas concepções, discutidos por Jacques Le Goff (1996), uma vez que podem favorecer o entendimento de memórias literárias que interessam à abordagem deste tópico. Este historiador assegura, por exemplo, de igual modo ao

historiador Pierre Nora (1997), em seu estudo sobre memória e história, que espaços de memórias deixam de ser tão somente os lugares hegemônicos, tais como museus, bibliotecas, arquivos, institutos, parques, memoriais etc.

São instâncias de memórias também, para esse pesquisador, os cheiros, os objetos, os sentimentos, o paladar, os símbolos, as cores, as formas, dentre outros, como se apresentam nos textos literários citados acima. As pessoas-memórias, os arquivistas, como o Griot, do poema *Ecos do passado*, de Fátima Trinchão, se constituem como diferentes lugares de construção de memórias arquivistas, e os Arquivos vivos das sociedades de tradição oral, aquelas pessoas que Hampaté Bâ (1997) designou de Memória/Tradição viva e grupos que recriam memórias através da oralidade, ampliando os espaços de memórias.

Michael Pollak (1997), em seu estudo sobre memória coletiva, alarga ainda mais a variedade de possibilidades de estruturação da memória, ao salientar a importância dos diferentes pontos de referência que a estruturam, apontados por Maurice Halbwachs (2006), ao tratar sobre memória coletiva. Pollak inclui outros lugares de memórias, a saber, os monumentos, o patrimônio arquitetônico e seu estilo, as paisagens, as datas e personagens históricas, as tradições e costumes, certas regras de interação, o folclore, a música e as tradições culinárias.

Em sua análise da memória coletiva, Maurice Halbwachs enfatiza a força dos diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória e que a inserem na memória da coletividade a que pertencemos. Entre eles incluem-se evidentemente os monumentos, esses lugares da memória analisados por Pierre Nora, o patrimônio arquitetônico e seu estilo, que nos acompanham por toda a nossa vida, as paisagens, as datas e personagens históricas de cuja importância somos incessantemente lembrados, as tradições e costumes, certas regras de interação, o folclore e a música, e, por que não, as tradições culinárias. (POLLAK, 1989, p. 3)

Os lugares de memórias, então, não são apenas aqueles materiais já consagrados como arquivos, documentos etc mas, igualmente, são os espaços imateriais, citados por Pierre Nora (1997), tais como as *sociedades-memórias* (igreja, Estado, família, etnias, grupos, comunidades, associações, organizações etc); as *ideologias-memória*, as *memórias individuais* (aniversários, por exemplo), as vivências pessoais, dentre outras, em que o eu e o nós entrecruzam-se.

O breve conto *Terreiro da gente*, de Mel Adún, narra, apresentando espaço e momento de memórias, o instante do encontro, pelo olhar, entre a narradora personagem, sem nome, e *Odé*, outro personagem da história.

Sou nós porque já não é e nunca foi uma opção. Naquele momento não era certo ou errado, propício, de agrado... Éramos origem, raízes, antepassados. Tudo ali misturado, evocado. Nos gestos precisos de Fekém e nos olhares atentos das abiãs ao chão. Em cada dobrada dos atabaques. Nós. Você [...] (ADÚN, 2007, p. 161)

Entre o estranhamento mediante os pensamentos e sentimentos que se sucedem e o embevecimento do olhar, a narradora descreve rapidamente o ambiente místico (e mítico) e profundamente humano onde tudo acontece, através de um profundo entrecruzamento de olhares. Ela guarda recordações daquele instante que, com a sua narrativa, se comporão memórias ficionalizadas daquele breve momento.

Ela conta também sobre seu contentamento ao olhar o seu amor *Odé* e se certificar da união ancestral, durante uma festa³⁷ de candomblé, em um momento e local de memórias coletivas, considerados surpreendentes e até subversivos diante dos templos religiosos hegemônicos: em um *barracão* de um Terreiro de Candomblé.

Não viu o meu olhar? Através dele falei tudo que a limitação da palavra não me permite lhe dizer. Resumindo, eu disse que amo você. Ali, sentada sob aquele barracão. Hipnotizada pela dança daquele que resultou na nossa união ancestral [...] (ADÚN, 2007, p. 161)

A narradora desnuda para o seu amado o seu *olhar falante*, lembrando quando e onde despontou a certeza de amá-lo. O espaço de memórias não aparece como um lugar solitário, mas se configura e desemboca no convívio com os outros: em um *Barracão*. É um lugar de memória pessoal, onde a personagem vivencia instantes de amor. É também um lugar de memórias coletivas, pois é um dos espaços comunitários de práticas religiosas de matriz africana, onde as celebrações acontecem e ancestrais dançam e se relacionam com a comunidade.

Além do local, destacam-se, na composição das memórias da personagem narradora, os sentimentos vividos, envolvidos por diversas simbologias, na comunidade, juntamente com as *Abiãs*³⁸, *Odé* e as divindades africanas presentes no momento da troca de olhares. Naquele momento, passado e presente se diluíram em um só tempo, o individual se tornara coletivo, e o olhar vivido deixou recordações e lembranças que se forjaram no conto em memórias.

É ainda onde se rompe a distância entre os mundos natural e sobrenatural, uma vez que *Abiãs* e *Oyá* se misturam e presenciam o encontro entre a narradora e o seu

³⁷ *Festa* é uma das denominações de cultos e celebrações em comunidades de asè.

³⁸ O termo *Abiãs* refere-se às pessoas que estão na comunidade de religiões de matriz africanas, mas ainda não passaram pelo processo iniciático.

Odé, bem como o instante do *olhar falante*, tornando o momento também um traço de memória.

Nem a Oyá se atirando em seus braços me fez recuar, ou mudar, ou parar de sentir tanta certeza. Tanta verdade inquestionável. Meu Odé é caçador e caça e sabe que é senhor de mim. Assim como sou sua senhora, dona, aurora, o pôr e o nascer do sol sem fim. (ADÚN, 2007, p. 161)

Além de *Oyá*, a deusa dos ventos, tão presente em contos e poemas de algumas autoras participantes da pesquisa, aparece, na breve narrativa, o orisà *Odé*, o caçador, aquele que também aparece em outras narrativas de Mel Adún aqui apresentadas. É mais um nome do *rei de azul* e de *Inlé*, respectivamente, personagens dos contos *Lembranças das águas* e *Yeyelodê* dessa autora. Ele é uma divindade africana, senhor das matas, da terra e da caça, muito conhecida e cultuada no Brasil como *Ossòssi*. Por esses atributos, é considerado provedor das necessidades de sobrevivência dos seres humanos.

Este conto reúne características dos dois modos de memorialismos abordados por Alba Olmi (2006), ao tratar sobre memórias literárias: o biográfico – que tem como marcas discursivas a ficcionalização e constituição do Outro ao discorrer sobre *Odé* – e o autobiográfico – construção de vidas particulares, quando a narradora personagem escreve e diz de si enquanto vê *Odé*. Na narrativa, não se trata apenas de recordar o que ela viu, mas também de compreender aquilo que viu, os desdobramentos do instante narrado e os processos de organização, de funcionamento e de constituição das memórias que ela conta.

Com a presença de divindades e pelo cenário mítico em que ocorre a história de *Terreiro da gente*, a ancestralidade afrobrasileira torna-se, pois, um lugar proeminente de memórias. Nele, a narradora descose fiapos de memórias que ameaçam a alteridade e costura, em um espaço sagrado e identitário, linhas e fios de outras vozes ativas que agenciam memórias afirmativas de divindades com feições africanas e de experiências e ações significativas.

Na sequência dessa análise sobre memórias literárias, situo o conto *Arlinda*, de Fátima Trinchão. Por ele, traços culturais negros, heróis e deuses/as, personagens e vozes narradoras criam memórias sobre modestos ou exuberantes eventos do cotidiano e da história, bem como sobre formas de resistências e conquistas históricas e igualmente contemporâneas que dão continuidade às lutas das populações negras. Além disso, ainda

que ficcionais, possivelmente forjam memórias não apenas para trazer à baila imaginários milenares africanos, mas também para contribuir com (re) elaborações de afrodescendências. Tal inferência pode mostrar um provável desejo da autora, apresentado durante a entrevista, de que figuras míticas e aspectos culturais negros sejam evidenciados, dinamizados e, acima de tudo, tornem-se efetivas referências em múltiplos processos de formação de memórias de identidades negras.

As memórias, em *Arlinda*, também se apresentam através de duas formas de escritas de si e do outro, pois o foco narrativo de *Arlinda* oscila entre duas vozes: a da protagonista – *Arlinda* – e a de uma voz ausente e observadora. Toda a narrativa é estruturada em um parágrafo e desenvolvida em uma linguagem coloquial, contando memórias da personagem principal, uma mulher negra pobre, adepta da fé em *Òrisàs* e moradora de um morro de uma cidade grande.

Da casa do alto do morro, divisava o mundo do asfalto. É bem verdade que para chegar aqui embaixo e retornar todos os dias, era uma dificuldade muito grande, pois aquela escada, com aqueles cento e cinquenta degraus, todos os dias era muito puxada, quando mais jovem, não tinha esse problema não, subia e descia quantas vezes fossem necessárias, levava e trazia trouxas e mais trouxas de roupas, de longe, que lavava, quarava e botava pra secar, ali, quando tinha muito mato verde [...] (TRINCHÃO, 2010, p. 1)

As memórias de *Arlinda* compõem-se por acontecimentos vividos, em variadas épocas, espaços, realidades, sentimentos e simbologias, que transitam entre o passado e o presente e entre o individual e o coletivo. Elas assim se constituem porque as memórias se processam, associadamente, segundo Giovanna Leone (1998), em variados campos, a saber: *psicológico* (análise das características e mecanismos que a sustentam; percepção e acúmulo do conhecimento); *sociológico* (criação de arquivos e instrumentos externos para habilidades individuais, a fim de potencializar e desenvolver a memória); *histórico* (interação da memória com a história; cada lembrança é uma re-elaboração criativa); *pessoal* (produção de diários, autobiografias, literatura de testemunho etc) e *autorreferencial* (memória autobiográfica; relacionada com as implicações sociais e coletivas).

A voz ausente e aquela presente no conto reúnem lembranças pessoais e as resultantes de sua inserção em vários espaços e instâncias, para continuarem com a ocupação de apresentar *Arlinda*. Já envelhecida, ela enfrenta os limites físicos deixados pelo tempo e pela labuta em favor da sobrevivência e relembra os vários momentos vividos: dificuldades, solidariedade, vida em família e em comunidade etc.

[...] Arlinda penava e relembrava os momentos em que vivera com seus pais ali, e após a morte deles, ela permanecera na casa, um dos poucos bens que o seu pai pode lhe deixar, mas, que até hoje, ela agradecia. A artrose já lhe dificultava os movimentos e as varizes, complicavam ainda mais. Acima do seu peso ideal, era-lhe sofrível as subidas e descidas porém, a vida tinha que seguir em frente até quando desse e a velha fadiga não tinha espaço para importuná-la, mesmo porque tudo tinha suas compensações. Muitas foram as lutas, não poucas as batalhas, mas, era uma filha de Iansã, guerreira, ativa e por tão pouco não se deixava abater. Já de há muito que era acostumada a guerrear, guerrear na vida e pela vida, "gente como a gente seo moço, não pode se deixar abater não, senão não vive". [...] Arlinda ia fazendo o seu caminho, desde moça fora assim, a garra com que vivera demonstrava a tantos quantos estivessem ao seu redor, a sua força e energia, força e energia que não eram à toa, já que nascera uma guerreira, uma filha de Iansã. Epa hei,minha mãe! [...] (TRINCHÃO, 2010, p. 1)

As memórias de *Arlinda* são como um legado de caráter cultural, familiar, grupal e social, a que se refere Ecléa Bosi (1994), quando apresentou o estudo sobre memórias e histórias de velhos, em seu livro, *Memórias e sociedade*. Elas não são apenas produtos pessoais, já que diversos eventos e espaços, como segmentos memoriais, também fazem história e constroem, concomitantemente, memórias individuais e coletivas. Ademais, as memórias não apenas reinventam o passado, mas também narram construções de autoconhecimento e elaboram significações sobre o presente. Mais ainda, segundo Pierre Nora,

[...] A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações [...] A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente [...] ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas transferências, cenas, censura ou projeções [...]; que ela é por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada [...] (NORA, 1993, p. 9)

Pertencente a uma família negra, que valorizava as culturas e práticas religiosas de seus antepassados, ela prossegue a sua existência disposta e decidida a lutar sempre. É uma atitude que não assumiu voluntariamente, mas que derivou de referências e exemplos apreendidos do convívio com sua família.

[...] como eu ia lhe dizendo, papai ia saindo um dia do cais, bem de noite, bem tarde, e aí, apareceram três indivíduos querendo tirar idéia com ele, ele ficou na dele, não era possível uma coisa daquelas [...] um deles veio e empurrou meu pai, o outro tentou tirar a sacola que ele levava com as roupas de trabalho e o terceiro avançou pra ele com um punhal; meu pai entendeu a situação, aquele pessoal não tava para brincadeira. Ele se encostou à parede,

procurou proteger-se e tomar pé da situação [...] chamou por Ogum, "agora, somos nós dois, o Senhor e eu", arriou rapidamente a sacola no chão, e quando voltou já aplicou um rabo de arraia no primeiro que avançou querendo lhe dar uns tapas, derrubou o homem; um tesoura voadora no segundo, uma meia-lua no terceiro; um a um se levantou, um a um, ele derrubou; depois, os três se levantaram e avançaram nele de uma só vez, e de uma só vez ele derrubou os três [...] graças a Deus, chegou em casa, são e salvo, ele dizia, que quem lutou não foi ele, foi Ogum, Ogum que estava em todas as suas lutas e Ogum lutou por ele. (TRINCHÃO, 2010, p. 2-3)

As memórias de Arlinda se realizam no discurso porque elas se formam por lembranças e por esquecimentos daquilo que ela não quer lembrar, haja vista que a memória pressupõe processos seletivos, organizativos e de negociação. No discurso e por meio dele, decisivamente, ela forma e compartilha suas recordações e, simultaneamente, constrói suas memórias. Como lembranças, advindas dos atos de esquecer e lembrar, as memórias de Arlinda se configuram como formações discursivas de si/outro, desenhando-se como elementos de identidade individual e coletiva, posto que pelas lembranças estabelecem-se e sustentam-se as relações sociais e afetivas de Arlinda. Elas traçam instantes significativos para ela que se tornaram memórias semelhantes àquelas guardadas pelo sujeito poético criado por Manuela Margarido lembra-se de sua mãe: “[...] Mãe, tu pegavas charroco/ nas águas das ribeiras/caminho da praia./ Teus cabelos eram lembas-lembas,/ agora distantes e saudosas,/ mas teu rosto escuro desce sobre mim [...]” (MARGARIDO, 1966).

Além de *Ogum*, transitam divindades africanas como *Iansã*, *Òsum*, *Sangò*, *Osalà* e *Osalufã* como protetores/as de Arlinda, de seus pais e de seus familiares.

[...] mainha era uma mulher muito doce e carinhosa, uma filha de Oxum e como filha de Oxum excelente mãe, boa esposa, [...] tinha o seu jeito doce de dizer e fazer as coisas, sem querer ferir, nem magoar, sempre prestativa [...] adorava deitar no seu colo e sentir, nos meus cabelos, mãos tão delicadas d'Oxum acompanhadas de uma canção que ela aprendera com minha vó, que aprendera com minha bisavó e daí adiante, já sabe como é essas coisas né? [...] e o meu pai Xangô, Kaô Kabessilê [...] quando eu vejo que o meu pai Xangô e a minha mãe Iansã, senhora tão guerreira, altiva e poderosa, assim como o meu pai Ogum e o pai Oxalufã, guerreiros nesta vida e na outra, só nos cabe, aprender com eles e como eles, a arte da guerra diária, na verdade uma guerra santa, vencer os obstáculos que nos são impostos, e aprender com as vitórias e derrotas [...] daqui eu vejo tudo o que se passa lá embaixo, a subida é um pouco cansativa, mas, vale o esforço, vejo boa parte da cidade; vejo as pessoas correndo pela vida e atrás do tempo; a angústia de quem fica e o alívio de quem parte; a solidão, o desespero, o desamparo; o aconchego e o abandono; o estímulo e o desprezo, os dias coloridos e os dias cinzentos [...] (TRINCHÃO, 2010, p. 4)

Em *Arlinda*, presumo que divindades africanas não integram tão somente o seu passado ancestral, mas também se presentificam em suas ações, em uma linguagem simbólica e mitológica, com proteção e estímulo para seguir firmemente as rotas de suas viagens. Efetivar realizações, sonhos e encontrando forças para enfrentar “[...] a guerra diária, que empreendemos, que apreendemos e onde aprendemos, quando o rir e o chorar é uma constante, mas, as lágrimas e as dores são lavadas sempre com as águas da paz que Oxalá, Babá Ekê, nos traz e abençoa [...]” (TRINCHÃO, 2010, p. 4), como confiantemente afirma, em um tom de depoimento, a própria *Arlinda*.

Pelo conto, embora sejam perceptíveis marcas de individualidade de *Arlinda*, não é difícil encontrar traços da vida em comunidade e em sociedade. Por sua narrativa, podem-se conhecer fios culturais, ideologias, espaços, realidades socioculturais, políticas e religiosas, pessoas e eventos, arquétipos, referências identitárias etc, que integram o cotidiano, a história de vida e as memórias de *Arlinda*. Diante disso e por entender o conto como uma escrita de si/nós ficcionalizada, torna-se pertinente a lembrança do estudioso Luis Costa Lima, ao tratar da autobiografia:

E devemos lembrar que não é apenas o eu a matéria indispensável para a autobiografia – o que a confundiria com o diário -, pois tem como seu traço absoluto o intercâmbio de um eu empírico com o mundo, Por assim dizer, a autobiografia supõe um duplo e simultâneo foco: como o eu reage ao mundo e como o mundo experimenta o eu. (LIMA, 1986, p. 255)

As memórias de *Arlinda* são um escrever de si para si, inteseccionado pelos outros e pelos mundos que lhe circundam, uma vez que a narradora relata e reinventa suas pequenas histórias, aparentemente, sem momentos inusitados, mas de grandes referências socioculturais e de saberes. Como práticas discursivas, as memórias de *Arlinda* se forjam afastadas de linearidades e totalidades, mas adjacentes de fragmentações e de lembranças esparsas de si, de sua mainha, de seu papai, de suas experiências com os *Orisàs*, dentre outras. Suas recordações, nutridas pela vida em relação, se coadunam com àquelas vividas com pessoas encontradas pelas escadas e ladeiras, entrelaçadas por outras narrativas, lugares e eventos.

Em *Arlinda*, o vivido é reinventado, individual e coletivamente, e construídos o presente e o porvir permeados de lembranças, banindo, como ocorrem comumente em memórias históricas e literárias, aquilo que as vozes dos contos não desejam rememorar. As memórias literárias se constituem, como narrativas esparsas do labor, da dor e alegria de forjar identidades afrofemininas. Nelas há um compartilhamento de

memórias, rompendo a distância entre as modalidades dos memorialismos biográfico e autobiográfico. Recordam-se o experimentado com a proteção e as ações de Deuses/as africanos/as; socializam-se reverências e deslumbramentos diante de seus movimentos, concomitantemente, apresentam-se olhares e leituras criativas e proativas de patrimônios culturais, inclusive mitos africanos.

Memórias fragmentadas de um eu-para-si-nós, por fim, presentes em textos analisados neste capítulo, se costuram com retalhos de escrita e cuidado de si/nós que se remendam com vivências pessoais e coletivas, socioculturais e históricas. Uma experiência que se estabelece, como uma das dimensões da literatura afrofeminina: não se quer repetir histórias e vivências, mas desconstruí-las, quando oportuno, afirmar ancestralidades, traços, práticas socioculturais afrobrasileiras, quando necessário, e, acima de tudo, inventar memórias de autoconstituição e de identidades também como narrativas de si/nós.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Preciso(amos) ir, Deixe-me (nos) Andar



(Alda de Lara – Angola)

Fonte da Foto: <http://fotos.sapo.pt/gT1rIRYHmRs2dUhn36DL?a=25>.
Acesso em 30/07/2010.

Vamos!
que outro oceano nos inflama.. .
Ouves?
É a Terra que nos chama...
É tempo, companheiro!
Caminhemos... (LARA, 1966)

Ao desenvolver a pesquisa e escrever esta tese, corri o risco de mergulhar narcisicamente por, em alguma medida, tratar de mulheres negras, uma temática tão próxima a mim e tão cara. Corri o risco de ver também a minha própria face ou ouvir a minha voz. Todavia, histórias, vozes e escritas literárias das autoras, colaboradoras da pesquisa, assumiram os espaços devidos, tornando-se protagonistas dos percursos da pesquisa e da escrita.

Finalizar o texto é, antes de tudo, reconhecer o quão rico foram os itinerários percorridos, no fazer da pesquisa e do estudo, os diálogos estabelecidos com a Professora Dra. Florentina Souza, com as professoras que participaram do Exame de Qualificação (2009), com colegas do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, com alguns/algumas docentes e discentes da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), com professores/as da Educação Básica, com familiares, Iyás e egbomes (mães) e alguns/mas irmãos/ãs do *Ilê Asè Iyà Nassô Oká* e amigos/as.

Acrescentam-se ainda encontros com mulheres negras autoras, colaboradoras do estudo, e com relevantes contribuições recebidas em eventos acadêmico-científicos, em rodas e em alguns circuitos literários e culturais. Diante disso, sou autora de um texto que se construiu, incontestavelmente, em meio a uma polifonia de vozes que se entrelaçaram. Decerto minha assinatura autoriza as formações discursivas que desfilam ao longo de toda a tese.

Lembranças esparsas reportam-me ao tempo de elaboração do pré-projeto. Quantas incertezas e inseguranças! Quanto li, ruminei palavras e inventei sentidos! Recordações aleatórias me conduzem a momentos vividos em quase quatro anos de estudo, trabalho e pesquisa. Quantas expectativas, indagações, angústias e descobertas! Encontros e desencontros permearam todo o percurso da pesquisa. Quantas surpresas! Momentos de ventanias, mar revoltoso e tempestades não faltaram. Quanta solidão! Aporias, medos, calmarias, interrupções e silêncios também nutriram as trilhas da pesquisa, das leituras, do pensar sobre os sujeitos, sobre a construção e proposições da pesquisa e, sobretudo, da escrita. Quanto sofrimento!

Memórias fragmentadas, mas muito intensas, provêm, do tempo de escrita. Quão paradoxo é escrever: é de uma magnitude imensurável e, a um só tempo, é demasiadamente sofrido forjar pensamentos, pela escrita, sobre trajetórias e textos literários das autoras em evidência no estudo. Como as palavras dizem pouco! Como elas são vazias e insuficientes! Foi na e com a escrita do texto que se formulou mais uma justificativa para a pesquisa: a busca de entendimento de textos das escritoras negras baianas e da constituição de si se associam à compreensão da identidade autoral.

Quão difícil é escrever! Resistência, entretanto, me manteve firme e ousada. Inúmeras vezes usufruí dos comandos *Inserir* e *Deletar*! Quantos caminhos trilhados: andanças, aprendizagens e errâncias compuseram o ato da escrita. Tudo isso foi ressignificado em vias de esperança, recomeço e confiança. Quantas vezes (re) escrevi!

Concluir o texto é reconhecer a validade da temática e abordagens do estudo, pressupondo o abalo de constituição do cânone literário, principalmente, de concepções de literatura e de relações de poder, de gênero e étnico-raciais construídas no Brasil. Tornar conhecidas vozes literárias de mulheres negras é tensionar as práticas de silenciamento de sua assinatura e de sua palavra literária. Isso, por si só, já justifica a leitura crítica-biográfica de seus percursos, jogos e cenas presentes no texto. É trazer à baila, mais uma vez, suas condições de vida, de escrita e de inserção nos vários segmentos da sociedade brasileira. É, acima de tudo, agenciar possibilidades de visibilizá-las, ou seja, de publicação e de circulação de seus textos e de criação de públicos leitores.

Aliado a isso, fazer leituras de textos literários de oito autoras negras baianas, no que se refere às afrodescendências e identidades, indiscutivelmente, foi uma ação instigante e desafiadora, visto que tornou imprescindível identificá-las e garantir-lhes o

status da autoria. Mais ainda, forçou o reconhecimento de escrituras femininas negras no passado, também acometidas pelo apagamento, em que suas autoras protagonizaram invenções afirmativas e desconstrutoras dessas temáticas.

O estudo ainda permitiu compreender que temas como feminismos, solidão, memórias, identidades, amor, escrita, entre outros, presentes em textos das escritoras, colaboradoras da pesquisa, convidam aos/às leitores/as a repensarem sobre a condição feminina negra, em um cenário de subjugação, racismo, solidão, mas também de resistências e insurgências. Além disso, possibilitou o entendimento de que na escrita delas também há lugar e palavras, prosas e versos, para o amor revivificado, para a emancipação, logo para a liberdade, na interseção dos tempos, entre o passado histórico de seus/as antepassados/as e o presente por elas forjado na escrita literária. A poética e a prosa femininas dessas escritoras, pois, colocam o/a leitor/a diante de cenas, versos e sinais de mulheres em espera e em ação, em silêncio e em canto, em cansaço e em busca, metaforizadas, por vezes, por vozes oralizadas.

Ao certificar a produção literária de escritoras negras baianas, foi importante revisitar obras literárias quanto à criação de personagens negras e à recriação de ambientes e culturas africanas e afrobrasileiras, uma vez que nelas transitam identidades negras marcadas por contingências histórico-socioculturais e políticas que as subjugam. Atribuem-lhes valores e significações que são contestados e negociados por escritores/as negros/as. Nisso se instaura a pertinência de leituras apresentadas sobre imagens e discursos da literatura *sobre* o negro. De modo algum, as interpretações realizadas sobre ela tiveram o intuito de ameaçar o valor estético e histórico da tradição ou de reforçar as várias feições de personagens negras que nela aparecem. Ao contrário, ela foi considerada como oportuna para se compreender a legitimidade, ainda que *sob rasura*, de proposições das literaturas negra e afrofeminina.

A realização da pesquisa permitiu entender que a produção literária de escritoras negras contemporâneas pode minar processos de coisificação, a que foram reduzidas personagens negras femininas na literatura brasileira, pois vozes se erguem, arguta e agudamente, contra estereótipos, estigmas de discriminação e visões exóticas, colonialistas que ainda passeiam em trânsitos literários. Para tanto, conciliam e opõem, igualmente, quando necessário, o passado histórico e o presente bem como pontos culturais africanos tradicionais como aqueles hoje ressignificados no Brasil.

Permitiu compreender suas marcas de compromissos com recriações, pela palavra, de femininos e feminismos, tornando-a provocativa. Há novas mulheres negras e novos modos de ser mulher, cantadas e ficcionalizadas em uma escrita forjada pelas autoras colaboradoras do estudo. Em tons denunciadores, afirmativos, idealizados e desconstrutores, suas personagens e vozes se apresentam comprometidas com o avivamento de suas africanidades e de sua emancipação, sem, contudo, perder de vista a solidão, frustrações, pesares, sofrimentos, dores, mortes e angústias que lhes povoam e acompanham.

A leitura descritivo-interpretativa de textos de autoria feminina negra indicou também que neles vários eus são encenados, dentre eles, destacam-se o eu autoral e o eu ficcional, posto que vozes e personagens desnudam-se como autobiográficas. Pretensos eus referenciais e ficcionais se mesclam em tramas e poéticas, tendo em vista a criação de uma escrita em que as escritoras, juntamente com suas personagens e vozes, se constituam e se tornem femininas negras. Criar tipos é inventar a si mesmas.

O olhar apontou que, como escrita de si, a literatura produzida pelas autoras em evidência no estudo procede de um árduo trabalho de ocupação e até de cuidado de si mesmas. Por seus textos, além de se mostrarem, elas se autoconstituem e, pela linguagem, forjam para si e para outras novas identidades e ressignificam diferenças. Para tanto, em poesias e narrativas, existe um deslocamento, como um movimento de contracorrente: de recalque e subalternização da palavra de si transitam para a desautomatização de papéis históricos de sujeitos poéticos e ficcionais, de sua autoformação e de sua autoria, instaurando uma dinâmica de ruptura e subversão.

A pesquisa também considerou que a literatura afrofeminina tem viéses memorialistas, em que as lembranças se tornam memórias, caracterizando-a como autoficção. O (re) contar histórias e mitos de Áfricas, de antepassados/as e ancestrais aparece entremeado de recordações de si, ficcionalizando o que querem que seja lembrado. Histórias individuais e coletivas descortinam-se em seus fios, tecendo suas memórias. Assim, as memórias de si aparecem através e com as memórias do outro, ou seja, de múltiplas feições e vozes, tornando-se memórias de si/nós, posto que não apenas rememoram feitos, encontros e desencontros, mas também trazem à cena e ao centro da narrativa, ainda que de modo imaginário e virtual, as autoras, os/as possíveis leitores/as, outras histórias e outros sujeitos.

O olhar descritivo-interpretativo possibilitou compreender que a validade da temática e abordagens do estudo pressupõe o abalo de constituição do cânone literário, principalmente, de concepções de literatura e de relações de poder, de gênero e étnico-raciais construídas no Brasil. Tornar conhecidas vozes literárias de mulheres negras é tensionar as práticas de silenciamento de sua assinatura e de sua palavra literária. É trazer à baila, mais uma vez, suas condições de vida, de escrita e de inserção nos vários segmentos da sociedade brasileira. É, acima de tudo, agenciar oportunidades de visibilizá-las, ou seja, de publicação e de circulação de seus textos e de criação de públicos leitores.

Findar o estudo é admitir o caráter inacabado do texto, uma vez que ele aponta proposições de outras leituras, pesquisas, textos e estudos em torno da escrita literária de mulheres negras baianas. Destarte, propostas de pesquisas virão com a pretensão de ouvir outras vozes literárias que se apresentaram ao longo da pesquisa ou que surgirão, as quais sugerem prosseguimento do texto e da própria pesquisa. O *Projeto de Pesquisa Autoria Feminina Negra no Recôncavo Baiano e no Vale do Jiquiriçá-BA*, em elaboração, se estabelece como configuração de novos e possíveis territórios e trilhas.

Completar o ciclo do estudo e, por extensão, do texto é também tornar perceptíveis e conhecidos discursos e narratividades sobre identidades que circulam em obras literárias das autoras em destaque no estudo. É agenciar procedimentos e dinâmicas de visibilização de mulheres negras autoras cerceadas dos campos literários e culturais hegemônicos. É reconhecer a necessidade de continuar a trazer à tona seus nomes, promovendo a produção, edição e divulgação de suas obras.

É fazer ecoar suas vozes na Educação Básica. Com tal intuito, o primeiro capítulo, *Algumas Escritoras Negras Baianas: entre o Tornar-se e o Devir*, e o segundo, *Literatura e Identidades Negras* da tese, transformar-se-ão em uma publicação destinada a Professores/as e Estudantes dos Ensinos Fundamental e Médio. Não foram poucas as vezes que, em apresentações de temáticas afins a esses capítulos, em Colégios de Ensino Fundamental e Médio, estudantes e professores/as se mostraram por elas bastante interessados e manifestaram o desejo de vê-las também inseridas em materiais e projetos pedagógicos e discutidas por mais vezes.

Já os terceiro, quarto e quinto capítulos constituirão uma edição tendo em vista os Projetos e Programas de Formação de Docentes Inicial e Continuada e em outros segmentos. Como foi posto ao longo deste texto, uma das estratégias cabíveis de tornar

(re) conhecidas a literatura afrofeminina e suas autoras é integrá-la a áreas de conhecimento que abrangem estudos literários e críticos em Cursos de Graduação, Formação Continuada e de Pós-Graduação.

É notável que as intenções de continuidade da pesquisa e do texto atuam como proposições que visam à formação de públicos leitores que apreciem a arte literária. Ademais, pretendem a promoção de fóruns de estudos da literatura afrofeminina como um projeto literário que se consolida não tão somente pelo seu aspecto estético, que por si só já garante exequibilidade, mas também pelo contexto em que está inserido e pelas várias tensões, deslocamentos, interações, sentidos e imbricações que fomenta.

Terminar o estudo é, portanto, concluir o texto, mas não as andanças. Necessário se faz retornar por outros caminhos, atendendo aos apelos e indagações por ele mesmo insinuados: *Preciso(amos) ir, Deixe-me (nos) Andar!* Ao concluí-lo oportuno ainda se faz pensar sobre a seguinte transposição: de uma literatura *sobre* a negra, em que figurou como mera personagem, objeto de desejos vilipendiosos e de servidão, àquela elaborada *para* a negra, em que sobressaía uma feição vitimizadora, tais quais abordadas no trabalho, àquela literatura inventada *como* negra, em que se forjar o trânsito de personagem à autora de si/nós. *Preciso(amos) ir, Deixe-me (nos) Andar!*

REFERÊNCIAS

- ADUN, Mel. *Instante mulher*. In: **Cadernos negros**. Poemas Afro-brasileiros. Vol. 29. São Paulo: Quilombhoje, 2006.
- _____, Mel. *O rei sem coroa*. In: **Cadernos negros**. Poemas Afro-brasileiros. Vol. 29. São Paulo: Quilombhoje, 2006.
- _____, Mel. *Terreiro da gente*. In: **Cadernos negros**. Contos Afro-brasileiros. Vol. 30. São Paulo: Quilombhoje, 2007.
- _____, Mel. *Yeyelodê*. In: **Cadernos negros**. Contos Afro-brasileiros. Vol. 30. São Paulo: Quilombhoje, 2007.
- _____, Mel. *Lembranças das águas*. In: **Cadernos negros**. Contos Afro-brasileiros. Vol. 30. São Paulo: Quilombhoje, 2007.
- _____, Mel. *Paradoxo*. In: **Cadernos negros**. Poemas Afro-brasileiros. Vol. 31. São Paulo: Quilombhoje, 2008.
- _____, Mel. *Omin*. In: **Cadernos negros**. Poemas Afro-brasileiros. Vol. 31. São Paulo: Quilombhoje, 2008.
- AFOLABI, Niyi; BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Márcio (org.). **A mente afro-brasileira**. Crítica literária e cultural afro-brasileira Contemporânea. EUA: África World Press, Inc, 2007.
- ALMEIDA, Manuel Antonio de. **Memórias de um sargento de milícias**. Rio de Janeiro: Ed. Ouro, 1980.
- ALVARENGA, Luiz Fernando Calage; IGNA, Maria Cláudia Dal. **Corpo e sexualidade na escola: as possibilidades estão esgotadas?** In: MEYER, Dagmar e SOARES, Rosângela (Orgs.). *Corpo, gênero e sexualidade*. Porto Alegre: Mediação, 2004.
- ALVES, Miriam. **Cadernos negros. Poemas afro-brasileiros**. São Paulo: Quilombhoje/Anita Garibaldi, nº 19, 1996.
- _____, Miriam. *Cadernos negros (número 1): estado de alerta no fogo cruzado*. In: FONSECA, M^a Nazareth Soares; FIGUEREDO, M^a do Carmo (Org.). **Poéticas afro-brasileiras**. Belo Horizonte: Mazza: PUC Minas, 2002.
- ALVES, Miriam. *Genegro*. In: **Cadernos negros. Poemas**. São Paulo: Quilombhoje. 1998.
- _____, Miriam. *Cuidado! Há navalhas*. In: MACHADO, Serafina Ferreira. **Reivindicação identitária na poesia de Miriam Alves**. Disponível em Estação literária. Vagão-volume 3. <<http://www.uel.br/pos/letras/Uel>>. Acesso em 20/10/2009.

_____, Miriam. *Luta do ideal*. In: MACHADO, Serafina Ferreira. **Reivindicação identitária na poesia de Miriam Alves**. Disponível em Estação Literária. Vagão-volume 3. <<http://www.uel.br/pos/letras/UEL>>. Acesso em 20/10/2009.

AMADO, Jorge. **Jubiabá**. 46 ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____, Jorge. **Gabriela, Cravo e Canela**. 67 ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____, Jorge. **Tenda dos milagres**. 34 ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

ANDRÉ, Marli E. D. A. e LÜDKE, Menga. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

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

ARAÚJO, Joel Zito. **A Negação do Brasil - O negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Senac, 2000.

ASSUMPÇÃO, Carlos. *Batuque*. In: **Cadernos negros**. São Paulo: Quilombhoje, n 7, 1984.

AUGRAS, Monique. *O corpo nas religiões de matriz africana*. In: SILVA, José Marmo da. **Religiões afro-brasileiras e saúde**. São Luís, MA: Centro de Cultura Negra do Maranhão, 2003.

AZEVEDO, Aluísio Tancredo Gonçalves de. **O cortiço**. São Paulo: DCL, 2005. (Coleção Grandes Nomes da Literatura).

BÂ, Hampate A. *A tradição viva*. In: KI-ZERBO, Joseph (org). **História geral da África**. Metodologia e pré-história na África. Volume 1. São Carlos, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. A teoria do romance. Trad Aurora Fornoni et alli. São Paulo: Ed UNESP/ Hucitec, 1993.

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

_____, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. 3 ed. São Paulo; Brasília: Hucitec, 1996.

_____, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2000.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 2004.

BARROS, Antonieta. **Farrapos de idéias**. Santa Catarina, 1971.

- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2. impr. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- BASTIDE, Roger. **A poesia afro-brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1943.
- BAUDRILLARD, Jean. **Selected writings**. Ed Mark Poster. Stanford University Press, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Entrevista a Benedetto Vecchi. Trad Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2004.
- _____, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Trad Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2007.
- BENJAMIM, Walter. **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, vol. 1).
- BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- _____, Zilá. *Literatura negra*. In: JOBIM (org.), José Luís. **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- BEZERRA, Kátia da Costa. **Vozes em dissonância**. Mulheres, memória e nação. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.
- _____, Kátia da Costa. *A cor da ternura: tecendo os fios da memória*. In: FONSECA, M^a Nazareth Soares; FIGUEREDO, M^a do Carmo (Org.). **Poéticas afro-brasileiras**. Belo Horizonte: Mazza: PUC Minas, 2002.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade – Lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BROOKSHAW, David. **Raça & cor na literatura brasileira**. Trad Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- BUCCI, Eugênio e KEHL, M^a Rita. *O mito não pára*. **Observatório da Imprensa**. São Paulo, ano 2, n 287, 27/07/2004. Disponível em <<http://www.observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos>>. Acesso em 20/06/2007.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Trad Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1992.
- CAMPOS, Maria Consuelo. *Gênero*. In: JOBIM (org.), José Luís. **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. 4. ed. 1 reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. (Ensaio latino-americanos, 1)
- CARNEIRO, Flávio. **No país do presente**. Ficção brasileira no início de século XXI. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARNEIRO, Sueli. *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. In: **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano, 2003.

_____, Sueli. *A mulher negra na sociedade brasileira – o papel do movimento feminista na luta anti-racista*. In: MUNANGA, Kabengele (org.). **História do negro no Brasil**. O negro na sociedade brasileira: Resistência, participação, contribuição. Brasília: Fundação Palmares-MinC, 2004.

CARNEIRO, Fernanda. *Nossos passos vêm de longe...* In: WERNECK, Jurema, MENDONÇA, Maisa e White, Evelyn C. (org.). **O livro da saúde das mulheres Negras**. Nossos passos vêm de longe. Rio de Janeiro: Pallas/Crioula, 2000.

CASHMORE, Ellis. **Dicionário de relações étnicas e raciais**. São Paulo: Selo Negro edições, 2000.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Uma contribuição ao problema dos nomes dos deuses. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Tradução Klauss Brandini Gerhardt. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. (A Era da Informação: economia, sociedade e cultura, 2).

CHIZIANE, Paula. **Niketche, uma história da poligamia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

COMPANGON, Antoine. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

COELHO NETO, Henrique Maximiniano. **Turbilhão**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964.

CONCEIÇÃO, Sônia Fátima. *Passado Histórico*. In: **Cadernos negros – Os melhores poemas**. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

CORREIA, Lepê. *Enu Barijó*. In: **Caxinguelê**. Recife: Edição do autor, 1993. (poemas).

COSTA, Aline. *Uma história que está apenas começando*. In: BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (org.). **Cadernos negros três décadas – Ensaio, poemas, contos**. São Paulo: Quilombhoje: Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, 2008.

D'ADESKY, Jacques. **Pluralismo étnico e multiculturalismo: racismos e anti-racismos no Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

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

DEBORD, Guy. **Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto editora, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____, Jacques. **Escritura e diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DUARTE, Eduardo Assis. *Maria Firmina: a mão feminina e negra na fundação do romance brasileiro*. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). **Mulheres no mundo**. Etnia, Marginalidade e Diáspora. João Pessoa: Ed. Universitária; Idéia, 2005.

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

DUARTE, Constância Lima. *Literatura e feminismo no Brasil: primeiros apontamentos*. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Org.). **Mulheres no mundo**. Etnia, Marginalidade e Diáspora. João Pessoa: Ed. Universitária; Idéia, 2005.

DUARTE, Vera. *Vera Duarte de Cabo Verde na “Estação do Amor”*. **Revista crioula**, nº 3, maio, 2008. Disponível em <<http://www.flch.usp>>. Acesso 10/05/2010.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura – Uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

EVARISTO, Conceição. **Cadernos negros**. Volume 19. São Paulo: Quilombhoje, 1996.

_____, Conceição. *Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira*. Brasília: Ministério da Cultura. **Revista da Fundação Palmares**, 2005. (Ensaio).

_____, Conceição. *Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face*. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). **Mulheres no mundo**. Etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Ed. Universitária; Idéia, 2005.

_____, Conceição. **Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira**. Disponível em <<http://www.bibliotecavirtual.clacso.org.ar>>. Acesso em 20.01.2007.

_____, Conceição. *Fêmea Fênix*. In: EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Livraria Fator, 1983.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. **Querebentam de Zomadonu**. São Luís, EDUFMA, 1985.

FERREIRA, Isabel. Disponível em <bimbe.blogs.sapo.pt/306892.html>, 2009. Acesso em 21/07/2010.

FILHO, Domício Proença. *O negro na literatura brasileira*. **Boletim bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade**. São Paulo, Biblioteca Mario de Andrade, v.49, n.14, jan./dez.1988.

FLEURI, Reinaldo Matias. Palestra Proferida no V Colóquio Internacional Paulo Freire. In:<http://www.paulofreire.org.br/Textos/fleuri_2005_recife_resumo_e_texto_completo.pdf>. Acesso em 23/03/2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Vozes em discordância na literatura afro-brasileira contemporânea*. In: FONSECA, M^a Nazareth Soares; FIGUEREDO, M^a do Carmo (Org.). **Poéticas afro-brasileiras**. Belo Horizonte: Mazza: PUC Minas, 2002.

_____, Maria Nazareth Soares. Corpo e voz em poemas brasileiros e africanos escritos por mulher. In. _____. (Org) **Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África**. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários: UFMG, 2002.

FONSECA, Jocélia. *Te quero*. In: **Importuno poético**. Salvador, 2006.

_____, Jocélia. *Um poema*. In: **Importuno poético**. Salvador, 2006.

_____, Jocélia. *Uma guerreir@*. In: **Importuno poético**. Salvador, 2006.

_____, Jocélia. *Urgência Poética*. In: **Importuno poético**. Salvador, 2006.

_____, Jocélia. *Feminista por natureza*. In: **Importuno poético**. Salvador, 2008.

_____, Jocélia. *Amor próprio*. In: **Importuno poético**. Salvador, 2008.

_____, Jocélia. *Elev-a-çãõ*. In: **Importuno poético**. Salvador, 2008.

_____, Jocélia. *Guerrear*. In: **Importuno poético**. Salvador, 2008.

FORD, Clyde W. **O herói com rosto africano** – Mitos da África. São Paulo: Selo Negro, 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. O cuidado de si. 7. ed. Trad M^a Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____, Michel. **O que é um autor?** 3. ed. Trad Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

_____, Michel. **Resumo dos cursos do Collège de France**. Trad Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____, Michel. **Arqueologia do saber**. Trad Luiz Felipe Baeta Neves. 6 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____, Michel. **Microfísica do poder**. 17 ed. Trad Roberto Machado. Rio de Janeiro: Grall, 2002.

_____, Michel. **A ordem do discurso**. Trad Marcos José Marcionilo. 9 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

_____, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. Trad Márcio Alves da Fonseca; Salma Tannus Muchail. São Paulo: Marins Fontes, 2006.

_____, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Manoel Barros da Motta (Org.). Inês Autran Dourado Barbosa (Trad). 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Coleção Ditos & Escritos, III).

FRANÇA, Aline. **Negão Dony**. Salvador: Ed. Arco-Íris LTDA, 1978.

_____, Aline. **Os estandartes**. Salvador: Ed BDA-BAHIA LTDA, 1995.

_____, Aline. **A mulher de Aleduma**. Salvador: Ed. Ianamá, 1985.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala: formação... sob o regime da economia patriarcal**. Rio de Janeiro: Maia, 1933.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Ed. Cultrix/S. Ramos, 1973.

GAMA, Luís. **Primeiras trovas burlescas e outros poemas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GATO, Lúcia. *O corpo na tradição afro-religiosa*. In: SILVA, José Marmo da. **Religiões afro-brasileiras e saúde**. São Luís, Ma: Centro de Cultura Negra do Maranhão, 2003.

GUARDIA, Sara Beatriz. **Literatura y escritura femenina en América Latina**. Anais do XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e do III Seminário Internacional Mulher e Literatura – Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural. Disponível em <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/index.htm>>. Acesso em 15/03/2009.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

GIRAUDO, José Eduardo Fernandes. **A poética da memória: uma leitura de Toni Morrison**. Porto Alegre: Editora da UFRS, 1997.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: Notas sobre a manipulação da Identidade Deteriorada**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GOMES, Nilma Lino. **A mulher negra que vi de perto**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Anais do IV Encontro Anual de Associação nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais. Rio de Janeiro, 29-31/10/1980.

GUIMARÃES, Bernardo Joaquim da Silva. **Escrava Isaura**. São Paulo: Ed. Moderna, 1982.

GUIMARÃES, Geni. *Integridade*. In: **Poesia negra** – Schwarze Poesie. São Paulo: Edition Diá, ST. Gallen/Köln, 1998.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**. Trad Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Gaucira Lopes Louro. 7 ed. São Paulo: DP&A editora, 2003.

_____, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília; Representação da UNESCO no Brasil, 2006.

HANSEN, João Adolfo. *Autor*. In: JOBIM (org.), José Luís. **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HOFBAUER, Andréas. *Raça, cultura e identidade*. In: BARBOSA, Lúcia Maria de Assunção, SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e SILVÉRIO, Valter Roberto (Org.). **De preto a afro-descendente**. Trajeto de pesquisa sobre relações étnico-raciais no Brasil. São Carlos/SP: EdUFSCar, 2003.

HOOKS, bell. *Intelectuais negras*. **Estudos feministas**. Rio de Janeiro: Ano 3, n. 2, 1995.

_____, bell. *Ain't I a woman*. Black women and feminism. Boston: South End Press, 1981.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo** – diário de uma ex-favelada. São Paulo: Ática, 1965.

JOBIM, José Luis. *História da literatura*. In: JOBIM (org.), José Luís. **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

JÚNIOR, Teófilo de Queiroz. **Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira**. São Paulo: Ática, 1975 (Ensaio).

KOLAKOSKI, Lesek. **A presença do mito**. Trad José Viegas Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**. O retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KUPER, Adam. **Cultura** – A visão dos antropólogos. Pinheiros – Bauru, SP: EDUSC, 2002.

LARA, Alda. **Poemas**. Porto: Vertente, 1966.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. De Rousseau à Internet. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). Trad Jovita Maria Gerheim; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LIMA, Luis Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara ed, 1986.

LIMA, Jorge de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

LOBATO, José Bento Monteiro. *Bocatorta*. In: **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

_____, Luiza. **Guia de escritoras da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2006.

LOPES, Luis Paulo da Moita. **Identidades fragmentadas**. A construção discursiva de raça, gênero, sexualidade em sala de aula. Campinas: São Paulo: Mercado das Letras, 2002.

LOPES, Nei. **Novo dicionário banto do Brasil**: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo dicionário Houaiss. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

_____, Nei. **Enciclopédia da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá** – dinâmica da civilização africano-brasileira. Salvador: EDUFBA, 2000.

LUZ, Narcimária Correia do Patrocínio. *Obstáculos ideológicos à dinâmica da pesquisa em educação*. Salvador: **Revista da FAEEDBA/UNEB**. Ano 7, Nº 10, Jul-Dez, 1998.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **As vítimas algozes**. Quadros da escravidão. 3. ed. Comemorativa do Centenário da Abolição. Fundação Casa de Rui Barbosa. São Paulo: Scipione, 1988.

MACHADO, Vanda. **Intolerância religiosa: vigiando e punindo**. Disponível em <<http://www.Ipp-uerj.net/olped/documentos/ppcor/0102.pdf>>, acesso em 30/06/2007. Texto apresentado no Seminário “Racismo, Xenofobia e Intolerância”, ocorrido em Salvador, em 20/11/2000.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. Trad Cecília P. de Souza e Silva e Décio Rocha. São Paulo: Editora Cortez, 2001.

MAFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. 2 ed, Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

MAFRA, Ana Amélia Campos. *A importância dos terreiros na construção da identidade negra*. In: SILVA, José Marmo da. **Religiões afro-brasileiras e saúde**. São Luís/Ma: Centro de Cultura Negra, 2003.

MARGARIDO, Maria Manuela. **Alto como o silêncio**. Lisboa: Europa-América, 1966.

MARQUES, Xavier. **O feitiço**. 3 ed. São Paulo: GRD, 1975.

MARTINS, Heitor. Luís Gama e a consciência negra na literatura brasileira. In: **Revista Afro-Asia**. n. 17, Salvador, 1996.

MATOS, Gregório de. **Obra poética**. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Os fios dos desafios: o retrato de Carolina Maria de Jesus no tempo presente*. In: SILVA, Vagner Gonçalves da. **Artes do corpo. Memória afro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2004. (Memória afro-brasileira, v.2).

MEYER, Dagmar e SOARES, Rosângela (Orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade**. Porto Alegre: Mediação, 2004.

MINKA, Jamu. *Efeitos colaterais*. In: **Cadernos negros - Os melhores poemas**. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

MONFARDINI, Adriana. **O mito e a literatura**. Terra roxa e outras terras. Revista de Estudos Literários, Volume 5, 2005, p. 50-61. <<http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa>>, acesso em 26/05/2007.

MOORE, Carlos. **Racismo & sociedade**. Novas bases epistemológicas para entender o racismo. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

MOREIRA, Nadilza M. de B. *A angústia da criação na autoria feminina, uma questão atual?* In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). **Mulheres no mundo**. Etnia, Marginalidade e Diáspora. João Pessoa: Ed. Universitária; Idéia, 2005.

MOTTA, Manoel Barros da. Apresentação. In: FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Manoel Barros da Motta (Org.). Inês Autran

Dourado Barbosa (Trad). 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Coleção Ditos & Escritos, III).

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**. Identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. (Coleção Cultura e Identidade Brasileira).

MUNZANZU, Urânia. *Baobá*. Salvador, **Folha literária**, 2008.

_____, Urânia. **Ventania brisa**. Salvador, 2008. Poema inédito.

_____, Urânia. **Encontro**. Salvador, 2008. Poema inédito.

_____, Urânia. *Podactilos...* **Jornal comunique-se**. O portal da comunicação. Disponível em <<http://www.comunique-se.com.br/>>. Postado em 5/12/2008. Acesso em 4/1/2010.

MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004. v. 2.

NASCIMENTO, Abdias do. **O quilombismo**. Documentos de uma militância pan-africanista. 2 ed. Brasília/Rio de Janeiro: Fundação Palmares/OR Editor Produtor Editor, 2002.

_____, Abdias do. **O Brasil na mira do pan-africanismo**. Salvador, EDUFBA: CEAO, 2002.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. São Paulo: Departamento de História de Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / PUC-SP, n.10, 1997.

OLIVEIRA, Julvan Moreira de. **Descendo à mansão dos mortos...** o mal nas mitologias religiosas como matriz imaginária e arquetipal do preconceito, da discriminação e do racismo em relação à cor negra. São Paulo: FEUSP, dissertação de mestrado, 2000.

OLMI, Alba. **Memórias e memórias** – Dimensões e perspectivas da literatura memorialista. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

ONAWALÊ, Landê. *A bailarina*. In: FELISBERTO, Fernanda. **Terras de palavras**. Contos. Rio de Janeiro: Pallas; Afirmar, 2004.

_____, Landê. **O vento**. Salvador: Ed. do autor, 2003.

ORTNER, Sherry. *Subjetividade e crítica cultural*. **Horizontes antropológicos**, jul./dez. 2006, vol.13, n. 28.

PASSOS, Lita. *Palavra*. In: **Mão cheia**. Poemas e contos. Salvador, 2005.

_____, Lita. *Sinto sede*. In: **Caruru dos sete poetas**. Cachoeira, 2007.

POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n 3, 1989.

_____, Michael. *Memória e identidade social*. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n 10, 1992.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. 5 imp. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

RAMOS, Guerreiro. *Patologia social do “branco” brasileiro*. In: **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

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

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Florianópolis: Ed. Mulheres: belo Horizonte: PUV Minas, 2004.

RIBEIRO, Esmeralda. *Cadernos Negros*. In. **Cadernos negros**. Poemas Afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje/Anita Garibaldi, nº 19, 1996.

RUFINO, Alzira. *Boletim de ocorrências*. In. **Cadernos negros**. Poemas Afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje/Anita Garibaldi, nº 19, 1996.

SALGUEIRO, M^a Aparecida Andrade. **Escritoras negras contemporâneas**. Rio de Janeiro: Caetés, 2005.

SANTANA, Rita. *Armada*. In: **Folha literária**. Salvador, nº 17, Ano 02, 08 de março de 2008.

_____, Rita. *A parabólica*. In: **Tramela**. Salvador: Casa de Palavras; Prêmio Braskem, 2004.

_____, Rita. *O quarto*. In: **Tramela**. Salvador: Casa de Palavras; Prêmio Braskem, 2004.

_____, Rita. *Medusas e caravelas*. In: **Tramela**. Salvador: Casa de Palavras; Prêmio Braskem, 2004.

_____, Rita. *Tramela*. In: **Tramela**. Salvador: Casa de Palavras; Prêmio Braskem, 2004.

_____, Rita. *Colcha de retalhos*. In: **Tramela**. Salvador: Casa de Palavras; Prêmio Braskem, 2004.

_____, Rita. *A parcimônia*. In: **Mão cheia**. Poemas e contos. Salvador, 2005.

- _____, Rita. *O brejo*. In: **Mão cheia**. Poemas e contos. Salvador, 2005.
- _____, Rita. *Meu poema*. In: **Mão cheia**. Poemas e contos. Salvador, 2005.
- _____, Rita. *Outono*. In: **Tratado nas veias**. Poemas. Salvador, 2006.
- _____, Rita. *Benção*. In: **Tratado nas veias**. Poemas. Salvador, 2006.
- _____, Rita. *Jardim*. In: **Tratado nas veias**. Poemas. Salvador, 2006.
- SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: editora UFMG, 2004.
- _____, Silviano. *Meditação sobre o ato de criar*. **Aletria**. Jul/Dez, v. 18, 2008.
- SANTO, Alda Neves da Graça do Espírito Santo. **Primeiro livro de poesia**. Lisboa, 1991.
- SANTOS, João Felício. **João Abade**. Rio de Janeiro: Agir, 1958.
- SANTOS, Juana Elbein dos Santos. **Os nagô e a morte**. Pàdè, àsèsè e o culto égun na Bahia. 4 ed, Petrópolis: Vozes, 1986.
- SANTOS, Conceição Elque dos. *Força do Rumpi*. In: **Jornal É na Raça**. Salvador. Ano I, nº1, set., 2007.
- _____, Elque Conceição dos. **Sou um Rio**. Poema postado no blog Rotina Poética, de Zezé Olukemi, em 24/05/2008. Acesso em 20 de março de 2009.
- _____, Conceição Elque dos. *Ser Poeta*. In: **Jornal É na Raça**. Salvador, 2007.
- SARMENTO, Manuel Jacinto. *O estudo de caso etnográfico em educação*. In: ZAGO, Nadir, CARVALHO, Maria Pinto de e TEIXEIRA, Rita Amélia. (Org.) **Itinerários de Pesquisa – Perspectivas em Sociologia da Educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- SAYERS, Raymond. **O negro na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.
- SCHNEIDER, Liane. **Literatura de mulheres’, ‘literatura feminista’ ou ‘escrita feminina’**: sinônimos ou áreas de tensão? Labrys, études féministes/ estudos feministas, Brasília: UnB, janvier/juin; janeiro/junho, 2007.
- SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital (org.). **Dicionário mulheres do Brasil**. De 1500 até a atualidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, V. 20, n.2, p. 71-99, jul/dez. 1995.
- SEMOG, Éle. *Dançando Negro*. In: **Cadernos negros - Os melhores poemas**. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

_____, Éle. **Poetas negros, movimento negro e alguma vida**. Disponível em: <http://www.poesianarede.com.br/artigosemog_pain3.htm>. Acesso em 10/10/2007.

SERRANO, Carlos H. M. Ginga, a rainha quilombola de Matamba e Angola. **Revista USP**. n° 28, 1995/1996 (Dossiê Povo Negro - 300 Anos).

SILVA, Luis Cuti. *Para ouvir e entender “estrela”*. In: **Cadernos negros** - Os melhores poemas. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

_____, Luiz Silva. *O leitor e o texto afro-brasileiro*. In: FONSECA, M^a Nazareth Soares; FIGUEREDO, M^a do Carmo (Org.). **Poéticas afro-brasileiras**. Belo Horizonte: Mazza: PUC Minas, 2002.

_____, Luis Silva. *Tradição*. In: **Negroesia**: Antologia poética. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

SILVA, Ana Rita Santiago da. *A literatura de escritoras afro-brasileiras: uma outra (re) invenção de identidade e diversidade*. In: NÓBREGA, Geralda Medeiros; DIONÍSIO, Ângela; JUSTINO, Luciano B.; JOACHIM, Sebastien (orgs.). **Cidadania cultural. Diversidade cultural. Linguagens e identidades**. Recife: Elógica Livro Rápido, 2007.

_____, Ana Rita Santiago da. Projeto **Educacional Quilombo Asantewaa**: uma alternativa possível? Dissertação de Mestrado em Educação e Contemporaneidade, Salvador, Universidade do Estado da Bahia, 2005.

_____, Ana Rita Santiago da. *Literatura de autoria feminina negra: (des)silenciamentos e ressignificações*. **Fólio – Revista de Letras**. Vitória da Conquista-BA, UESB, v.2, n.1, jan/jun/2010.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Aprender a conduzir a própria vida: dimensões do educar-se entre afrodescendentes e africanos. In: BARBOSA, Lúcia de A. et al. (Org). **De Preto a afro-descendente**: trajetos da pesquisa sobre relações étnico-raciais no Brasil. São Carlos: EDUFSCar, 2003.

SILVA, Paulo Sérgio Peixoto da. **Os cursos de relações raciais do NAFRO PM-BA Como uma alternativa no combate ao racismo institucional nas ações da PMBA em Salvador**. Monografia do Curso de Especialização de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Salvador, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVEIRA, Oliveira. *Outra negra fulô*. In: **Cadernos negros** - Os melhores poemas. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes. *Os fundamentos africanos da religiosidade brasileira*. In: MUNANGA, Kabengele (org.). **História do negro no Brasil**. O negro na sociedade brasileira: Resistência, participação, contribuição. Brasília: Fundação Palmares-MinC, 2004.

_____, Maria de Lourdes Siqueira. **Siyavuma**. Uma visão africana do mundo. Salvador: Ed. Autora, 2006.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. *A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural*. **Educação & Sociedade**, ano XXI, n 71, julho/2000.

SOBRAL, Cristiane. *Não vou mais lavar os pratos*. In: **Cadernos negros**. Poemas Afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje, n. 23, 2000.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**. A forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago Ed; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

_____, Muniz. **Claros e escuros**. Identidade, povo e mídia no Brasil. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SOUSA, Noémia de. **Sangue negro**. Maputo: AEMO, 2001.

SOUSA, Eudoro. **História e mito**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981. (Cadernos da UNB).

SOUZA, Florentina da Silva. *Discursos identitários afro-brasileiros*. In: FONSECA, M^a Nazareth Soares; FIGUEREDO, M^a do Carmo (Org.). **Poéticas afro-brasileiras**. Belo Horizonte: Mazza: PUC Minas, 2002.

_____, Florentina da Silva. **Solano trindade e a produção literária afro-brasileira**. Salvador: *Afro-Ásia*, 31, 2004.

_____, Florentina da Silva. Literatura Afro-Brasileira: algumas reflexões. **Revista Palmares – Cultura afro-brasileira**. Brasília: Fundação Cultural Palmares/Minc. Ano 1, nº 2, dezembro, 2005.

_____, Florentina da Silva. **Afro-descendência em Cadernos negros e jornal do MNU**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____, Florentina; LIMA, Maria Nazaré (org.). **Literatura afro-brasileira**. Salvador: CEAO; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

_____, Florentina da Silva. *30 anos de leitura*. In: BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (org.). **Cadernos negros três décadas – Ensaios, poemas, contos**. São Paulo: Quilombhoje: Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, 2008.

SOUSA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. In: JOBIM (org.), José Luís. **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SOUZA, Neuza Santos. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

SOUZA, João Cruz e. Escravocratas. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

TAVARES, Ana Paula. **Ritos de passagem**. Lisboa: Caminho, 2006.

TELLES, Norma. *Autor+a*. In: JOBIM (org.), José Luís. **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

TORRES, Cláudia Regina Vaz. *Sobre gênero e identidade – algumas considerações teóricas*. In: FAGUNDES, Tereza Cristina Pereira (Org.). **Ensaio sobre identidade e gênero**. Salvador: Ed. Helvécia, 2003.

TRINCHÃO, Fátima. *A Deusa*. In: www.versos&contos.com.br. Salvador: Òmnira/CEPA, 2005.

_____, Fátima. *Tradições*. In: www.versos&contos.com.br. Salvador: Òmnira/CEPA, 2005.

_____, Fátima. *Mulheres negras mulheres*. In: **Coletânea poesia**. Salvador: CEPA, 2006.

_____, Fátima. **Ecos do passado**. Disponível em <<http://www.recantodasletras.com.br>>. Acesso em 10/03/2009.

_____, Fátima. **Zumbi dos Palmares**. Disponível em <<http://www.recantodasletras.com.br>>. Acesso em 10/11/2008.

_____, Fátima. **Ao som dos atabaques**. Disponível em <<http://www.recantodasletras.com.br>>. Acesso em 10/08/2009.

_____, Fátima. **Salve Oyá**. Disponível em <<http://www.recantodasletras.com.br>>. Acesso em 10/08/2009.

_____, Fátima. **Pai Oxalá**. Disponível em <<http://www.recantodasletras.com.br>>. Acesso em 10/08/2009.

_____, Fátima. **Odo Yá**. Disponível em <<http://www.recantodasletras.com.br>>. Acesso em 10/08/2009.

_____, Fátima. In: *Salve as Folhas Kò Si Èwè Kò Si Òrisá*. **Cadernos negros**. Contos Afro-brasileiros. Vol. 32. São Paulo: Quilombhoje, 2009.

_____, Fátima. **Arlinda**. Disponível em <<http://www.recantodasletras.com.br>>. Acesso em 30/04/2010.

_____, Fátima. **A Trama das tranças**. Disponível em <<http://www.recantodasletras.com.br>>. Acesso em 15/10/2010.

TRINDADE, Solano. *Negra bonita*. In: **Cantares ao meu povo**. São Paulo: Fulgor, 1961.

VANDERLEY, Jorge. *Literatura*. In: JOBIM (org.), José Luís. **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

WEST, Cornel. *The Dilemma of the black intelectual*. In: WEST, Cornel. **The Cornel West: reader**. Basic Civitas, 1999.

ZAGO, Nadir. *A entrevista e seu processo de construção*. Reflexões com base na experiência prática da pesquisa. In: ZAGO, Nadir, CARVALHO, Maria Pinto de e TEIXEIRA, Rita Amélia. (Org.). **Itinerários de pesquisa** – Perspectivas em Sociologia da Educação. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.