

Vozes Literárias de Escritoras Negras



Ana Rita Santiago



**Vozes Literárias de
Escritoras Negras**

UFRB

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA

REITOR

Paulo Gabriel Soledade Nacif

VICE-REITOR

Silvio Luiz Oliveira Soglia



SUPERINTENDENTE

Sérgio Augusto Soares Mattos

CONSELHO EDITORIAL

Alessandra Cristina Silva Valentim

Carlos Alfredo Lopes de Carvalho

Fábio Santos de Oliveira

Ósia Alexandrina Vasconcelos Duran Passos

Rosineide Pereira Mubarak Garcia

Sérgio Augusto Soares Mattos (presidente)

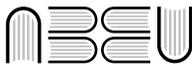
SUPLENTES

Ana Cristina Vello Loyola Dantas

Geovana Paz Monteiro

Jeane Saskya Campos Tavares

EDITORA FILIADA À



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Ana Rita Santiago

Vozes Literárias de Escritoras Negras



Editora UFRB

Cruz das Almas – Bahia

2012

Copyright©2012 by Ana Rita Santiago

Direitos para esta edição cedidos à EDUFRB

Capa: *Ronaldo Crispim Sena Barros*

Ilustração e foto de capa: *Luciene Costa Ribeiro*

Projeto gráfico e editoração eletrônica: *Tag Comunicação*

Revisão, normatização técnica: *Tag Comunicação*

Depósito legal na Biblioteca Nacional, conforme decreto nº 1.825, de 20 de dezembro de 1907.

A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

S235v Santiago, Ana Rita
Vozes literárias de escritoras negras / Ana Rita Santiago. – Cruz das Almas/
BA : UFRB, 2012.
260 p.

ISBN 978-85-61346-35-5.

1. Escritoras Negras - literatura 2. Memórias e identidades. I. Título.

CDD 869.09



Editora UFRB

Campus Universitário

Rua Rui Barbosa, nº 710 – Centro

44380-000 Cruz das Almas – BA

Tel.: (75)3621-1293

gabi.editora@ufrb.edu.br

*A minha mãe Maria Germana Santiago, a minha filha
Luciene Ribeiro, as minhas irmãs Anailva, Amarilda e
Ana Cláudia Santiago e sobrinhos/as.*

*A minha iyà, Altamira Cecília dos Santos (mãe Tatá)
e à minha filha Margarida Nair da Anunciação (Aji
Kutu), às Egbomes, filhos/as, irmãos/as do Ilê Asè Iyà
Nassó Oká (Casa Branca).*

À Profª. Dra. Florentina Souza.

*Aos/às amigos/as Alcides de Carvalho, Carlos Danon,
Rosângela Souza, Renato Carneiro e colegas amigos/as
da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.*

Sumário

Prefácio	09
Introdução	14
Itinerários da Pesquisa	14
Rumos do Texto	19
I. Algumas Escritoras Negras Baianas: entre o tornar-se e o <i>devir</i>	29
Escritoras Negras Baianas: Entre Jogos, Cenas e Percursos.....	31
Rita Santana: Uma Grapiúna de Verso e Prosa.....	45
Mel Adún: Uma Tobossi das Palavras.....	57
Elque Santos: Entre Toques e Versos	64
Urânia Munzanzu: Uma escritora do Asè.....	70
Angelita Passos: Uma Escritora da Palavra em Verso	76
Fátima Trinchão: Uma Escritora de Fé e Resistência	81
Aline França: Uma Protagonista da Literatura Afrofeminina	89
Autoras Negras Baianas e o Jogo da Escrita	94
II. Literatura e identidades negras	98
Algumas Facetas de Identidades Negras Femininas na Literatura Brasileira	101
Literatura Negra: Uma Escrita Diferenciadora de Identidades	134

III. Literatura afrofeminina: interrogando e pluralizando femininos	150
Autoria Feminina e Escrita Literária Afrofeminina.....	150
Femininos e Feminismo Negro em Poemas de Jocélia Fonseca, Rita Santana e Urânia Munzanzu	167
IV. Figurações de <i>escrita e cuidado de si/nós</i> em afronarrativas	178
Eu Ficcional e Eu Autoral: Entrelugares de Narrativas Afrofemininas de Mel Adún e Rita Santana	178
Fios de Cuidado de Si em Narrativas Afrofemininas de Mel Adún e Rita Santana	196
V. Memórias literárias de autoras negras baianas	208
(Re)Configurações Diferenciadoras de Divindades em Poéticas Afrofemininas de Mel Adún e Fátima Trinchão.....	208
(Re)Significações de Mitos em Narrativas Afrofemininas de Aline França e Fátima Trinchão.....	214
Memórias Literárias: Entre a Ficcionalização de Lembranças e Reinvenções do Vivido	225
Considerações Finais.....	235
Preciso(amos) ir, Deixe-me (nos) Andar.....	235
Referências.....	240

Prefácio

As escritoras negras, em particular, têm sido sub-representadas nas histórias e críticas literárias. Os seus textos, na maioria das vezes são ignorados ou tidos como literatura de “inferior qualidade”. Foram vários e eficientes os recursos utilizados pelos “donos” do campo literário para, através do silenciamento, tornar inaudíveis as vozes de mulheres negras que tentavam reescrever suas histórias e inseri-las na produção textual brasileira.

As mulheres negras, na tradição escolar brasileira, obtiveram espaço restritíssimo, e a não escolarização das mulheres livres e libertas tem sido apontada, por alguns, como motivo para o fato de não encontrarmos registros de mulheres negras atuando na vida literária brasileira. Segundo Maria Lúcia Mott, em um levantamento publicado no texto intitulado *Escritoras negras: resgatando nossa história*, Maria Firmina dos Reis pode ser considerada a primeira mulher negra escritora no Brasil. Escreveu o romance *Úrsula*, textos para jornais do Maranhão e vale destacar que no ano de 1847, ela foi aprovada para a cadeira de instrução primária na Vila de Guimarães. Uma prova de que algumas mulheres negras conseguiram estudar e obter espaço no restrito universo dos empregos públicos. Em 1880, então com 55 anos, funda uma escola gratuita e mista – que revela o seu grau de comprometimento com a vida cultural de seu estado. A história de Maria Firmina provavelmente seja uma entre outras histórias de mulheres negras que, em vários estados, atuando como professoras em escolas públicas, principalmente do interior, escreveram sobre temas patrióticos e religiosos para eventos da cidade ou publicaram em pequenos jornais, mas que tiveram seus nomes “esquecidos” pela memória literária no Brasil.

¹ MOTT, M. L. **Escritoras negras: resgatando nossa história**. In: <<http://www.cucamott.sites.uol.com.br/escritorasnegras.html>>. Acesso 21/07/08.

No texto *Vozes literárias de escritoras negras baianas*, a pesquisadora Ana Rita Santiago visa contribuir para que os nomes de escritoras negras da Bahia não se percam nos descaminhos da memória. Para isto, com afincos, procura a história, investiga nomes, textos, pessoas no intuito de, a partir dos textos de escritoras negras da Bahia, analisar alguns aspectos eleitos fundamentais nas produções das mesmas. Com intuito de ler e apreciar textos de escritoras negras contemporâneas, a pesquisadora sai a campo, procura, pergunta, investiga e termina por escolher um *corpus* de oito escritoras contemporâneas de faixa etária entre 31 a 62 anos e que, na sua maioria, elaboram seus textos literários em diálogo com aspectos das culturas e tradições afro-brasileiras. O texto de Ana Rita fornecerá, além disto, pistas para estudos, tanto da fixidez de representações depreciativas de mulheres negras na literatura brasileira, quanto para posteriores estudos sobre produções textuais de mulheres negras. Ela recorre a Maria Lúcia Mott e Constancia Duarte, por exemplo, para tratar de mulheres que, nos séculos XIX e XX, antes das escritoras do seu *corpus*, colocaram-se/foram reconhecidas pela crítica como mulheres negras, mas detém-se em oito escritoras com o objetivo de averiguar quais as temáticas que mais absorvem a textualidade das escritoras selecionadas e de que modo esta textualidade lida com as tradições citadas, com as histórias pessoais e os percursos no interior do campo de produção literária e fora dele. Quais as estratégias utilizadas para que memória, biografia e tradição interajam.

O texto final, ora apresentado, vai além de questionamentos: consegue fazer com que as autoras falem, utilizando metodologia variada, consegue incentivar a memória (das escritoras e sua própria) a criar uma sintaxe para as recordações, fatos e trajetórias de mulheres negras na sociedade contemporânea nas suas vivências privadas e públicas. As escritoras falam sobre seus textos literários, a investigadora recorre à entrevista e leitura de outros textos para suas análises. Os textos em que as autoras falam de si e de suas experiências são tão importantes quanto os textos literários, pois vão ser usados pela pesquisadora para compor um painel dos modos como se dá o “exercício de auto-ficcionalização,

no qual elas, como sujeitos da escrita, se inscrevem como protagonistas e personagens” (p.34).

Entretanto, como pesquisadora consciente de que a sua subjetividade, também sua memória e história interagiram e ainda interagem com os textos das autoras selecionadas, ela insere-se e insere-nos – mulheres negras –, em seu trabalho. Segundo afirma na introdução, em que justifica e explicita os caminhos e ferramentas de sua investigação, a pesquisa “constituiu-se em um trabalho de produção de diálogos e de criar possibilidades de análise crítica de textos e de informação coletadas”.

O livro de Ana Rita configura-se um momento ímpar de “produção de diálogos”, um espaço para tornar acessível a leitoras e leitores um conjunto de textos que, mesmo em tempos de blogs, twitter e outras ferramentas, não circulam facilmente. É também um espaço de cruzamento de vozes, trajetórias, modos de representação de escritoras que ‘desvelam’ histórias marcadas pelo desejo de inventar “eus” indelevelmente marcados pelas categorias étnico-raciais e de gênero, entre outras.

Se a pesquisa voltada para trabalhos produzidos por homens negros, mesmo com o impulso de estudos contemporâneos, ainda é relativamente reduzida, no que tange à mulher negra, estes estudos têm sido mais reduzidos ainda. Se os arquivos, bibliotecas, jornais e revistas não deram muita importância às produções de mulheres, menos atenção ainda foi dada àquilo que era produzido pelas mulheres negras. Desta forma, voltar-se para análise das produções textuais de escritoras negras contemporâneas, que contribuirá para que, no presente e no futuro, pesquisadoras e pesquisadores possam encontrar e analisar os modos como algumas mulheres negras desse século representaram literariamente a si, seus anseios, desejos e memórias e de que modo muitas delas leram e avaliaram tais representações.

Como sabemos, memória é uma categoria que aparece sempre interligada ao esquecimento, já que envolve registro e retenção de experiências e informações, mas também comporta seleção e exclusão. É justamente no enclave da seleção entre o que reter e o que esquecer que as escritoras destacadas criam e organizam as sintaxes de seus textos nas

quais atualizam suas experiências e vivências e que também Ana Rita se insere enquanto pesquisadora e crítica. A pesquisadora não elenca uma lista fria de autoras e ou textos. Não! Elege um *corpus* literário que será lido em diálogo cruzado com experiências variadas de escrita e de crítica. É sabido que grande parte das produções de mulheres investe na inserção do cotidiano, do prosaico, das memórias como parte. A vida, seus descaminhos e percursos estão inseridos nas produções femininas, articuladas explicitamente e isto foi utilizado por alguns setores da crítica para desvalorizar a produção literária de mulheres.

As vozes negras aqui selecionadas desvelam-se portadoras de falas intensamente comprometidas com memórias individuais e de grupo e interessadas em participar tanto do universo da produção literária brasileira quanto da invenção de uma escrita na qual as mulheres negras, como sujeitos autorais, falem de si e de suas expectativas, de suas realizações, amores, medos e projetos. Textos de Aline França, Mel Adún, Fátima Trinchão, Rita Santana, Jocélia Fonseca, Elque Santos, Lita Passos e Urânia Muzanzu, citados e, ou analisados no decorrer do livro, fornecem uma antologia da literatura brasileira contemporânea, uma antologia da literatura de escritoras negras que, usando um conjunto de referenciais diferentes, dialogam com as tradições literárias institucionalizadas e com as tradições afro-brasileiras.

Por outro lado, a Ana Rita Santiago, preocupada em apreciar, entender e analisar os textos selecionados, fundamenta-se em referências inter e multidisciplinares que lhe possibilitarão transitar por entre as várias temáticas acionadas pelas escritoras, seja nos textos seja nas entrevistas. Os textos teóricos, entrevistas, depoimentos poemas e contos são articulados para análise e estabelecimento de conexões e pontos de diferenças nos modos como investigadora e escritoras entendem o processo de construção da literatura no Brasil. Nos cinco capítulos, cuidadosamente tecidos, são analisadas as representações das mulheres negras criadas pelas autoras; são discutidos alguns temas basilares para a crítica contemporânea, tais como as relações autor *versus* obra, funções da literatura e papel do escritor na contemporaneidade, demandas colocadas

para/da literatura, assim como os modos de apropriação e recriação das tradições afro-brasileiras e africanas. A discussão destas questões insere o livro também no campo da crítica cultural, a qual reivindica para si rasurar os limites entre o literário e outros campos, a inserção do cotidiano, do biográfico e do político no literário.

A leitura do livro disponibiliza à leitora e ao leitor uma amostra literária da produção de mulheres negras da Bahia, a qual poderá constituir-se em motivação para que um número maior de pessoas se debrucem e apreciem os textos, e mais, pode transformar-se em incentivo para que as pessoas que saiam em busca dos arquivos, de informações sobre outras autoras da Bahia ou de outros estados, cataloguem, analisem e divulguem estas produções. Ao fazer isto, estarão contribuindo para que as vozes mulheres negras conquistem espaço de visibilidade e dizibilidade no universo da produção literária contemporânea.

Florentina Souza

Introdução

Itinerários da Pesquisa

Este livro resulta da pesquisa de doutoramento, *Escritoras Negras Baianas: Vozes (Des) Veladas sobre Afro-descendências*, a qual teve 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, escritas e das interpretações que elas fazem, através de suas produções literárias, de si e de africanidades. Ao longo do percurso do estudo, outras pretensões se associaram, tais como: fazer leituras críticas sobre traços da escrita, cuidado e memórias de si em textos literários das autoras em evidência; compreender as práticas discursivas suscetíveis ao rompimento como 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.

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 algumas inquietações: afinal, que experiências e representações de identidades negras são (re) inventadas através da literatura afro-feminina? Quais são as publicações de escritoras negras baianas a partir da década de 70? Como autointerpretam 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*, conforme abordada por Clifford Geertz (1989), 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 realizadas com as 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 suas realidades e práticas culturais. 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*, visto 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, já que na literatura, por elas produzidas, confluem histórias pessoais, coletivas e temas sociais. Transparecem desejos, sofrimentos, culturas, percalços, experiências, cotidianos, tradições, memórias e sonhos. A leitura crítica-biográfica, como explicou Eneida Maria de Souza (2002), oportuniza ler os textos considerando o eu autoral e o eu ficcional.

Destarte, elaborar o estudo 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? Como já se sabe, o ato de pesquisar transcende a consulta e o acesso aos dados e informações. Manuel Jacinto Sarmiento (2003) sugere o diálogo como um dos postulados da investigação científica que garante outras dimensões da ação de tecer um estudo.

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. Pesquisar constituiu-se em um trabalho de produção de diálogos e de criações que possibilitam uma análise crítica de textos e de informações coletadas, correlacionadas com aportes teóricos sobre um assunto, um fato, uma obra ou um conjunto delas, portanto, é uma ação dialógica, segundo Marli André e Menga Lüdke (1986).

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/as negros/as 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 (1995), em *A Patologia social do "branco" brasileiro*, compreende que abordagens sociológicas e antropológicas, por exemplo, daquela época, não deram conta suficientemente dos estudos sobre raça e relações raciais no Brasil. 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). 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 institucional².

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 enfrentamento e superação dos problemas que lhes atingem, como 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, inclusive, 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

² 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 interpessoais. 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.

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, autointerpretam 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 (1986): o nível factual; o da revisão crítica e o da interpretação.

A entrevista foi considerada uma importante técnica de coleta de informações da pesquisa e dos itinerários do estudo. Para sua realização, ela foi utilizada como um procedimento metodológico para o desenvolvimento das fases exploratórias e da 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. Esta 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 as 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 façamos; 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, de desesperos, esperanças, convicções e crenças, de acertos e desacertos.

Busquei escutá-las, não só por curiosidade, surpresa ou com expressão de não aceitação de seus relatos, mas por desejo de compreender suas ficções e poéticas, convicções, saberes, inquietações e experiências de vida, enquanto mulheres negras escritoras, pelo viés de 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.

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

Rumos do Texto

Este livro é uma versão parcial da tese de Doutorado em Letras, o qual apresenta leituras descritivo-interpretativas de textos literários das seguintes autoras negras baianas: Aline França, Fátima Trinchão, Angeli-

ta Passos, Jocélia Fonseca, Mel Adún, Rita Santana, Elque Santos e Urânia Munzanzu. Enfatiza traços de identidades, memórias, autoria, escrita e cuidado de si e de nós presentes em suas poéticas e narrativas. Salienta suas formações discursivas como práticas de (des) silenciamento de suas vozes autorais, de visibilidade de africanidades, de ressignificações de suas vidas, legados culturais negros e de estratégias de descolonização, descentramento de vozes literárias e de desautomatização de sujeitos poéticos e ficcionais.

As abordagens deste livro são marcadamente políticas, emergenciais e contemporâneas, por isso não têm um campo teórico estável e único. Apoiaram-se na ideia de que a produção literária das participantes da pesquisa tensiona discursos sobre identidades com marcas fixas e singulares e, ao mesmo tempo, recria histórias, sonhos, memórias e experiências coletivas, desvendando mundos, sem perder de vista o fruir do prazer estético advindo de palavras poéticas e narrativas.

Em textos de autoria feminina negra, vários eus são encenados; destacam-se o eu autoral e o eu ficcional, posto que vozes e personagens tenham marcas autobiográficas. Esses pretensos eus (referenciais e ficcionais) se mesclam em tramas e poéticas, evidenciando a interface entre o real e a ficção e problematizando o binarismo *fato e ficção*, tendo em vista a criação de uma textualidade em que as escritoras, juntamente com suas personagens e vozes, se tornem autoras femininas negras. Assim criar tipos é inventar a si mesmas, já que ficção e não ficção não remetem a territórios nitidamente separados.

As discussões em torno de autoria reconhecem o empenho das escritoras em provocar abalos de constituição do cânone literário, principalmente, de concepções de literatura e de relações de poder, de gênero e étnico-raciais construídas no Brasil. Debates contemporâneos também tensionam práticas de apagamento de assinatura e da palavra literária de escritoras negras. Isso, por si só, já justifica a leitura crítica-biográfica de seus percursos, jogos e cenas presentes no texto, já que traz à baila suas condições de vida, escrita e inserção nos vários segmentos da sociedade

brasileira, agenciando possibilidades de publicação, circulação de seus textos e criação de públicos leitores.

Este livro analisa marcas discursivas presentes na literatura afro-feminina, por elas produzidas, no que se refere ao rompimento com representações e discursos literários em que figuram vozes, universos e personagens negras com perfis depreciativos, erotizados, subalternos e naturalizados. Afirma 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, perspicaz e agudamente, contra estereótipos, estigmas, 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.

Há também a constatação de que escritoras negras baianas, em evidência, assenhoram-se da escrita, com riscos de jogos de resistências, poderes e saberes, experiências, afetos e desafetos, lembranças, memórias e esquecimentos, sonhos, solidão e angústias, como possibilidades de (re) invenção de si e de nós, de histórias e identidades negras. O compromisso com recriações pela palavra, de femininos e feminismos, vislumbra projetos de novas mulheres negras e outros modos de ser mulher, cantados e ficcionalizados 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 emancipação, sem, contudo, perder de vista frustrações, pesares, sofrimentos, dores, mortes e angústias que lhes acompanham.

Este livro, neste sentido, faz provocações quanto ao cerceamento de vozes autorais e a subversão de paradigmas canônicos da literatura brasileira, tendo um caráter de instabilidades e permanentes construções, o que favorece o surgimento de outras produções que visem a teorização de estudos, historiografia e crítica literária e a elaboração de diferentes formas de produção e leituras críticas. Compreende que temas

como feminismos, memórias, identidades, amor, escrita, entre outros, presentes em textos das escritoras, convidam aos leitores a repensarem sobre a condição feminina negra, em um cenário de subjugação, racismo e solidão – mas também de resistências e insurgências. Além disso, almeja oportunizar o entendimento de que na escrita dessas autoras, também há lugares 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 antepassados e o presente por elas forjado pela escrita. A poética e a prosa feminina das escritoras em evidência, colocam o leitor diante de cenas, versos e sinais de mulheres em espera e em ação, em silêncio e em (en)canto, em cansaço e em busca, metaforizadas, por vezes, por vozes oralizadas.

No primeiro capítulo, *Algumas Escritoras Negras Baianas: entre o Tornar-se e o Devir*, constam leituras descritivo-interpretativa e crítica de percursos das autoras em destaque, em consonância com suas produções literárias e abordagens afins à literatura e identidades. Ao apresentá-las, acompanhadas 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.

As trajetórias das autoras, 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 “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 como: dificuldades de publicação e 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 e desconhecimento público de escritoras negras em ambientes literários e pelas oportunidades e espaços que as tecnologias atuais da comunicação, da informação e as redes sociais criam, facilitando a divulgação de suas produções literárias.

O capítulo assegura que algumas mulheres negras 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 naturais 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, criam vários caminhos para alcançarem públicos leitores e provocarem abalos em critérios e prática de eleição, controle e valoração da palavra literária, estabelecidos pelo cânone.

Já o segundo capítulo, *Literatura e Identidades Negras*, discorre sobre a criação de identidades em produções literárias brasileiras, no que se refere às caracterizações e diferenciações de universos culturais afro-brasileiros. O capítulo considera que, na historiografia literária, 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 também circulam vozes que apreciam perfis negros femininos e exaltam a afrodescendências. De modo algum, as interpretações realizadas sobre textos, considerados canônicos, tiveram o intuito de ameaçar o valor estético e histórico da tradição literária, ou de reforçar as várias feições de personagens negras que nela aparece. Ao contrário, a história da literatura foi considerada como oportuna para se compreender a legitimidade, ainda que *sob rasura*, de proposições das literaturas negra e afro feminina.

O capítulo discute também sobre Literatura Negra (LN), apresentando diferentes figurações de identidades negras femininas, analisando alguns estereótipos negativos presentes em alguns textos literários;

faz leituras de alguns textos de autores negros que integram projetos literários, individual e coletivamente em torno da LN, chamando a atenção para aspectos positivos neles presentes, conferidos as vozes e personagens negras femininas. A LN é considerada pertinente, já que, por ela, autores negros 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.

O terceiro capítulo, *Femininos e Feminismos em Poéticas de Autoras Negras Baianas*, analisa a escrita literária de autoras negras em foco, quanto às práticas discursivas de reinvenções de si, de femininos e feminismos. Faz alusões 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.

Este capítulo, apresenta uma discussão sobre literatura de autoria feminina e faz análise de alguns poemas de Jocélia Fonseca, Rita Santana e Urânia Munzanzu, com ênfase na criação de vozes poéticas e em construções discursivas e imaginárias de femininos e feminismos negros, cotejadas por anseios por escrita e vozes literárias que vislumbrem emancipação e resistência. A poética dessas autoras apresenta figurações de femininos negros dissociadas de passividades mediante as práticas de dominação masculina, de inércia perante a coisificação de seus corpos e indiferença aos seus desejos, sonhos, escolhas e sentimentos.

Na palavra literária dessas escritoras circula uma visão de feminismos negros, 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 explicitamente 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 se 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 formas de resistências e insurgências contra práticas falocêntricas, racistas e etnocêntricas, como também se realizam ações de disputas de poder. Fazer poéticas afro femininas com esses tons, 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 feminismos negros.

O quarto capítulo, *Figurações de Escrita e Cuidado de Si/Nós em Narrativas Afro femininas*, enfoca o ato de escrever de algumas escritoras negras, 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 personagens e vozes, figuradas por eu referenciais e ficcionais, aparecem com desejos de autoentendimento, mostrando-se e, ao mesmo tempo, formando-se. Há a discussão que, em textos auto-ficcionais das 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 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 escrita, personagens e vozes. A escrita torna-se um exercício de auto-ficcionalização, no qual, como

sujeitos da escrita, se inscrevem como protagonistas e personagens das narrativas em construção.

Narrativas afro femininas forjam, pelo imaginário, possibilidades de constituição de si e de reversão do já estabelecido em relação às afro-descendências. Nessas histórias, aparecem fios autobiográficos e de ficcionalização do cotidiano de suas autoras, levando-me a inferir que suas tramas podem ser textos ficcionalizados de registros, lembranças, recordações e recontos de si relacionados a histórias, identidades e memórias de nós. Elas permitem serem lidas como práticas textuais em que confluem o real e o ficcional. Diante disso, este capítulo faz considerações sobre os contos *Yeyelodé* 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, salientando as possíveis relações entre a ficção e a escrita autobiográfica nesses contos e os rastros de cuidado de si/nós. Nessas narrativas, encontram-se procedimentos ficcionalizados de busca de autorreconhecimento de vários eus, e de apreensão dos modos pelos quais se podem construir práticas de escritas e de cuidados de si. Com um discurso auto-ficcional, 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 e de forjar possibilidades e condições de convívio com o outro.

Como mãos que escrevem, e como vozes de enunciação, essas autoras autorizam-se a tecer narrativas de si, de mundos e memórias individuais e coletivas, as quais transitam entre diversos eu 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 noção de uma escrita de si/nós é, em narrativas afro femininas, um exercício dinâmico e contínuo de um pensar sobre si/nós. É um narrar sobre si/nós e um modo de constituição de eus 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.

O quinto capítulo, *Memórias Literárias de Autoria de Mulheres Negras Baianas*, aborda Memórias de si/nós em tessituras literárias das autoras Aline França, Fátima Trinchão e Mel Adún. Memórias afrofemininas são evidenciadas como possibilidades de invenções de memórias e (re)elaborações de si/nós a partir de referenciais mitológicos africano-brasileiros. Faz exposições sobre essas memórias que se mostram aleatórias, fluídas, fragmentadas e embaçadas com esparsos acontecimentos por elas vivenciados, através da presentificação, não como ocorrera, mas de modo ficcionalizado, tornando perceptível que a mão que escreve e a voz poética/narradora, imaginariamente, aparecem pouco distanciadas. Tais memórias de si recordam e desenham o presente e o que virá permeado de lembranças, afastando do que não se quer lembrar.

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 e ancestrais, aparece entremeados de recordações de si/nós, 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.

Em alguns de seus poemas, podem ser encontradas divindades africanas como Iansã, Iemanjá, Òsum, Osalà, Omolú, Esù e Nanã. Talvez elas recriem mitos e 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. Com divindades e mitos africanos e afro-brasileiros, através de seus contos e novelas, Fátima Trinchão, Mel Adún 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, ameaçam 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.

Em *Preciso (amos) ir, Deixe-me (nos) Andar*, nas *Considerações Finais*, aparecem sentimentos, 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.

A escrita literária analisada neste livro, 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 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. Memórias fragmentadas de um eu-para-si-nós se costuram com retalhos de escrita e cuidado de si/nós que se remendam com vivências e histórias. 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 e práticas socioculturais afrobrasileiras, quando necessário, e inventar memórias de autoconstituição também como narrativas de si/nós.

I. Algumas Escritoras Negras Baianas: entre o tornar-se e o *devenir*³

Este capítulo foi elaborado a partir de informações adquiridas em encontros com as colaboradoras do estudo, no processo de pesquisa, através de entrevistas realizadas entre os anos de 2007 e 2008, e de alguns textos aos quais 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 também, neste capítulo, referenciá-los, quando oportuno, associados com seus relatos e depoimentos em *blog* e entrevistas, com suas obras literárias, fortuna crítica, ainda em construção, e — de algumas — com ensaios e artigos sobre suas trajetórias como autoras negras. Desse modo, nesta parte do texto não é meta a criação de suas biografias, mas sim 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, desse modo, 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,

³ *Devenir* aqui tem o sentido atribuído por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997, p. 18-19): “Um *devenir* não é uma correspondência de relações. Mas tampouco ele é uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação [...]. O *devenir* não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. O *devenir* nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O *devenir* é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança”.

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).

Ao atribuir significados aos processos de constituição das autoras, percebi algumas dimensões 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, por conseguinte 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 *devir* das autoras, em evidência, adquiriram, por conseguinte, importância, na medida em 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, interessou ouvir suas vozes, enquanto sujeitos e autoras de discursos e personagens, de narratividades e posicionamentos.

A leitura crítica se desenha, pois, 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 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.

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), 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 de universos e repertórios socioculturais negros, ainda que algumas delas não estejam (ou não se sintam) inseridas em circuitos e organizações afins à 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 parte desses projetos literários, nem assim classificam 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 em verso. 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 dos 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 bocadinho 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, precárias, como afirma Rita Santana: “[...] Quando vou publicar um livro, invisto na divulgação: envio reais; 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 Eduardo Assis Duarte (2005), 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 devidamente valorizado e reconhecido.

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. Torna-se oportuno 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 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 escritoras, 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. 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 a 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, haja vista 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.

A ausência de estudos de teoria e crítica literária, produzidos e já publicados por intelectuais negros, 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 Afrodescendente”) 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 vítima 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: “Landê⁴ é meu guru literário. André⁵, após ler os meus poemas, fica sempre insistindo para eu publicá-los [...]” (MUNZANZU, 2008). E Elque Santos mencio-

⁴ Landê Onawalê é poeta, contista e participa dos CN. É um dos organizadores das *Quartinhas de Aruá*.

⁵ André Santana é jornalista, um dos editores da *Folha Literária* da Fundação Pedro Calmon do Estado da Bahia.

nou que o seu acesso à LN ocorreu através dos *Cadernos Negros* (CN) e de textos de autores negros baianos. 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 Eregêge (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, a de 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 negros no Brasil; criar personagens negras e retratar as africanidades longe de estereótipos e estigmas e forjar a visibilidade da literatura de autoria feminina negra.

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,

[...] *Tramela*, 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). Através da escrita de mulheres negras, pode-se, pois, traçar construções socioculturais de gênero e de relações étnico-raciais, inventar mundos, amores e memórias com marcas de diversidades, 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 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).

Jocélia Fonseca: Uma *Fragrância Poética*

Jocélia Fonseca é natural de Juazeiro-BA e nasceu em 21 de fevereiro de 1973. Ela reside atualmente em uma ocupação dos Sem Teto (MST), 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 e escritores negros baianos 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*.

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 atividades artístico-culturais 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 escritores 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 pelas Funda-

ção Pedro Calmon, Fundação Cultural do Estado da Bahia e por outras instituições, como Novembro Negro (2008), projeto desenvolvido pelas Secretaria de Cultura e Secretaria 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, entretanto, 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, haja vista 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 negros, mesmo que não tão satisfatoriamente, têm-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 afro-brasileiros. O Movimento Negro Unificado (MNU), por exemplo, na década de 80, do século passado, publicou, em seu jornal *Maioria Falante*, uma produção literária que promoveu a afirmação de identidades negras, possibilitando o conhecimento de autores negros 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. Organizações sociais negras, inclusive femininas negras, publicam em sites e blog, dados

biográficos, poemas e contos de escritoras negras e estudos sobre poéticas e narrativas afrofemininas.

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 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, 20 de abril de 2007 e 18 de julho de 2008, 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.

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 e 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 como 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”. 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 poeta, para ela, reside em sua capacidade de estender a arte poética às mais variadas dimensões que perpassam a existência humana. Como um sábio, o poeta pode escrever poesias com tom denunciativo, poético e reivindicativo, fazendo versos em que as utopias são 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.

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*.

<i>Um poema que ao abrir dos olhos se faça presente</i>	<i>carne</i>
<i>E se mantenha num olhar doce.</i>	<i>Causando dores que não são minhas.</i>
<i>Que me tire a cabeça</i>	<i>Um poema-escudo há de se defender de golpes</i>
<i>E me aqueça.</i>	<i>maldosos</i>
<i>Quando do contato de pele</i>	<i>Um poema que rompa fronteiras</i>
<i>Seja ele que venha me salvar;</i>	<i>que veja que o horizonte é o caminho do olhar.</i>
<i>Que diga do amor, me instigue alegria</i>	<i>Um poema que seja sorte</i>
<i>E seja dose para animar meu sonho cansado</i>	<i>Um golpe de sedução</i>
<i>Um poema-espada</i>	<i>Que dance quando for dito.</i>
<i>Que fira, só quando não suportar</i>	<i>Um poema-lança</i>
<i>Golpes malvados que vêm na direção da minha</i>	<i>Que atinja corações. (FONSECA, 2006, p. 6)</i>

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. Além disso, 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 circunstanciadas, imbuídas de complexidades, conforme Terry Eagleton (2006) e A. Compagnon (2001), e da certeza de quão impossível seja, talvez até desnecessário, tênue 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 literariedade⁶, já que um texto se torna literário através de processos de recepção e imputações desse *status*. É nesse sentido que a arte literária é prática social e formação discursiva.

A escrita, por si só, 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, de reconhecimento e circulação.

⁶ *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.

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)

Circunscribe-se uma poesia personificada, a qual aparece para reestabelecer 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. Sendo 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.

Rita Santana: Uma Grapiúna de Verso e Prosa

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. Ela 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 Quinto 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 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 como *Escritoras Suicidas* e *União de Escritoras Brasileiras*. Tem inúmeros contos e poemas inéditos e o livro *Alforrias*, no prelo, em fase de editoração. 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, haja vista que já viveu experiências que mostram um lugar de pouco sucesso e ascensão de autores e artistas negros. Diante de tal realidade, atuar como roteirista, diretora e produtora no teatro, para ela, é uma possibilidade de reverter os papéis estereotipados e subalternos comumente representados por artistas negros, já que poderá construir uma dramaturgia em que negros 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 (Renacer, 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. Ler e escrever para Rita Santana são, pois, 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 doze anos, contou Rita Santana em entrevista, que 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. 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.

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 em seu rol de escritores e obras prevalecem aqueles considerados canônicos. Em suas memórias de leitura, por exemplo, não existem referências a textos de escritores negros baianos ou de outros. Isso pode se justificar pelo fato de que eles estão fora de circuitos artísticos e literários convencionais.

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 várias oportunidades de publicação, 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).

As edições e circulações de seus textos, porém, derivam de práticas culturais 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 do seu nome, como autora, 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 ao 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, como ela, estão 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 baianos comumente relacionados, 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 decorre da ausência de condições financeiras para sustentação dos custos referentes à edição ou, em alguns casos, à falta de condições e tempo para dedicação à escrita e ao acesso aos editais de fomento à 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 trata 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.

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 autores 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. No Brasil e na Bahia, mais especificamente, também existem ambientes e climas hostilizados para a autoria literária feminina negra, ao verificar que a crítica literária, quando avalia 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 (1995), 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. 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 um libido exacerbado. Esses estereótipos reforçam a naturalização de papéis sociais que lhes são conferidos.

O corpo de personagens negras femininas 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 algumas escritoras negras baianas, há uma função emergente, a qual poderá se associar a 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*, o eu-poético 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.
Armaço 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,
Avessa ao vulgar dos palavrórios vulgares,
Ordeno olhares para os meus versos,
E reconbecimento.
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 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, aproximando-se daquilo que Foucault denominou de insurreição de saberes: “[...] 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 estigmas⁷ e preconceitos⁸ contra a mulher presentes na tradição da literatura, haja vista que há uma investida em inventar uma face feminina que reverta aquelas falocêntricas cristalizadas pela historiografia literária. Certamente, 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 anti-patriarcais.

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)

⁷ *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.

⁸ Segundo E. Cashmore, *preconceito* é um “[...] 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).

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,
Orfã 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?
Tenba paciência com meus desatinos amarelos,
Tenbam 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
álibi.
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 o presente melancólico de sua mãe e 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 autono-

mias 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, pois, 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.

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.

Mel Adún: Uma *Tobossi* das Palavras⁹

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.

Mel Adún, no ambiente familiar, conheceu contos místicos 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.

Na escola e na família, ela conheceu diversos escritores, 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

⁹ *Tobossi, Naé 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).

escritores afro-americanos e afro-brasileiros, a exemplo de Elisa Lucinda e José Carlos Limeira¹⁰.

Assim, não só a escola e a família se desenham como pólos de formação de sua literatura e de suas 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 raça¹¹. 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).

Do seu lugar de acolhimento, confronto e abrangência de práticas sociais e culturais, ela se construiu como mulher negra e conheceu a literatura preta. Com essas e outras referências, ela se inseriu nas tramas das relações étnico-raciais e aprendeu a enfrentar a trivialização do racismo no Brasil, a que se refere Carlos Moore (2007). 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).

¹⁰ 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.

¹¹ 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 em 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).

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.

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 blog 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 roteiro desse 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, demonstrando não ter tanta certeza de condições favoráveis a sua escrita e de seu efetivo pertencimento ao universo das Letras.

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, por conseguinte, 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.

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 negros 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 caminhos de se fazer história como autoras.

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

É diante do intuito de sempre fazer literatura preta e de ter jovens negros 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 a voz ressuscitar, ou seja, restaurar-se, recomeçar e viver.

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 carnalizada. 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 ingênuo, 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 europeias, 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! tráfugas do bem que sob o manto régio
Manbosos, 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
[...] (SOUZA, 1995)*

O riso marca, nos versos de Cruz e Souza, uma voz irônica e al-tiva, já nos de Mel Adún, possibilita, além da subversão, mobilizar traços de identidades negras, que, por vezes, aparecem de modo idealizados, junto como aqueles perfis 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 as 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 faces diferenciadoras, 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 albeias
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 ser livre para individualmente lutar pelo seu “gozo infinito” e por “acalanto”, não abarcando 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, exibem-se 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, pela solidão a ficarem submissas ao homem que amam ou por quem anseiam.

Elque Santos: Entre Toques e Versos

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 aprendiz escritora negra. Ela afirmou participar de oficinas de LN, promovidas por organizações literárias e/ou do movimento negro, do grupo cultural *Eré gége*, por exemplo, com a finalidade de “aprender a escrever literatura”. Nesses espaços, ela se aproximou de escritores/as negros baianos, tais como Landê Onawalê e José Carlos Limeira.

Em uma perspectiva genealógica¹², autores são citados 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. Elque Santos, através da leitura dos CN e de outras obras afins, conheceu possibilidades de reinventar suas africanidades e 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.

A identidade autoral de Elque Santos se constrói contaminada com a identidade individual. Afirmar-se como uma mulher negra

¹² 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.

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.

Do contato, de reflexões sobre raça e gênero, em Cursos e na participação no *Eré gêge* com eles, 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 assim 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 qual lugar e imaginário sócio-religioso e cultural ela tece a sua poesia.

*O Rumpi que transpõe as cercas,
Que rompe as mordaças 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 *Cotôs*¹³.
 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 desrespeito à diversidade religiosa. A voz poética afirma uma identidade afro-religiosa na qual cultua Deuses 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* de 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, inclusive aparecem, no poema, os *alabês* — homens consagrados ao toque

¹³ *Rumpis* são tambores sagrados, também conhecidos como atabaques, que tocam para os ancestrais nos Terceiros 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.

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
De onde vinham....
Vinham de longe, [...]
Onvi 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,
Relembraças 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 negros que aproveitam o discurso literário para provocar rompimentos com parâmetros culturais etnocêntricos, com a unidade 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 afro-brasileiras e das negritudes.

Além dos obstáculos encontrados no labor da formação de sua escrita literária, 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 negras, 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).

Urânia Munzanzu: Uma escritora do *Asè*

Urânia de Oliveira Rodrigues é soteropolitana, e nasceu em 20 de março de 1972. Ela é integrante do *Zoogodô Bogum Malê Rundó*, co-

nhecido 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 uma escritora em formação. Embora ela já escreva desde a sua adolescência, ainda não tem livros editados, mas publica em jornais e blog. *Baobá* foi o seu primeiro poema publicado, através da Fundação Pedro Calmon do Estado da Bahia, na *Folha literária* (2008).

Na sua produção literária, destacam-se temáticas como amor, solidão, prazer, emancipação feminina negra e religiosidade afro-brasileira. Ela se vê como uma escritora que canta (ou deve cantar) o que lhe toca no mundo. No poema *Podactilos...*, 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 podactilos...
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 sós 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 agradecer, 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*, a voz de *Podactilos* apresenta-se liberada de “verdades” moralizantes, recatos e bastante decidida a atender aos seus desejos libidinosos. Sem a preocupação 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. Contudo, em sua produção literária, prevalecem temas relacionados à questão racial e à ancestralidade afro-brasileira. 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 que, de algum modo, compartilhem com suas vivências afroreligiosas ou pelo menos conheçam histórias, figuras míticas, personagens e religiões afro-brasileiras.

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, mos-

trando-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, memórias de ancestralidade e 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 BÁLA!

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 Gambóia...

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 Mabi e seu sangue Malé.

Eu sou metade e sou o tudo!

Sou Kinzu e Fomotinha! (MUNZANZU, 2008)

Desfilam, nos versos, nomes de orisãs como Nana Agotimé¹⁴, mães ancestrais como Iyá Nassô Oká¹⁵, Iya Biticu, líder religioso afri-

¹⁴ Nanã, divindade africana de origem Jeje, da religião da Dassa Zumé e Savé, 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. 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 agradecer a morte.

¹⁵ Segundo a tradição oral, o primeiro candomblé baiano, *Ilê Nassô Oká*, Ketu, de origem ketu-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*, 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

cano como Bambosè, participante da Revolta dos Malês, Mahi (Luiza Mahin)¹⁶, a qual como Yaa Asantewaa e rainha Ginga, destaca-se na história dos negros 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 suas múltiplas 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 seu projeto identitário de mulher preta, que pretende ser forte, guerreira, insurgente, sintonizada com seus antepassados africano-brasileiros. Além disso, essas figuras também possibilitam ao público leitor (re) pensar suas afro-descendências mediante os múltiplos traços culturais que lhe rodeiam e as oportunidades de construir e tensionar identidades individuais e coletivas.

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 afro-brasileiras 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 [...]” (MUN-

terras brasileiras uma organização religiosa de cunho político, que reuniu diversas etnias.

¹⁶ *Luísa Mahin* foi uma africana escravizada, mãe do escritor brasileiro Luís 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.

ZANZU, 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 afro-descendências, 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.

Esù, orisà da comunicação e guardião de estradas, entradas e portas, talvez não apareça despreziosamente em *Encontro*, pois ele é a boca coletiva, ou seja, o mensageiro dos demais orisàs e de humanos; aquele que promove a relação entre o *Aiyê* e o *Òrum*. Como essa divindade, 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 [...]” (MUNZANZU, 2008).

Fazer literatura com temas afro-religiosos e africanidades, por certo, como se apresentam em poemas de Urânia Munzanzu, primeiro, poderá proporcionar 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 ávidos por uma escrita literária em que se sintam contemplados também pelas suas práticas religiosas. Segundo, pode trazer à baila através da 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.

Essa preocupação de Urânia Munzanzu, quiçá, remete à intolerância religiosa, a qual tem faces indecifráveis, segundo a pesquisadora e contadora de histórias Vanda Machado (2007), em seu texto *Intolerância religiosa: vigiando e punindo*. 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 afro-religiosos 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.

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 outro mundo, 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.

Angelita Passos: Uma Escritora da Palavra em Verso

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, ela é membro da Academia de Letras do Recôncavo da Bahia, ocupando a cadeira Jacinta Passos.

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.

Ela já 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). Também 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 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. 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.

É um entendimento da literatura que indica a ideia de arte universal ou no mínimo nacional, visto 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
 Sombreando 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.

A afirmativa de Lita Passos, “A escrita alimenta minha vida e vice-versa” (PASSOS, 2008), 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).

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, relembrar 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
Flecbando amiúde o horizonte
Vivo buscando a canção inicial de tudo.
(PASSOS, 2007)*

Por esses versos, uma voz faz o trabalho de cuidar da autopercção em diálogo com a natureza. Seu desejo não é procurar origens remotas de si e de seus discursos, mas compreender no 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, entre as participantes do estudo, 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 leitores especializados (estudiosos e críticos), 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 ferramentas tecnológicas de edição, para além do livro impresso, lhe permitem adequação; fato que também ocorre com as outras escritoras participantes do estudo, aos aparatos tecnológicos atuais de informação e comunicação de armazenamento e de difusão de sua poética; também oportunizam a inserção em redes sociais, entre outras, *Orkut*, *Facebook*, *Twitter* e *MSN*.

Das oito escritoras colaboradoras, quatro publicam seus poemas e trechos de textos ficcionais em seus blog e *Orkut*; três são associadas a redes de escritores que divulgam suas obras em sites e sete têm alguns de seus textos editados em sites e blogs de terceiros e de instituições; quatro já publicaram em jornais *on-line*. Dessa descrição, deduzo que as ferramentas mencionadas 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 (2005), 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 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.

Lita Passos e as outras escritoras utilizam ferramentas tecnológicas 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).

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, por conseguinte, de consumo,

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

Fátima Trinchão: Uma Escritora de Fé e Resistência

Maria de Fátima Conceição Trinchão de Carvalho nasceu em 18 de julho de 1959, em Euclides da Cunha-BA, e reside em Salvador-BA. Ela 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 cursar a Graduação de Letras. Na década de 80, publicou em jornais baianos, sobretudo em *A TARDE*.

Ela continuou sua jornada de tornar-se escritora, associando-se à Editora CEPA, formada por um grupo de escritores baianos, 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 *Hagorab*, 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 Kô Si Ènè Kô Si Òrisá* nos CN, volume 32, em 2009, e participará do volume 33 desses *Cadernos* em 2010.

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 do condoreiro, derive o seguinte desejo da autora: “[...] gostaria principalmente que o “eu 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 vozes negras aos versos, 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 Orisã 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 acarícia,
no ocaso, ao crepúsculo,
no amor intenso e forte,
no vento que se levanta,
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)*

Oyá 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, 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 bravo,
Senhora dos Céus
Rainha,
o céu incendeia e arde
De tarde,
bem a tardinha. (TRINCHÃO, 2009)*

Novamente aparece uma voz poética que aclama *Oyá*, 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 à 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, Ihú pra Oyá! (MUNZANZU, 2008)

A voz poética lembra as realizações com que *Oyá* lhe agraciou, 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, acolheu-a quando os humanos a abandonam. Para a voz poética, ela é responsável pelas suas conquistas e pela 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: “Pelas 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 *Oyá*. 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, autorreferen-

cial e coletivo (OLMI, 2006), como presente em *Ventania brisa*, são discursos poéticos que apresentam narrativas de si, ficcionalizando vivências, trajetórias, sentimentos, fatos, repertórios identitários e culturais; 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 afro-descendências, 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 contra fala ao discurso oficial, ao discurso do poder” (EVARISTO, 2007, p. 3).

Essa 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 vida e a morte, 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 encaradas como 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 (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, 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 *Osalá*. Também existem poesias que fazem alusão a universos e personalidades negras como *Zumbi dos Palmares*, *Mulheres negras, negras mulheres*, *Ecoss 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 no Brasil e em outras diásporas.

Guerra, no sentido metafórico, e alguns nomes de instrumentos de luta, tais como lança, punhal e 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 punho
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 coisas 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 batalha, 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 abarca 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 também declarou, em entrevista, que não se considera pertencente à LN e não tem relações com grupos e escritores adeptos desse projeto literário. No entanto, a partir de 2010, ela começou a escrever 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.

Aline França¹⁷: Uma Protagonista da Literatura Afrofeminina

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 um 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), 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 foi a novela *Negão Dony* (1978), que narra uma história de um funcionário do manicômio do Estado, o qual conhece bastante o candomblé. Em 1985, publicou o seu segundo livro, *A mulher de Aleduma*, uma epopeia, em que os feitos de populações africano-brasileiras são

¹⁷ Essa 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.

cantados e exaltados, com orgulho e confiança, configurando-se como uma reinvenção de suas origens e de lutas em prol da sua afirmação. Como toda ficção, trata da arte de narrar, conforme Mikhail Bakhtin (1993, p. 401), questionando 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 de 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 e baiano da novelista em lidar com questões sociais e culturais de negros 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 *Ignum*, 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 sua trama se desenvolve no presente, no aqui e agora. Isso configura a temporalidade inacabada do romance e a sua aproximação da realidade.

de, caracterizada por Bakhtin (1993, p. 401). Nessa perspectiva, o leitor torna-se contemporâneo simultaneamente ao narrador e à narrativa.

Narrativas de homens, mulheres, deuses e deusas, 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 *Ignum*, 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 Ignum. Cantem! Arranquem de suas almas os cânticos e brindemos a Salóvia, Deusa de Ignum.

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 reelaboração de múltiplas possi-

bilidades 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, e às relações, 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, reelaborar 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 que eles reconstroem 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 afro-brasileiros. 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 tra-

çam linhas e versos poéticos e narrativos diferenciadores, com personagens, vozes e histórias constituídos por

[...] temas femininos e feministas negros comprometidos com estratégias políticas emancipatórias e de alteridades, circunscrevendo narrações de negritudes femininas e 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, assenhorando-se da escrita para forjar uma estética textual em que se (re)inventam a si e a outros e se cantam sonhos e universos culturais negros.

Autoras Negras Baianas e o *Jogo da Escritura*¹⁸

A leitura crítica realizada neste capítulo, demonstrou que a identidade autoral das escritoras, em realce, adquire importância, na medida em que se desloca de imagens e discursos que imortalizam o pai e a mãe do texto, ao mesmo tempo em que se distancia de significantes que as colocam como construtoras de verdades, 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, o que importa, para elas, a regularidade de suas criações

¹⁸ *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.

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, 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.

O poema *Elev-a-ção*, de Jocélia Fonseca, facilita o entendimento dessas pretensões, ao apresentar indagações e razões pelas quais o sujeito se angustia.

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

Lutas, sofrimentos, superação e resistências são temas que despontam nesse poema, contudo são também frequentes em palavras poéticas e ficcionais das demais escritoras integrantes do 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, portanto, 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).

Ademais, 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 de *Elev-a-ção* servem também para mostrar o próprio eu autoral ficcional, posto que, em matiz metalinguística, despontam também em poemas e contos de Mel Adún, Rita Santana, Elque Santos, 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. Nele, aparecem as façanhas que a voz inventa de nove em nove meses para gestar e procriar, em segredo, seus versos. Incompreendida pelo marido louco, preocupado com a paternidade, entre festas e silêncios, 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 filhinho 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 ele, 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 proporção 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, mas de múltiplas possibilidades de imputação de significados de mundos e histórias, memórias e imaginação manejados pelas autoras. As participantes do estudo, portanto, 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 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.

II. Literatura e identidades negras

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. 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 Stuart Hall (2000) 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 discussões 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 bioló-

gicos e naturalizados, uma vez que elas implicam adesão, pertencimento e, ao mesmo tempo, 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 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. (MUNIZ, 1999, p. 34)

Elas são multirreferenciadas, resultam de entrelaçamento de diferentes traços socioculturais, por isso se configuram nos entrelugares (BHABHA, 2003), isto é, são formadas com referenciais das várias dimensões e aspectos, tais como gênero, geração, geográfico, cultural,

entre outros, 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 aportes 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, pela linguagem. Nesta perspectiva, este 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 poucos conhecidos 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 autoras e autores negros 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.

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 negros. Assim, a tradição literária brasileira é marcada por uma escrita sobre o negro¹⁹, 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 etnocêntricos²⁰. 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

¹⁹ 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.

²⁰ *Etnocentrismo* é considerado, por Ellis Cashmore, como “[...] o próprio grupo como padrão e todos os outros como estrangeiros e, geralmente, inferiores [...]” (2000, p. 439).

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, naturalizadas e com circunscrições pautadas em um suposto 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 C. Evaristo (2005), confundido com desigualdade e inferioridade:

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 aspectos 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 do 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 do inferno, utiliza-se de elogios e simples galanteios aos diversos improperios a elas lançados para caracterizá-las. O sujeito-poético elogia mulheres negras, comparando-as com flores, como fizera 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 do Boca do 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,
Dai 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 (1975).

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 escritores elaboram poéticas com cantos diferenciadores que pouco se aproximam desses qualitativos. Eles inventam outros perfis negros femininos, abolindo riscos, tais como: objetos de desejo e de prazer, de índoles 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 LN, se destaca por elaborar uma poética que se estabelece através de imagens e temáticas que, contrariamente à escrita do Boca do 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. A 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 segundas 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 molbo,
Posso até bater, mas ainda não aprendi a apañhar...*

*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 exhibe 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 deuteamos.”

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 figura de 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 ameça o seu jeito gracioso, 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 azevi-che”, 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 azevi-che,
 Estátua de granito denegrido,
 Ante quem o Leão se põe rendido,
 Despido do furor de atroz bravexa;
 Emprasta-me o cabaço d’urucungo,
 Ensina-me a brandir tua marimba,
 Inspira-me a ciência da candimba,
 Às vias me conduz d’alta grandexa [...]
 Quero que o mundo me encarando veja
 Um retumbante Orfeu de carapinha,

*Que a Lira desprezando, por mesquinha,
 Ao som decanta de Marimba angusta;
 E, qual outro Arion entre os Delfins,
 Os ávidos piratas embaíndo —
 As ferrenhas palbetas 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 caimbas.
(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 autoidentificação e afirmação enquanto “Africano fidalgo”. 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 Nzinga²¹). A vitória da voz poética será festejada em meio 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 desenhavam-se distintamente entre o ébano da caixa de piano, e as bastas madeixas ainda mais negras do que ele. São tão puras e

²¹ 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.

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 autoafirmação 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 extremo, 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 branqueamento²², não falta ao narrador entusiasmo 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 negritude²³ em nada se assemelha com beleza, ino-

²² *Branqueamento*, aqui, corresponde às práticas, advindas da *ideologia do embranquecimento*, como estratégias de adoção e de assimilação de repertórios culturais eurocêntricos em detrimento daqueles afrobrasileiros. Ver sobre essa ideologia, dentre outros, FANON (1983), GOMES (1995), MUNANGA (2004), SOUZA (1983).

²³ *Negritude* faz alusão não apenas a aspectos fenótipos, mas também àqueles culturais afrobrasileiros.

cência e pureza, pois os atributos são associados a sua euro-descendência 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 *Mens 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 euro-centrismo 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 das 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 afro-descendências.

[...] *Como era linda, meu Deus!*
Não tinha da neve a cor,
Mas no moreno semblante
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 desgastados
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, pois que, de acordo com E. A. 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,
Caçando de cetim alvas chinelas,
Quisera ser a terra em que ela pisa,
Torná-las em colber, 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 escravizados. 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 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 e 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 vícios de vitimização, mas pela resistên-

cia. 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, deusas e deuses africanos na diáspora brasileira, indubitavelmente, evidenciam e explicam os fundamentos e a vida humanizada de ancestrais por narrarem sobre heróis, seres humanos, deuses 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, portanto, vítima e algoz da escravidão. Segundo essa narrativa, o sistema escravista deveria acabar logo, já que os escravizados ameaçavam a integridade da Casa Grande, haja vista 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 no Brasil, presente em textos de Fátima Trinchão, Aline França e Mel Adún, 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 rememorar 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.

*Está de pé, alerta.
 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 palmarianos e conclama outros 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 palmariano, outras vozes poéticas com esse tom se fazem ouvir entre escritores negros brasileiros, entoando versos vigorosos em prol da divulgação de pontos de culturas africanas e afro-brasileiras e de elaborações afirmativas de identidades negras.

Pela voz poética de *Zumbi dos Palmares*, desenha-se uma insurgência que se desfigura no cotidiano daqueles que mantêm e, concomitantemente, mobilizam as tradições e histórias negras. Tambores não apenas rufam saudando e chamando os antepassados, Inquices e Orisãs 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 Parmares, 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 afro-descendências.

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 de interesses familiares e comunitários. É possível que a evocação ao vulto tenha como pretensão não apenas de 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 afro-descendentes. 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 manjerição 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 (1983), nos ideais naturalistas.

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 carnavais e animalescos, 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 femininos negros naturalizados e uniformes, negando-lhes a peculiaridade de serem constructos socio-

culturais e diversos. Contrariamente o que vemos desfilarem 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 beicuda [...]
 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, aparecendo destituída de laços de parentesco, de filhos e de ambiente familiar. Mas essa não é uma representação à toa, justifica-se, conforme C. Evaristo (2005) pelos signos da cultura ocidental e pelos dogmas e princípios religiosos e cristãos, conforme adverte Evaristo:

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 de Tia Nastácia, 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.
 (ONAWALÉ, 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, enfrentados por ela no limiar de sua vida, apresentados pelo narrador, de diversas proporções e dimensões.

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 a 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 afro-brasileiras. 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 negros e negras estão presentes e são representados 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 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 leitores 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 à 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 den que chegou
 (isso já faz muito tempo)
 no banguê 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 cocêira,
 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 açoitar
 Sozínbo a negra Fulô.
 A negra tirou a saia
 E tirou o cabeção,
 De dentro dele pulou
 Nuinba a negra Fulô [...]
 Ó Fulô? Ó Fulô?
 Cadê, cadê ten 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 servisais — 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 cocêira [...]” (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 estereotípiia negativa. Maria Nazareth S. Fonseca (2002), 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.

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. 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 de arroz. 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 mestiça-

gem, 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 minissaia 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.

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 lite-

ratura 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, 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 físicas, psicossociais e morais 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 mordaza.
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, a discussão deste tópico adquire pertinência na medida em que permite compreender a sua análise como oportunidade de através da 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, 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. Por fim, a leitura descritiva e interpretativa de textos literários sobre dimensões políticas e culturais, tais como a 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.

Literatura Negra: Uma Escrita Diferenciadora de Identidades

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 uma análise, sob a perspectiva desse movimento estético, de textos das participantes da pesquisa e de outros autores negros 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 afro-brasileiros, forjado por escritoras e escritores negros que assim se declaram e que assim é denominado por eles, por estudiosos, leitores e críticos, como Duarte (2005) e Benedita G. Damasceno (1988).

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 escritores que se reconhecem como negros, já acentuadas por Fonseca (2006).

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 negros 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. Implica problematizá-los, subjetivamente, forjar agenciamentos de formas e expressões literárias, que acrescentem outras significações ao ser negro no Brasil. Eduardo A. Duarte (2005), ao discutir sobre a pertinência da LN, admite o vazio e a ocultação de vozes negras existentes na historiografia literária.

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, 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, insituídas 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 Damasceno (1988), ao caracterizar a poesia negra brasileira, sugere que essa textualidade se evidencia através da procura da identidade do negro.

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.

Vale ressaltar que a cultura nacional, a que se reportou Proença Filho, se apresenta pouco coesa e de modo bem controverso, haja vista que, por um lado, denota-se um uso carnavalesado, 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 Proença Filho 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 [...], 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 escritoras e escritores negros, que se declaram inseridos na LN, um empenho por inventar representações em que se revertam as que aparecem marcadas por exotismos e inferioridades.

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 negros 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 (2002), um escritor de grande relevância para a constituição e manutenção da LN no Brasil, ao tratar sobre o sujeito-leitor e suas relações com a Literatura Negra. A LN 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 provoca 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 e 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.

Cuti Silva, em *Para ouvir e entender “estrela”*, de igual modo à 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 interculturalidades²⁴, figuras negras como repertórios também 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 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)

²⁴ *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).

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 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.

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 sampoo
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 sinbá burra e besta perguntava
onde é que tava o sinhô
que o diabo lhe mandou.
- Ab, foi você que matou!
- É sim, fui eu que matou –
disse bem longe a Fulô
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 açoiotes 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.

Ele 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 negros não apenas apropriam-se da palavra poética para (des)contar o passado histórico de negros. Eles 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 escritores 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 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 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. 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.

Tenbo um tambor

Tenbo um tambor

Tenbo um tambor dentro do peito

Tenbo 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 cor verde. Seu toque, entretanto, clama por vozes ancestrais ou segrega grupos; contrariamente seus sons visam à congregação de todos, 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 e do outro, de resistências, sonhos e utopias. É um lugar oportuno para encontros consigo mesmo e com o outro e para cantos aos 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 Ósum*, 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 minbas 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 queeres 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 Osum) (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 negros, 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 o eu e o 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, a ênfase aos discursos e narratividades sobre identidades negras, quanto às significações pautadas em estereótipos positivos e ne-

gativos, estabelecendo relações entre os textos apresentados, partindo do entendimento de que as autoras, participantes do 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 negros que entoam cantos de glória para as ancestralidades e afrodescendência.

A LN é pertinente, já que, por ela, autores negros 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 e de 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 de vozes literárias negras femininas, como será abordado no capítulo seguinte. 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. Literatura afrofeminina: interrogando e pluralizando femininos

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 também 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, 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 limi-

tado 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 e 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, 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 subjugam 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 Gómes 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, 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 enunciatórias: são sujeitos que vivem situações das 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 e de nós como sujeitos que enunciam dizeres e contradizeres. 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 *versus* 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 subjugadas, 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 ima-

ginário, 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 enfiadinhos.
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 Asantewaa²⁵. 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

²⁵ 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.

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.

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)

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 as 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 violadora e 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 odor 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.

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 pesquisadores da literatura 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 na literatura, e da mulher e a 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 negro²⁶ 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, através da escrita, inventarem 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, Salópiã (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 antepassados, 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 floricoadas, da mesma maneira como aconteceu quando Maria Vitória adquiriu o poder [...]

Imediatamente, belas mulheres apareceram. Impossível afirmar o número exato delas que, despedidas, sorriam de mãos dadas. As flores que formavam as coroas faziam um bonito

²⁶ 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.

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 poetas 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 outras, 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, uma das protagonistas da LN e da literatura afrofeminina no Brasil.

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

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 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.

<i>Ser negra.</i>	<i>De negras mamas,</i>
<i>Na integridade</i>	<i>de negra alma.</i>
<i>calma e morna dos dias.</i>	<i>Ser negra, negra.</i>
<i>Ser negra,</i>	<i>Puro Afro sangue negro,</i>
<i>De negras mãos,</i>	<i>Saindo aos jorros por todos os poros.</i>

(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 redomoimbo 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 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.

<i>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</i>	<i>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)</i>
--	--

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, mostrando-se decidida em reverter situações em que o servilismo e a submissão ameaçam sua liberdade. 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.

<i>Armada de guerra... refeita a garganta doída... gritei pra mim: “-Vou à luta!!! Vou lutar!!! Defendo um ideal...</i>	<i>Real verdadeiro” saí empunhando espada legada d’um passado na luta da reação. (ALVES, 1983, p. 45)</i>
---	---

Em *A uma guerreir@*, de Jocélia Fonseca, aparece uma voz que delineia 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 molbe em lágrimas
 Enxugue-as, erga-se
 E de novo caminha.
 Noutras ventos,
 Noutras 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, ou aquilo contra aos 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 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. Tranquila 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. [...] (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 da África, distantes de imagens que sugerem primitivismo, pobreza, miséria, seca e aridez, diferentes daquelas, por vezes, presentes na Literatura Brasileira, representan-

do-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 ideias*, também tece, de modo fragmentário, versos sobre pelejas 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, intranquilidade, retrocesso.

Luta que amedronta as feras e deixa por onde passa o rastro da desolação e da morte. [...] (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 devem ser mais felizes 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 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 relato 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.

Femininos e Feminismo Negro em Poemas de Jocélia Fonseca, Rita Santana e Urânia Munzanu

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 às diferenças significativas entre elas. Assim, o feminismo foi, por muito tempo, conduzido por visões eurocêtricas 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 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 também nelas não haviam evidências de 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 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 e outras, de histórias, universos e identidades femininas negras reinventadas, as autoras negras disputam espaços e poderes. Por conta disso, elas forjam uma criação literária em que a constituição de feminino e feminismo negro pressuponha 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, 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 dessas escritoras negras baianas, 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*²⁷, 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).

²⁷ *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.

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 empregnada nas madrugadas frias...

Com aquela certeza de que: aqui ninguém me bolee! 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)

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 performativo, 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, já que por eles se constituem aquelas (SILVA, 2000).

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 também 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 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 com 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. Nele, há 70 poemas, todos com vozes poéticas femininas negras que se 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 eu(s) feminino(s) 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 amanheço 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 desprendida 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 mêsruo 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, 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, sorrateiras 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, con-

quistas 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 veem minba euforia insana
De quem sorri à espera de milagres.
Um antídoto digno da minba 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.
Jamaís amo sempre o meu Senhor.
A paz em excesso por vezes me atormenta,
Fervo as veias em pensamentos,
coço 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 *Tê 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.

*Tê quero assim:
Negro-gato-homem
Me fazendo caminhar*

*Por ter lugares
Que a minha menina
Ainda nem sabe.*

*Te quero sonbo-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 querereres 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 coletivamente 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 eu(s) poético(s) feminino(s) negro(s) 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 eu(s) 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.

Ao apresentar uma discussão sobre a literatura afrofeminina e fazer análise de alguns poemas de Jocélia Fonseca, Rita Santana e Urânia Munzanzu, é possível 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 desierarquização de subjetivação, imprimindo soberania e exercícios de resistência em outros modos de criar, pela linguagem literária, vozes e personagens negras femininas.

IV. Figurações de *escrita e cuidado* de si/nós em afronarrativas

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 cinco contos de Mel Adún, publicados nos CN, volume 30 (2007), em 3 – *Yeyelodé*; *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 Èvè Kò Si Òrisá* (2009), que faz alusão ao reinado do Òrisá *Ossanba*, 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 faz considerações sobre narrativas de Mel Adún e Rita Santana. Para tanto, realiza

leituras interpretativas dos contos *Yeyelodé* 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 *Yeyelodé*, 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 eu(s) 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 ou autora de uma escrita que se desdobre, ao mesmo tempo, em formação de si e em desierarquização 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 possi-

bilita 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 podem ser escritas de si e de nós, como práticas discursivas, longe de uma escrita intimista, semelhante aos diários, mas histórias que indiquem autoformação, dando a conhecer a si e a 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 à outra, a pecadora. Ambas poderão ser referências para a Madalena escritora, a qual também se apresenta como uma mulher de tantos eu(s) e tantas paisagens.

Continuo grávida de Deus, por isso ainda ousou 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, ao invés de 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 crepitem 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 dóceis, 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 reestabelecer 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 eu(s). 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 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, relembrando diálogos fragmentários e dispersos estabelecidos com João, o qual lhe levou a perder o pé das coisas, a doídice.

Por ora, deixe eu contar o que se passou comigo. Nós já éramos separação irremediável, eu e você. Estávamos delidos, 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 doídice 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 doída e tão doída. Por isso tão doída. Eu, Madalena, doída. 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).

Os pactos, pois, são inseparáveis, apesar de explicados distintamente, posto que “[...] O pacto referencial, no caso da autobiografia, é em geral coextensivo 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.

A aproximação entre referencialidade e ficção também tensiona os limites entre a verdade e a mentira nas narrativas (SANTIAGO,

2008). 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. 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 (SANTAGO, 2008).

O lugar do discurso da voz autoral, composto por várias referências identitárias (gênero, étnico-racial e classe), 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 exposições exacerbadas do 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.

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 *Yeyelodé*, 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 recôn-

dito 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 *Iyáláodê* (*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 afro-brasileiras. *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 profícuo 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 africanos 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 transcurtos 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 Yalodê²⁸. O sol estava caindo e o Babá ainda não tinha respondido suas perguntas [...] (ADÚN, 2007, p. 152)

²⁸ Título atribuído às rainhas Yorubás. (Nota da autora do conto *Yeyelodê*).

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 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-Ibùalamo, também conhecido por Erinlè ou ainda Inlé Ibualama, Ossòssi ou apenas Inlé 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*, por-

que 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 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 bravoio.

[...] 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 o eu real e o eu 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. A prática de escrita literária híbrida, que apresenta proximidades entre o real e o ficcional, dilui o distanciamento entre a autobiografia e a ficção (SANTIAGO, 2008).

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 e 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 escritor, da escritora e as relações entre o real e o ficcional, Dominique Maingueneau²⁹ 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

²⁹ 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).

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 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 *Yeyelodé*. 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 e nós, presente em *O quarto*, *Medusas e caravelas* e *Yeyelodé*, 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 e nós, derivam de aprendizagens, de releituras de escritas feitas anteriormente e de reflexão sobre elas e sobre o já escrito e dito de si e nós, isto é, de pensar e escrever sobre si e nós.

Esses contos constituem discursos de ficcionalização como práticas de invenções e (re)escritas de si e 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), tecem 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, limites humanos e liberdade. 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 e de nós é, em narrativas afrofemininas, como as aqui apresentadas, um exercício dinâmico e contínuo de um pensar sobre si e nós. É um narrar 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.

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 heautoû*), 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, este tópico analisa 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 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 laca 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 leitor 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 hão 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. 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 autoexplicação, porque aparecem associadas aos traços discursivos comprometidos com releituras e posituação 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 outro 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 configura por apropriarem-se do já dito fragmentário e aleatório que lhe constituem e da reflexão realizada sobre o tempo já vivido.

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 lembrando 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 passavam em todo o conto como indicativos de que por elas poder-se-ia compreender e buscar o outro no presente fugaz que se faz no instante e no fluído 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 natu-

reza 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 como 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 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, 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 amarela 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 *Yeyelodé*, 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 *entemos* 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 per-

manente 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 forçadas 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 o eu referencial e o eu 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 s e nós.

Em narrativas de Rita Santana e Mel Adún encontram-se 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 e nós. Para tanto, elas tecem palavras emergentes que as autoafirmam e as constituem e, sobretudo, costuram processos de interpretação de si e 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. Memórias literárias de autoras negras baianas

(Re)Configurações Diferenciadoras de Divindades em Poéticas Afrofemininas de Mel Adún e Fátima Trinchão

Os deuses e as deusas são antepassados que alcançaram o perfil de divindade através de atos extraordinários que praticaram, passando a se manifestar como forças da natureza. Através dos mitos, portanto, 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 compreende como Mel Adún e Fátima Trinchão (re)apresentam divindades com o intuito de, mitológica e simbolicamente, (re)significar memórias ancestrais africanas e afro-brasileiras. 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, 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 dos deuses. Eles realizam ações que demonstram seu caráter divino, guerreiro e seu percurso entre o *Ara-Àiyé* — o mundo visível — e o *Ara-Òrum* — o mundo invisível —. Desses universos resultam caracterizações de deuses, 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 negras baianas 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 e costumes 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, essas escritoras talvez podem, como exercício de resistência, entender e refutar, quando necessário for, leituras existentes sobre mitos e universos culturais africano-brasileiros. Elas podem possibilitar aos leitores 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 Outro, elaboram, organizam e instituem classificações, tais como superior e inferior, alta e baixa culturas e literaturas, erudito e popular. Elas possibilitam aos seus leitores constatar que em mitos africanos, os heróis, apesar de deuses, têm perfis que subvertem a ordem estabelecida e hegemônica da caracterização de Deus e de santos pelo cristianismo. Eles, além de serem seres sobrenaturais, fortes, vencedores

e realizadores de ações inusitadas, também são humanos, pois comem, dançam, riem e transitam entre o *Ara-Àiyé* 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, 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

Yé yé o, rio

Ora yé yé ô, yalodé

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 Yé Yé* é a saudação daqueles 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 afro-brasileiras, 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 transcendentalmente, 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 leitores 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.

Alafιά.

*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 das religiões afro-brasileiras, e menos com aqueles de práticas religiosas de matriz africana, onde Osalá é venerado. Menos ainda, se justapõe às *Águas de Osalá*, – 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 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 bora!
 Daqui a pouco no horizonte,
 O sol se levantará,
 E sua luz se ampliará por todo o firmamento.
 Com seus balaios 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 Yá; 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 Oguntê
 Odo yá; Iemanjá Assabá
 Odo yá; Iemanjá Assessu
 Odo yá; Iemanjá Yeva
 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, seus filhos e filhas aparecem com adornos, adereços, artefatos, nomes e feições contíguas de memórias que circundam e alimentam as comunidades de asê 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, 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 africanos, 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 ancestrais em comunidades de tradições religiosas de matriz africana.

(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 afro-narrativas, 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 próximos de uma afro-brasilidade 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 Ènè Kò Si Òrisá*³⁰ (2009), em que é o *orisá 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.

³⁰ A expressão *Kò Si Ènè Kò Si Òrisá* significa, em yoruba, *Sem folhas não há Orisá*. Membros de comunidades religiosas de matriz africana acrescentaram a esse sentido: *Sem folhas não há Orisá*. *Sem folhas não há vida*.

Essas autoras, ao tecerem memórias, apropriam-se de cosmogonias e arquétipos e, mais especificamente, de deuses africanos para criar seus heróis, vozes narradoras e personagens. Elas recriam realizações e atributos de deuses, apresentando-os como protótipos e possibilidades de se compreenderem dramas, indagações e dilemas peculiares à existência humana e à vida em sociedade. Ademais, este tópico analisa a apropriação de mitos e arquétipos africanos presentes nos contos *Salve as folhas Kô Si Èwè Kô 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.

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 eles constituem a memória social, assegurando a preservação e 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 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 míticos ao se transformarem em valores e símbolos sagrados e heróicos. Deuses possuem um caráter religioso e filosófico, uma vez que através deles 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 (1982) 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, 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 africanos, mas há delineamentos de figuras míticas afro-brasileiras com arquétipos que se assemelham com aqueles. Nessa novela, desfilam conhecidos deuses africanos como: Olorum, o Deus maior; Òsum, Òsalá, Ogum, Sangò e outros, como o deus negro Aleduma, vindo do planeta Ignum, 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, que se destacam pelas ações em prol da dignidade de uma população cujos antepassados foram africanos.

Em Ignum, era um dia de festa em honra à deusa Salópia. As mulheres usavam bonitos penteados e seguravam fortemente suas lanças de *tiunja*. 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 micro-histórias em torno da inserção dos negros 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 Salóvia, 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 o leitor. A narrativa permite pensar sobre o mobilismo social de negros 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. (FRANÇA, 1985, p. 97)

Os perfis de deuses que transitam entre os planetas da novela são adjacentes àqueles africanos, visto que, ao mesmo tempo em que se destacam pelas ações vitoriosas e singulares, evidenciam-se por se mostrarem humanizados. Em *A mulher de Aleduma*, pode-se compreen-

der 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 Ignum 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 deusesacompanham a dinamicidade da existência humana e dela se retro-alimentam e, por eles, 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 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 *fortiafiri* — 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 violên-

cias 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.

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.

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, 1999, 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 *Aiyé* e o *Orum* 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.

A mulher de Aleduma e *Os estandartes* são exemplos de narrativas afrofemininas que visam ao cuidado de nós, já que, por elas, vozes nar-

radoras reivindicam formas de afirmação de identidades e de valorização de legados culturais afro-brasileiros. Enunciam ainda a necessidade de reconhecimento do panteão, princípios, mitologias, culturas e costumes africano-brasileiros. Essas novelas configuram-se, portanto, como reinvenções de narrativas que contam, explicam e explicitam outras formas de pensar sobre si e 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 africanos 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! [...] (FRANÇA, 1978, p. 14).

Em *Negão Dony* (1978), as personagens negras e ambientes têm 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 afro-brasileiros.

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 heroicos 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 afro-brasileiros, em *Negão Dony* e nas demais narrativas de Aline França, se explicam 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 Kô Si Èwè Kô Si Òrisá*, de Fátima Trinchão, que se destaca 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. (TRINCHÃO, 2009, p. 53-54)

Em busca de si mesmo e sufocado pelo assoberbamento 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 experiências 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 afincó. 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. 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, exibe-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 comunida-

des 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 Kô Si Èwè Kô Si Òrisá*, 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, 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 pelo leitor.

Com divindades e mitos africanos e afro-brasileiros 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, 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.

Memórias Literárias: Entre a Ficcionalização de Lembranças e Reinvenções do Vivido

A escrita literária de escritoras negras baianas 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 através da 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 afro-brasileiras, 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* e até mesmo a floresta, o canto e assobio de bem-te-vis, tais como se apresentam em *Salve as Folhas Kô Si Èwè Kô Si Òrisá* constituem ilustrações de locais e arquivos em potenciais que guardam histórias e lembranças, que compõem memórias literárias de si e 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 a 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: 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 Hampate 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.

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 abãs 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 compõem 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 festa³¹ 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.

³¹ Festa é uma das denominações de cultos e celebrações em comunidades de asê.

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*³², *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 *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 *Yeyelodé* dessa autora. Ele é uma divindade africana, senhor das matas, da terra e da caça, muito conhecida e cultuada no Brasil como Ossossi. 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 es-

³² O termo *Abiãs* refere-se às pessoas que estão na comunidade de religiões de matriz africanas, mas ainda não passaram pelo processo iniciático.

creve e diz de si enquanto vê *Odé*. Na narrativa, não se trata apenas de recordar o que ela viu, mas também de compreender aquele 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 afro-brasileira 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 altivas 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, 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 *Orisàs* 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 reelaboração criativa); pessoal (produção de diários, autobiografias, literatura de testemunho etc) e auto-referencial (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 entre outras coisas.

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 histó-

ria 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.

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 depreendidos do convívio com sua família.

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 e do 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).

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, 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 e 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, entrecruzadas 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 *Orisãs*, 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 africanos; socializam-se reverências e deslumbramentos diante de seus movimentos, concomitantemente, apresentam-se olhares e leituras criativas e pró-ativas de patrimônios culturais, inclusive mitos africanos.

Memórias fragmentadas de um “eu-para-si-nós”, por fim, se costuram com retalhos de escrita e cuidado de si e 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 afro-brasileiras, quando necessário, e, acima de tudo, inventar memórias de autoconstituição e de identidades também como narrativas de si e nós.

Considerações Finais

Preciso(amos) ir, Deixe-me (nos) Andar

Ao desenvolver a pesquisa, tese e escrever este livro, 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 este livro é, antes de tudo, reconhecer o quão rico foram os itinerários percorridos, no fazer da pesquisa e do estudo, os diálogos estabelecidos. Acrescentam-se ainda encontros com mulheres negras autoras 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 todo livro.

Lembranças esparsas reportam-me ao tempo de elaboração do pré-projeto de pesquisa do qual deriva este livro. Quantas incertezas e inseguranças! Quanto li, ruminei palavras e inventei sentidos! Recordações aleatórias me conduzem a momentos vívidos. Quantas expectativas, indagações, angústias e descobertas! Encontros e desencontros permearam todo o percurso. 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 e 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. 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 este livro 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 pôr em evidência, 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 e, por conseguinte, este livro, ainda permitiu compreender que temas como feminismos, solidão, memórias, identidades, amor, escrita, entre outros, presentes em textos das escritoras, colaboradoras da pesquisa, convidam ao leitor a repensar sobre a condição femi-

nina 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 antepassados e o presente por elas forjado na escrita literária. A poética e a prosa femininas dessas escritoras colocam o leitor 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 afro-brasileiras, 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 negros. 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 provoca-

tiva. 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.

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 e ancestrais aparece entremeados 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 e de 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, possíveis leitores, 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 tona, 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. 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 este livro 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 sobressaíra uma feição *vitimada*, tais quais abordadas no trabalho, àquela literatura inventada como negra, em que se forja o trânsito de personagem à autora. *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. *Yeyelodé*. 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 (Org.). **Corpo, gênero e sexualidade**. Porto Alegre: Mediação, 2004.

ALVES, Miriam. **Cadernos negros. Poemas afro-brasileiros.** São Paulo: Quilombhoje/Anita Garibaldi, n° 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.

ASSUMPCÃO, 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).

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.

COSTA, Aline. *Uma história que está apenas começando*. 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.

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 Firminã: 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.

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](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.

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-ção*. 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: Martins 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.

GUIMARÃES, Bernardo Joaquim da Silva. **A escrava Isaura**. Rio de Janeiro: Ed. Ouro, 1982.

GUIMARÃES, Geni. *Integridade*. In: **Poesia negra – Schwarze Poesie**. São Paulo: Edition Diá, ST. Gallen/Köln, 1998

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. **Escrava Isaura**. São Paulo: Ed. Moderna, 1982.

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.

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 FAEEBA/UNEB**. Ano 7, N° 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.lpp-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**. 2ª 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.

MARQUES, Xavier. **O feiticheiro**. 3ª 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/terraroixa>>, 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. *Baabá*. 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; Afirma, 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. *Cánon*. 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, n° 19, 1996.

SALGUEIRO, M^a Aparecida Andrade. **Escritoras negras contemporâneas**. Rio de Janeiro: Caetés, 2005.

SANTANA, Rita. *Armada*. In: **Folha literária**. Salvador, n° 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. *Ontono*. In: **Tratado nas veias**. Poemas. Salvador, 2006.

_____, Rita. *Benção*. In: **Tratado nas veias**. Poemas. Salvador,

2006.

SANTIAGO, Silvano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: editora UFMG, 2004.

_____, Silvano. *Meditação sobre o ato de criar*. **Aletria**. Jul/Dez, v. 18, 2008.

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, 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, n^o 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.

TELLES, Norma. *Antor+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.recanto dasletras.com.br>>. Acesso em 10/03/2009.

_____, Fátima. **Zumbi dos Palmares**. Disponível em <<http://www.recanto dasletras.com.br>>. Acesso em 10/11/2008.

_____, Fátima. **Ao som dos atabaques**. Disponível em <<http://www.recanto dasletras.com.br>>. Acesso em 10/08/2009.

_____, Fátima. **Salve Oyá**. Disponível em <<http://www>>.

recanto dasletras.com.br>. Acesso em 10/08/2009.

_____, Fátima. **Pai Oxalá**. Disponível em <<http://www.recanto dasletras.com.br>>. Acesso em 10/08/2009.

_____, Fátima. **Odo Yá**. Disponível em <<http://www.recanto dasletras.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.recanto dasletras.com.br>>. Acesso em 30/04/2010.

_____, Fátima. **A Trama das tranças**. Disponível em <<http://www.recanto dasletras.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 intellectual*. 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.

Formato: 14 x 21 cm
Mancha: 11,4 x 16,9 cm
Tipologia: Garamond
Papel: Pólen 80 g/m² (miolo)
Cartão Supremo 250g/m² (capa)
Gráfica: Imprima Soluções Gráficas Ltda.
Tiragem: 500 exemplares

“A autora, através das vozes poéticas das escritoras, demonstra os seus repertórios culturais, revela as suas agonias existenciais e políticas, denunciando os caminhos íngremes pelas quais estas tiveram que passar para edificarem suas carreiras literárias. Ao assenhorar-se da escrita para apresentar ao mundo a produção destas escritoras negras baianas, a pesquisadora Ana Rita Santiago mostra as possibilidades de enfrentamento e reversão nos modos de produzir, bem como de difundir e consumir a produção literária na nossa sociedade brasileira (especificamente na baiana).”

Prof . (a) Msc. Rosângela Souza da Silva

