

Entre Vozes e Silêncios:

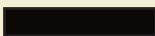
identidade e racismo na literatura

Marisa Corrêa Silva
Maria Betânia da Rocha de Oliveira
Maria Verônica Tavares Neves Cardoso
(Org.)


EDuneal

Marisa Corrêa Silva
Maria Betânia da Rocha de Oliveira
Maria Verônica Tavares Neves Cardoso
(Org.)

ENTRE VOZES E SILÊNCIOS: IDENTIDADE E RACISMO NA LITERATURA




Editora da Universidade
Estadual de Alagoas

Arapiraca/AL
2025



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE ALAGOAS

Reitor: Odilon Máximo de Moraes

Vice-Reitor: Anderson de Almeida Barros

Diretor da Eduneal: Renildo Ribeiro-de-Siqueira

CONSELHO EDITORIAL DA EDUNEAL

Presidente: Renildo Ribeiro-de-Siqueira

Titulares

Professores:

José Lidemberg de Sousa Lopes

João Ferreira da Silva Neto

Luciano Henrique Gonçalves da Silva

Natan Messias de Almeida

Maria Francisca Oliveira Santos

Márcia Janaina Lima de Souza - Sistema de Bibliotecas (SIBI)

Suplentes

José Adelson Lopes Peixoto

Edel Guilherme Silva Pontes

Maryny Dyellen Barbosa Alves Brandão

Ariane Loudemila Silva de Albuquerque

Ahiranie Sales dos Santos Manzoni

Elisângela Dias de Carvalho Marques - Sistema de Bibliotecas (SIBI)

Planejamento do Projeto gráfico e diagramação

Mariana Lessa de Santana

Capa

Ronaldo Gomes dos Santos e Maria Betânia da Rocha de Oliveira.

Imagem gerada através do site GPT

Revisão

Jaqueline Pedro da Silva

Catálogo na Fonte

-
- E61 Entre vozes e silêncios : identidade e racismo na literatura / Marisa Corrêa Silva, Maria Betânia da Rocha de Oliveira, Maria Verônica Tavares Neves Cardoso (Org.). – Arapiraca : Eduneal, 2025.
286 p. il.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-6061-049-1.

1. Prática profissional - Educação. 2. Identidade. 3. Racismo na literatura. 4. Crítica literária. 5. Formação de professores. 6. Letramento. I. Silva, Marisa Corrêa, org. II. Oliveira, Maria Betânia da Rocha de, org. III. Cardoso, Maria Verônica Tavares Neves, org.

CDU: 323.14

Elaborada por Fernanda Lins de Lima – CRB – 4/1717

Direitos desta edição reservados à
Eduneal- Editora da Universidade Estadual de Alagoas

Editora filiada à

Associação Brasileira
das Editoras Universitárias



AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradecemos a Deus, pela força, sabedoria e inspiração que nos permitiram realizar esta obra, guiando cada etapa desse processo com fé e determinação.

É com imensa gratidão que apresentamos o livro **Entre vozes e silêncios: identidade e racismo na literatura**, uma obra que se consolida graças ao trabalho coletivo e colaborativo de tantos profissionais dedicados à pesquisa e à educação, especialmente na área de Literatura e na formação de professores(as) nos cursos de Letras.

Expressamos nossos agradecimentos às organizadoras **Marisa Corrêa Silva, Maria Betânia da Rocha de Oliveira e Maria Verônica Tavares Neves Cardoso**, cujas competências/disponibilidades e lideranças tornaram possível a concretização desta obra, e a todos os autores que contribuíram com seus capítulos: colegas de diferentes instituições e regiões do Brasil (UNEAL, UFAL, UFPB, UFPE, UEM, UNESPAR, UNIOESTE),cuja pluralidade de perspectivas ressoou nos entrelugares das vozes e dos silêncios que compõem a tessitura desta obra.

Nosso reconhecimento especial à **Profa. Dra. Marisa Corrêa Silva (PLE/UEM)**, responsável pela Apresentação do livro; à **Profa Dra Liliam Cristina Marins (PLE/UEM)**,



que elaborou o Prefácio; à **Profa. Dra. Maria Margarete de Paiva Silva (Uneal)**, que escreveu o texto de nossa contracapa e à **Profa. Dra. Taynara Cristina de Souza Silva (UEM/UNESPAR)**, autora da Orelha. Agradecemos também à **Profa. Mestra Natália Luczkiewicz da Silva (UNEAL/UFAL)**, pela revisão cuidadosa que assegurou a qualidade final da obra.

Por fim, registramos nosso profundo agradecimento à **Eduneal**, representada pelo diretor **Prof. Dr. Renildo Ribeiro de Siqueira**, e ao Magnífico Reitor da UNEAL, **Prof. Dr. Odilon Máximo de Moraes**, pelo compromisso com a divulgação de pesquisas.

Que esta obra inspire reflexões e diálogos e contribua para a construção de uma sociedade mais justa e plural.

Profa. Dra. Maria Verônica Tavares Neves Cardoso



APRESENTAÇÃO

ENTRE VOZES E SILÊNCIOS, A LITERATURA RESISTE

Este livro traz os resultados de reflexões amadurecidas ao longo de anos de pesquisa e de prática profissional em Educação. Ao colocar em diálogo a teoria e a prática, os capítulos elencaram vozes que transitam desde uma certa consagração e reconhecimento (como Conceição Evaristo) até artistas cuja obra completa ainda é inédita (Lucy Brandão); desde artistas cuja ligação com o popular é umbilical até escritores cuja preocupação metalinguística assume formas sofisticadas, passando pela trajetória das mulheres alagoanas e a sua luta pelo letramento e o seu papel na educação. O que todos esses objetos de estudo têm em comum é a resistência contra uma realidade opressiva e que lhes nega voz e dignidade.

No capítulo de abertura, Andrew Yan Solano Marinho e Keila Camila Marques Menezes enfocam, em *A educação letrada de mulheres em Alagoas: uma análise histórica de figuras femininas entre 1844-1945*, um século da história da educação feminina alagoana, numa primorosa recuperação de dados históricos analisados à luz da transformação da pouca importância dada à figura da normalista (a jovem que concluía os estudos para se tornar professora do Ensino



Fundamental) até a eleição da primeira mulher para a Academia Alagoana de Letras, em 1945.

A seguir, Luiz Felipe Verçosa da Silva e Amanda Ramalho de Freitas Brito, em *Da voz ao verbo: a escrita do alagoano Alexsandro Alves*, falam sobre o poeta apontado como integrante do florescimento artístico do município alagoano de Teotônio Vilela. Embora tal florescimento abarque outras áreas da cultura, como o cinema e os festejos populares, o capítulo foca na literatura, com ênfase na produção do poeta. A partir da retomada do contexto da produção do artista, os autores buscam as formas com as quais o fazer poético de Alves trabalha questões metalinguísticas e socioculturais.

O terceiro capítulo, *Vozes da literatura negra na universidade paranaense: o caso dos vestibulares da UEM de 2019 e 2020*, assinado por Taynara Cristina de Souza Silva, Liliam Cristina Marins e Marcele Aires Franceschini, aborda o desenvolvimento da literatura negra e/ou afro-brasileira nos vestibulares da Universidade Estadual de Maringá. Buscando documentação comprobatória, as autoras mostram, a partir da adoção de *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, um aumento gradual da literatura de autoria negra/afro-brasileira na prova de Literatura do vestibular da Universidade Estadual de Maringá. Ainda assim, essa presença não ultrapassa os 20% da prova, concentrando-se em autores homens. Além disso, nota-se a falta de disciplinas específicas nos cursos de graduação em Letras, embora elas surjam nas ementas do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE).

A seguir, lemos Maria Betânia da Rocha de Oliveira, que se ocupará da escritora Conceição Evaristo e o seu

olhar sobre o feminino silenciado em busca de uma voz própria, em *Vozes silenciadas e resistência feminina na obra Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo. A partir do “nó borromeano” de Lacan, a autora retoma os ensinamentos de Žižek, a fim de demonstrar como o Grande Outro — a ordem Simbólica — atua, antes mesmo da opressão individual, silenciando e desmerecendo as mulheres, em especial, as mulheres negras — e como resistir ao Grande Outro é subverter os imperativos, obrigando a própria ordem Simbólica a se reconfigurar.

O capítulo cinco é escrito por Maria Verônica Tavares Neves Cardoso, *Vozes engaioladas: a denúncia do racismo estrutural em ‘Caged Bird’, de Maya Angelou*, cujo objeto é retomado a partir da autobiografia da autora (*I Know why the caged bird sings*) como espelho temático. A partir dos conceitos de “mulher subalterna”, de Spivak, e da “diáspora”, de Hall, Cardoso retoma a “escrevivência” para mostrar os cinco eixos pelos quais se constrói a representação do racismo estrutural no poema.

Logo após, Renildo Ribeiro-de-Siqueira e Luana da Silva Rocha retomam Conceição Evaristo e seu romance mais conhecido, *Ponciá Vicêncio*, para debater o conceito de construção de identidade em *Análise do constructo identitário da personagem Ponciá Vicêncio em romance homônimo de Conceição Evaristo*. A partir dos estudos de Valim de Melo, os autores situam o romance de Evaristo na tradição romanesca nacional, para depois buscar Beth Brait e discutirem os elementos textuais que configuram a proposta de identidade, baseada na alteridade e na memória, proposta no texto analisado.

O sétimo texto, *Por uma poética de antítese em Mulheres de cinzas*, de Mia Couto, vem assinado por Ricardo Postal e José Antonio Santos de Oliveira e aborda a poética do moçambicano na obra supracitada. Partindo da posição antibelicista do escritor, os autores retomam a importância dele na construção do agenciamento (tal como proposto por Bhabha) da voz do povo moçambicano, resistindo às diferentes formas de opressão que lhe foram impostas ao longo da história.

A oitava contribuição deste livro é de Amanda Torres Trajano e Amanda Ramalho de Freitas Brito, *Cicatrizes (in) visíveis: deprivações e traumas raciais em Eu não quis te ferir*, de Rinaldo de Fernandes. O conceito abordado, inicialmente, é o de letramento racial, advindo do reconhecimento que a noção de “negro” é uma invenção branca, introduzindo uma diferença para, a partir da afirmação violenta dessa invenção, explorar o outro. A narrativa trágica, episódica e polimorfa de Fernandes é posta a serviço do entendimento da violência como resposta à deprivação (conforme Winnicott, diferente da privação, a deprivação envolve o sentimento de perda, de algo que foi tomado do sujeito).

Após, temos Ana Maria Soares Zukoski e Neusa Maria Soares Zukoski com “*É você, macaco. Você é escravo*”: *os desdobramentos do racismo nas identidades negras em contos de Cuti*. Pseudônimo de Luiz Silva, o autor e teórico da literatura que assina Cuti participa ativamente do debate sobre uma definição de “literatura negro-brasileira” e três de seus contos são abordados pelas autoras, a fim de demonstrarem como a falta de representatividade negra em brinquedos, a educação racista e a recusa da negritude são

algumas das situações, com efeitos devastadores, do contexto sócio-histórico racista.

Seguindo a leitura, encontramos a colaboração entre Ana Maria Soares Zukoski e Wilma dos Santos Coqueiro, “*A superfície negra cria diferentes perspectivas, valoriza outros aspectos*”: *a (re)construção identitária negra no conto ‘Espelhos Negros’ de Cristiane Sobral*. O capítulo tematiza a construção identitária negra a partir da autoria feminina. Como Sobral insere suas personagens em ambientes raramente acessíveis à maioria da população negra (grandes corporações, edifícios de alto padrão, universidades, etc.), as autoras escolhem a trajetória de Moisés, protagonista do conto “Espelhos Negros”, para ilustrar como essa estratégia ilustra a vitória de seu protagonista ao passar a se (re)conhecer, abandonando os procedimentos estéticos que visavam “branqueá-lo”.

No décimo primeiro capítulo, *Diálogos entre múltiplas linguagens e as traduções estéticas*, Antônio José Rodrigues Xavier observa a obra de Lucy Brandão, uma das últimas representantes da Contracultura, em Maceió. Na importante tradição ressignificadora e transculturadora da Contracultura, Brandão foi nome marcante na literatura oral, performando e tendo alguns de seus “repentes urbanos” transcritos. Sua potência signíca ainda não foi devidamente estudada e sua obra carece de publicação cuidadosa, uma vez que se insere como resistência forte, popular e cultural no âmbito da ditadura militar.

A seguir, encontramos Moama Lorena de Lacerda Marques e Yago Viegas da Silva com *A (re)existência na poesia de autoria negra feminina: Elisa Lucinda e a ins-*

tauração do amor a partir do corpo-linguagem. O texto objetiva responder à pergunta: como a autoria feminina negra vem transformando suas manifestações líricas para transformar a realidade, edificando suas representações em contraposição às formas estigmatizadas pelo sistema colonial? Segundo os autores, o erotismo lucindiano erige um corpo feminino desejante, demandando afeto, sujeito das próprias escolhas, recusando toda e qualquer objetificação.

Encerrando o livro, Moisés Monteiro de Melo Neto e Lucas Santos de Assis surgem com *Representações do queer: o teatro das identidades transpostas*, sobre o teatro recifense do século XX e suas produções, abordando a subjetividade alternativa. Partindo de estudos que tematizam o silenciamento das vozes LGBTQIAP+ (Badinter, Butler, Preciado e outros) e da colonialidade de gêneros (Lugones), o capítulo aborda produções *queer* encenadas no último quartel do século XX, geralmente, em espaços alternativos, no Recife, e sua importância como contraponto e resistência a um teatro comercial e até mesmo higienista.

Esperamos que, ao encontrar esse amplo e primoroso panorama de vozes, que jamais silenciaram/silenciam em seu trabalho de conscientização e de representação artística de mundos possíveis, de subjetividades respeitáveis e respeitadas, de identidades afirmadas e contra o problema do racismo estrutural, o leitor encontre um alento e um exemplo; e, sobretudo, que perceba que as lutas por justiça social jamais se encerram.

Marisa Corrêa Silva



PREFÁCIO

O livro **Entre vozes e silêncios: identidade e racismo na literatura** é resultado de um trabalho colaborativo interinstitucional, que congrega pesquisadores(as) das mais diferentes correntes teóricas, realidades e experiências investigativas nos estudos literários. Este compêndio de treze capítulos objetiva, assim, contribuir para as reflexões e discussões das pesquisas realizadas em torno da questão racial e de grupos sociais minorizados na literatura contemporânea. O livro **Entre vozes e silêncios: identidade e racismo na literatura** é resultado de um trabalho colaborativo interinstitucional, que congrega pesquisadores(as) das mais diferentes correntes teóricas, realidades e experiências investigativas nos estudos literários. Este compêndio de treze capítulos objetiva, assim, contribuir para as reflexões e discussões das pesquisas realizadas em torno da questão racial e de grupos sociais minorizados na literatura contemporânea

Além disso, o livro traz a lume o protagonismo de autoras/autores que abordam questões relacionadas ao tema da identidade e do racismo, que, devido a regimes político-econômicos e culturais hegemônicos, foram (e ainda são) invisibilizadas, marginalizadas e desvalorizadas de alguma maneira. Todavia, é na apresentação de narrativas literárias



que materializam e questionam estruturas sociopolíticas desiguais e marginais que o livro se destaca.

Ao dialogar com a filosofia, a sociologia, a antropologia, a política, a educação e os estudos culturais, *Entre vozes e silêncios* proporciona uma ampliação do literário a partir de uma abordagem transdisciplinar, a qual possibilita que tantos corpos, histórias e escritas apagadas pelo tempo, pelo homem e pela “ordem” sejam representados. Os temas propostos pelos autores e autoras reafirmam que a literatura é uma ferramenta de formação crítica, bem como um meio de transformação social.

Em um mundo no qual a formação crítica de leitores(as) é mais que necessária, fazer circular pesquisas realizadas no Sul Global e que abordam a literatura em diálogo com diferentes ontologias e epistemologias, torna-se, assim, uma prática (ins)urgente.

Boa leitura!

Lilium Cristina Marins



SUMÁRIO

**CAPÍTULO 1 - A EDUCAÇÃO LETRADA DE MULHERES
EM ALAGOAS: UMA ANÁLISE HISTÓRICA DE FIGURAS
FEMININAS ENTRE 1844-1945 _____ 19**

Andrew Yan Solano Marinho

Keila Camila Marques Menezes

**CAPÍTULO 2 - DA VOZ AO VERBO: A ESCRITA DO
ALAGOANO ALEXSANDRO ALVES _____ 37**

Luiz Felipe Verçosa da Silva

Amanda Ramalho de Freitas Brito

**CAPÍTULO 3 - VOZES DA LITERATURA NEGRA
NA UNIVERSIDADE PARANAENSE: O CASO DOS
VESTIBULARES DA UEM DE 2019 E 2020 _____ 57**

Taynara Cristina de Souza Silva

Líliam Cristina Marins

Marcele Aires Franceschini

**CAPÍTULO 4 - VOZES SILENCIADAS E RESISTÊNCIA
FEMININA NA OBRA *INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE
MULHERES*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO _____ 81**

Maria Betânia da Rocha de Oliveira

Aline Oliveira dos Santos Silva

**CAPÍTULO 5 - VOZES ENGAIOLADAS: A DENÚNCIA
DO RACISMO ESTRUTURAL EM “CAGED BIRD”,
DE MAYA ANGELOU _____ 99**

Maria Verônica Tavares Neves Cardoso



**CAPÍTULO 6 - ANÁLISE DO CONSTRUCTO IDENTITÁRIO
DA PERSONAGEM PONCIÁ VICÊNCIO EM ROMANCE
HOMÔNOMO DE CONCEIÇÃO EVARISTO _____ 129**

*Renildo Ribeiro-de-Siqueira
Luana da Silva Rocha*

**CAPÍTULO 7 - POR UMA POÉTICA DA ANTÍTESE EM
MULHERES DE CINZAS, DE MIA COUTO _____ 157**

*Ricardo Postal
José Antonio Santos de Oliveira*

**CAPÍTULO 8 - CICATRIZES (IN)VISÍVEIS: DEPRIVAÇÕES
E TRAUMAS RACIAIS EM EU NÃO QUIS TE FERIR, DE
RINALDO DE FERNANDES _____ 181**

*Amanda Torres Trajano
Amanda Ramalho de Freitas Brito*

**CAPÍTULO 9 - “É VOCÊ, MACACO. VOCÊ É ESCRAVO”:
OS DESDOBRAMENTOS DO RACISMO NAS IDENTIDADES
NEGRAS EM CONTOS DE CUTI _____ 201**

*Ana Maria Soares Zukoski
Neusa Maria Soares Zukoski*

**CAPÍTULO 10 - “A SUPERFÍCIE NEGRA CRIA DIFERENTES
PERSPECTIVAS, VALORIZA OUTROS ASPECTOS”:
A (RE)CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA NEGRA NO CONTO
“ESPELHOS NEGROS”, DE CRISTIANE SOBRAL _____ 219**

*Ana Maria Soares Zukoski
Wilma dos Santos Coqueiro*

**CAPÍTULO 11 - DIÁLOGOS ENTRE AS MÚLTIPLAS
LINGUAGENS E AS TRADUÇÕES ESTÉTICAS _____ 237**

Antônio José Rodrigues Xavier

**CAPÍTULO 12 - A (RE)EXISTÊNCIA NA POESIA
DE AUTORIA NEGRA FEMININA: ELISA LUCINDA
E A INSTAURAÇÃO DO AMOR A PARTIR DO
CORPO-LINGUAGEM _____ 253**

Moama Lorena de Lacerda Marques

Yago Viegas da Silva

**CAPÍTULO 13 - REPRESENTAÇÕES DO QUEER:
O TEATRO DAS IDENTIDADES TRANSPOSTAS _____ 269**

Moisés Monteiro de Melo Neto

Lucas Santos de Assis

AUTORAS/AUTORES _____ 285



CAPÍTULO 1

A EDUCAÇÃO LETRADA DE MULHERES EM ALAGOAS: UMA ANÁLISE HISTÓRICA DE FIGURAS FEMININAS ENTRE 1844-1945

Andrew Yan Solano Marinho (UNEAL)
<https://orcid.org/0000-0003-2282-9269>

Keila Camila Marques Menezes (UNEAL)
<https://orcid.org/0009-0002-0182-8048>

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As moças aprendem muito na escola normal. Não gosto de mulheres sabidas. Chamam-se intelectuais e são horríveis. Tenho visto algumas que recitam versos no teatro, fazem conferência e conduzem um marido ou coisa que o valha.

Graciliano Ramos, São Bernardo

Diferente do que diz o Hino do Estado de Alagoas: “– Salve, ó terra gloriosa, – Berço de heróis! Alagoas!”, as terras alagoanas também são berço de heroínas, tais como a escritora e professora Maria Lúcia Duarte; a atriz e professora Linda Mascarenhas; a deputada e médica Maria José



Salgado Lages e a médica e heroína da pátria Nise da Silveira. Todas elas e muitas outras carregam consigo o traço em comum de serem versadas no ofício das letras. Entretanto, Alagoas é, por vezes, reconhecida apenas pelos escritores Ramos, Lima, Ivo, Buarque. Por esse motivo, o objetivo de nosso trabalho é rememorar a história da educação letrada das mulheres alagoanas que, muitas vezes, é ostracizada na construção da história de seu estado.

Nesse sentido, apresentaremos como as mulheres foram ganhando espaço nos níveis primário e secundário de escolarização não somente do ponto de vista institucional, por outro lado, ressaltaremos a biografia de mulheres que contribuíram para as letras alagoanas e que assumiram o protagonismo da escrita em contextos avessos à presença de mulheres fora das “prendas domésticas”.

Neste trabalho, por meio de uma metodologia bibliográfica fundamentada em fontes primárias, buscamos organizar, sistematizar e selecionar como teria sido o processo de acesso à educação de mulheres em Alagoas, focando na formação letrada, configurada no ensino de línguas. Como recorte temporal, buscamos verificar um tempo que configura o registro de uma das primeiras professoras da turma de Primeiras Letras, com as alunas Maria Bruna Brasileira; terminando com a posse de Eunice Lavenère Reis, na Academia Alagoana de Letras, em 1945.

Para isso, organizamos o trabalho em três tópicos: a escola de Primeiras Letras, como o foco inicial na alfabetização; a Escola Normal, centro do magistério e de formação daquelas que estudaram nas escolas primárias; e, por fim,



apresentamos o ensino secundário, focando nas mulheres, professoras e alunas de letras, que conseguiram chegar ao maior grau de escolaridade antes da difusão do Ensino Superior no país.

AS MULHERES ALAGOANAS: ENTRE AS PRENDAS E AS PRIMEIRAS LETRAS

A história das mulheres nas Primeiras Letras em Alagoas teria iniciado, segundo Schuma (2004), em janeiro de 1829, quando a professora Rosa Senhorinha de Souza Leitão fundou uma escola de Primeiras Letras em Maceió, visando às “filhas de boas famílias”. Todavia, não encontramos evidências que ratifiquem tal afirmação. Não obstante, segundo o Mapa escolar da cadeira de Primeiras Letras apresentado por Oliveira (2019), haveria outra versão para a primeira turma feminina em Alagoas, que seria a de que em 1831, na Cidade das Alagoas (atual Marechal Deodoro), foi criada uma turma tendo como responsável a professora Maria de Jesus.

Em 1844, no interior de Alagoas, na vila de Porto das Pedras, segundo um mapa de aula apresentado por Monica Santos (2011, p. 80), haveria uma turma de Primeiras Letras conduzida pela professora Maria Bruna Brasileira. Nessa turma, havia 16 alunas, entre sete e treze anos, que frequentavam as aulas de primeiras letras, sendo cinco dessas alunas qualificadas como pardas.

O trabalho de Monica Santos, além da análise criteriosa de documentos históricos, tem o valor de trazer a



discussão sobre a desigualdade de acesso à educação de mulheres pretas e pardas, haja vista que além de haver poucas escolas no interior (em geral, a presença de homens nas Primeiras Letras era maior nas cidades alagoanas, inclusive de homens pretos, devido à lei instituir que as escolas para mulheres deveriam ser estabelecidas em cidades maiores), havia também: “a outra justificativa para menor participação das mulheres negras é que elas serviam mais nas casas de famílias como domésticas” (Santos, 2011, p. 92). Contudo, Alagoas ainda veria exemplos de mulheres negras tomando o protagonismo da palavra, pois, como mostra Santos (2011), a escravizada Luiza, que teria proferido um discurso sobre sua libertação em 1881, teria sido professora pública após alforriada.

Sobre a presença de mulheres na docência das primeiras letras, o trabalho de Lima (2017) faz uma análise de atas de concurso para seleção de professoras para nível primário no município de Maceió. Em duas atas de 1859, havia uma banca composta por homens e uma mulher, D. Tereza Maria Espinosa, embora ela tenha sido designada para julgar os requisitos de prendas domésticas.

Lima (2017) apresenta a documentação da avaliação da candidata Josefa Senhorinha de Mendonça e Amaral, que já era professora pública de primeiras letras, desde outubro de 1859, na Vila do Poxim (atual cidade de Coruripe-AL), e teria sido submetida a um exame de exercícios gramaticais. Além desse caso, outras três professoras, dentre as quais Feliciano Emilia Maciel de



Carvalho, fizeram uma avaliação sobre aspectos gramaticais na Constituição do Império de 1824.

Além de conhecimentos gramaticais, os exames também requeriam a análise de textos literários, Lima (2017) apresenta documentos sobre exames realizados em 1875, destinados ao provimento de professoras de Primeiras Letras em cidades do interior. Esses exames requeriam das candidatas uma análise de dois cantos da obra de Luís de Camões, *Os Lusíadas* (1572) sob uma perspectiva sintática.

O exame foi realizado por sete candidatas, ficando Maria Tertulina de Souza em primeiro lugar. Da mesma forma que na banca do exame de 1859, havia uma professora na banca examinadora, Leandra Pereira Bastos, relegada à função de examinar os requisitos de prendas domésticas. Sobre essa função destinada às professoras, Lima assevera: “existia uma espécie de subordinação em relação ao gênero, o masculino como se tivesse mais capacidade intelectual [...]” (Lima, 2017, p. 35).

Esse tipo de discriminação ainda seria um entrave à entrada da educação e das letras no horizonte de expectativas das letradas da época, visto que no período 1850 a 1856, as meninas não ocupavam sequer a metade das vagas preenchidas pelos garotos (Schuma, 2004). Entretanto, esse quadro mudaria no século XX, pois, segundo a autora, veríamos o aumento de matrícula de alunas e a predominância de professoras nas escolas primárias.



AS MULHERES E AS LETRAS NA ESCOLA NORMAL

A Escola Normal foi uma instituição criada no império para melhorar a formação de professores para atuar na educação primária, o que consistia em ensinar os conhecimentos elementares ou Primeiras Letras, e, por isso, a nosso ver, pode ser considerada uma forma de iniciação de mulheres às letras e à leitura.

Segundo Vilela (1982), na capital alagoana, a Escola Normal passou a funcionar em 1869, tendo em sua primeira turma somente homens. Entretanto, segundo o autor, eles não teriam sido os primeiros a terem um diploma da escola normal, pois uma resolução da época previa que os mestres provisionados antes da criação do Curso Normal poderiam receber um diploma se fossem aprovados nas mesmas disciplinas presentes no curso. Nesse sentido, esse processo de diplomação teria sido submetido às professoras Belarmina Valadares de Oliveira e Carolina Perpetua Correia Bandeira, havendo a possibilidade dessas professoras serem as primeiras diplomadas na Escola Normal de Maceió.

O curso da Escola Normal, que em seus anos iniciais funcionava anexo ao Liceu Alagoano, previa, em seu Regulamento de 1869, a duração de dois anos e tinha a finalidade de formar mestres para as primeiras letras. No que se refere especificamente ao tema das letras, no artigo 2 do Regulamento, era requerido dos alunos a comprovação de que possuíam instrução em leitura e escrita, bem como noções gerais de gramática nacional. No quarto artigo do Regulamento, vê-se uma previsão de oferta de matérias de



gramática nacional e análise dos clássicos no primeiro ano da primeira cadeira do curso normal.

O estudo de mulheres na escola normal foi regulado pelos artigos 15, 16 e 17, que previam algumas distinções entre homens e mulheres no processo avaliativo, isto é, além de não terem de estudar as mesmas matérias que os homens, havia também a indicação de que as mulheres fossem designadas para uma escola prática própria e de que fossem avaliadas por uma professora. Embora os professores da Escola Normal normalmente fossem os professores do Liceu, nas Escolas Práticas havia a presença de professoras no curso normal.

Segundo o Regulamento, essas Escolas Práticas previam a aplicação dos conhecimentos teóricos dos alunos, na prática, em uma sala de aula acompanhada por outros professores que ministravam aulas para as turmas do primário. Nessas Escolas Práticas, verificavam-se mulheres atuando na formação das alunas. Segundo Vilela (1982), em 1869, a professora D. Rita Leopoldina de Mesquita Soares é designada pelo presidente da província de Alagoas, e, posteriormente, a professora Leobina Cardoso Rodrigues de Lima. Em 1880, a professora d. Cantidiana Cândida Clarismunda de Bulhões é nomeada.

Silva (2011) apresenta algumas professoras primárias que pediram licença para estudar no curso normal no ano de 1873, a exemplo de uma professora pública de Paripueira, Rita Maria Umbelina de Souza (cuja substituta foi a professora Luzia Ignacia da Conceição); além da professora primária



de vila de Palmeiras dos Índios, D. Capitulina Eralthildes Alves Vieira.

Nas primeiras décadas do século XX, ressalta-se, por exemplo, o nome da estudante da Escola Normal de Maceió, Yolanda Mendonça, que, ainda estudante da Escola, foi a primeira mulher a participar de uma agremiação de letrados, no Cenáculo Alagoano de Letras, o que corroboraria a ideia de que os Cursos Normais forneceriam uma iniciação letrada às mulheres da época.

Além disso, em 1927, no texto “Uma Lição de português” publicado na Revista de Ensino, Mário Marroquim apresentou como seria uma aula de português histórico para alunas do quarto ano de um Curso Normal, demonstrando um vasto conhecimento de língua portuguesa e até da sua relação com a língua latina: “no português, estudando a formação da língua, o mecanismo da sua evolução fonética, fica a alumna habilitada a compreender factos dos quaes nem sequer suspeitava” (Marroquim, 1927, p. 39, sic.).

Em 1937, a Escola Normal é reorganizada em uma nova instituição, o Instituto de Educação. Em seu currículo, havia previsão de três cadeiras de português e duas de francês (Costa, 1931). Segundo o Almanaque de Ensino de Educação de Alagoas (1939), existiam duas professoras nas letras do Instituto de Educação: Carmen Novais, que ministrou aulas de português no curso anexo do Liceu Alagoano e já tinha sido diretora da Escola Profissional; e Laurinda Vieira Mascarenhas, professora de língua inglesa. Essas professoras, segundo Chalita (2021), também contribuíram para a educação de mulheres nos cursos oferecidos pela



Federação Alagoana pelo Progresso Feminino, liderada por Lily Lages, ex-aluna do Liceu alagoano. Ainda, segundo Chalita, havia também a previsão de cursos noturnos para sócios da Federação ou para mulheres que não pudessem pagar. Desse modo, em 1932, foram ofertadas aulas de línguas ministradas por mulheres: “Português, pela Srta. Baby Paes; Francês, pela Srt.□ Linda Mascarenhas; Inglês, pela Srta. Hilda Calheiros; e Alemão, pela Dr.□ Lily Lages” (Chalita, 2021, p. 51) – até mesmo a língua russa foi ministrada por Esther Luterman.

No início do século XX, o processo de transformação do Curso Normal e do magistério para as Primeiras Letras em um espaço majoritariamente de mestras se consolidou. A respeito dos concluintes na Escola Normal, Schuma (2004, p. 76) afirma que “em 1931, encontramos 169 mulheres matriculadas, para um total de somente 11 rapazes”. Além disso, desde 1902, a autora aponta que os homens dirigiam só 30 das 253 escolas fundamentais de Alagoas.

Schuma (2004) descreve como esse processo de transformação era corroborado pelo próprio governador de Alagoas, Euclides Malta, que afirmava ser isso uma tendência, pois o ensino primário deveria ser uma “continuação do lar”. Nas palavras de Schuma (2004, p. 77), isso indicaria que: “[...] as mulheres acabaram por se tornar maioria nessa função desprezada pelos homens, que se deslocavam para níveis de ensino ou outras áreas de atuação mais rentáveis e socialmente mais valorizados”.

Esse quadro de mudança fez com que Craveiro Costa, ao analisar a experiência da Escola Normal nas primeiras



décadas dos anos XX, falasse que há 20 anos não se diplomava homens no Curso Normal, e que os alunos ficavam “adstritos às moças pobres” (Costa, 1931, p. 41). É relevante apontar a visão preconceituosa ecoada nos escritos de Costa, que cita o exemplo do diretor da Instrução Pública Alfredo Rego, que se referia às normalistas com termos como “raparigas atoleimadas e sem recursos pecuniários” ou ainda que elas “cavavam dotes, viviam em promiscuidade com esses rapazes” (Costa, 1931, p. 39).

Santos (2009), ao analisar esses trechos, aponta para o problema dessa visão de Rego de associar as mulheres pobres normalistas, supostamente interessadas em casar-se com jovens abastados do Liceu, à promiscuidade. Além disso, a autora entende que a visão de Craveiro Costa reflete não somente uma mentalidade (machista) da época, mas uma inclinação pessoal de Costa, visto que em um de seus textos publicado em 1927, ele afirma que para exercer o magistério as mulheres deveriam recorrer ao celibato — portanto, a nosso ver, afirmar que uma mulher casada que trabalhasse na docência acabaria por “desonrar” a sua casa e seria ineficiente no serviço público reverbera uma visão sexista.

Não obstante, com base no predomínio dos homens em posição de poder e no acesso à educação, as mulheres, no início dos anos vinte, começam a vislumbrar seus espaços. Um exemplo eloquente teria sido uma greve das alunas normalistas ocorrida em 14 de março de 1934 que,



segundo Schuma (2004, p. 81), teria sido descrita no Jornal de Alagoas, como uma greve das “graciosas”¹.

As mulheres alagoanas no Ensino Secundário

Em 1849, o ensino secundário em Alagoas teve como marco o surgimento do Liceu Alagoano, que tentava organizar o sistema anterior de ensino de aulas avulsas. No entanto, o Liceu ainda era formado por professores e por alunos do sexo masculino, foi somente com a breve extinção do liceu nos anos de 1860 que o ensino para mulheres em escolas privadas ganhou força. Segundo Santos (2012, p. 157), “a partir dessas iniciativas, as mulheres alagoanas puderam ter acesso a esse tipo de ensino, que até então era dirigido somente aos homens.”

Dentre os colégios particulares que ofereciam aulas de letras para meninas, podemos mencionar o Colégio Nossa Senhora da Conceição, fundado em 1859. De acordo com Santos (2018, p. 109), este colégio foi criado por Afra Pereira Branco para oferecer formação secundarista às mulheres. Ao apresentar os dados do Relatório de Tomaz do Bomfim (1866), Santos (2018) evidencia que naquele ano houve 16 alunas matriculadas nas aulas de Português e sete nas aulas de francês.

1 O termo “graciosas” pode ter sido usado para atenuar a verve política dessas mulheres letradas e educadas, que buscavam a solidariedade coletiva por meio dos argumentos fundamentados em letras escritas em jornais, isso não ofusca o fato de uma greve ser uma forma de resistência ao ambiente pernicioso à existência de letradas naquele tempo.



Segundo os dados obtidos por Madeira *et al.* (2013), podemos afirmar que, em 1869, o Colégio de Santa Anna oferecia aulas de primeiras letras, português, francês, inglês e, havendo interesse e demanda, italiano. Segundo Santos (2018, p. 121), em 1880, Maria Lúcia Romariz fundou o Atheneu Alagoano, cujo curso secundário ofertava cadeiras de Línguas (Portuguesa, Francesa e Inglesa). Em 1884, o Colégio Oito de Janeiro, criado por Aristhea Maria de Araujo Jorge, oferecia as disciplinas de letras de Gramática Portuguesa e Análise dos Clássicos, Língua Francesa e Inglesa.

Em 1890, segundo Madeira *et al.* (2013), o jornal *Gutenberg* noticia a matrícula de mulheres no Colégio Vitória, que ofertaria aulas de português, francês prático e teórico e inglês. No início do século XX, destacamos a atuação da escritora Rosália Sandoval, pseudônimo de Rita de Abreu (1876–1956), em escolas privadas. Viana (2016) destaca que a poeta atuou em diversas escolas para meninas, como a escola secundarista Parthenon Alagoano, a Escola Auta de Souza e a Escola Prytaneu Alagoano, em que teria dado aulas de letras.

No que se refere ao ensino secundário de mulheres no Liceu alagoano, que sempre teve uma forte carga horária de educação letrada em seu currículo (*e.g.* Gramática Latina, Gramática Francesa, Gramática Inglesa, Gramática Nacional e Análise dos Clássicos Portugueses, Retórica e Poética), destacamos a presença das irmãs de Palmeira dos Índios, Maria Lúcia e Anna.



Segundo Barros (2005), Maria Lúcia teria estudado no Liceu, e Anna Alves Vieira Sampaio teria se matriculado no liceu alagoano, em 1882, e feito o exame preparatório no ano de 1888 — que deu a oportunidade de ir fazer o curso de direito em Recife. Mesmo as irmãs tendo a referência letrada da mãe, a professora primária Capitulina Erothildes Alves Vieira, os feitos delas foram associados à imagem masculina e patriarcal².

No início do século XX, Dília Gomes Ribeiro de Oliveira fez parte da primeira turma de Bacharéis em Ciência e Letras diplomados pelo Liceu. Outra aluna ilustre foi Nise da Silveira que, segundo conta em entrevista (Silveira, 2023), teria feito os exames no Liceu Alagoano aos 15 anos, antes de ir para Bahia cursar medicina, provavelmente em 1920. Destacamos também a presença de poucas mulheres docentes de letras no Liceu, haja vista que somente Linda Mascarenhas — grande nome do teatro alagoano — teria sido nomeada interinamente em 1932 para cadeira de francês no Liceu Alagoano e na Escola Normal — e Creuza Fontes Braga são citadas. Creuza teria sido nomeada em 1942 para lecionar na segunda cadeira de português no Liceu Alagoano (Duarte, 1961).

Por fim, destacamos o fato notável da aluna do Liceu Alagoano Eunice Lavenère Reis, que se tornaria a primeira mulher membro da Academia Alagoana de Letras, tendo ocupado a cadeira 26, em primeiro de novembro de 1945,

² Maria Lúcia, que teve de mudar de nome duas vezes por causa de seus casamentos, e a doutora Anna tiveram seus feitos educacionais associados à figura do pai.



consagrando o nome das mulheres na imortalidade das letras alagoanas depois de um século de luta pela educação de mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A posse da poetisa e escritora Eunice Lavenère Reis na Academia Alagoana de Letras, em 1945, legitima a forte presença das mulheres nas letras alagoanas. Nesse sentido, reconhecer o processo de formação de mulheres letradas nas terras alagoanas foi o principal intuito deste trabalho, cujo marco temporal de um século se inicia desde 1844, com o exemplo da professora Maria Bruna Brasileira, mestra de uma turma de Primeiras Letras para mulheres.

A história da substituição das “prendas domésticas” pelas letras nas terras alagoanas foi marcada por relações de paternalismo, de machismo e de uma cultura patriarcal arraigada ao processo de formação social do país, cujo reflexo tentamos demonstrar ao longo do texto. Isso se evidenciou, por exemplo, nos feitos das letradas que eram ofuscadas pelos nomes paternos ou conjugais; nas discussões preconceituosas sobre o papel das normalistas, que serviriam para continuar o trabalho de educação do lar e das crianças, enquanto os homens deveriam focar no ensino secundarista; e até mesmo nas insinuações de que as mulheres pobres estudavam na Escola Normal somente por um suposto interesse vil e mesquinho de seduzir rapazes ricos que estudavam no Liceu.



Nessa perspectiva, este trabalho obteve como resultado o esquadrinhamento de como as mulheres letradas em Alagoas foram fonte de resistência e de ilustração, a exemplo dos feitos pioneiros das filhas de Capitulina, das iniciativas de Lily Lages nos cursos de idiomas da Federação Alagoana pelo Progresso Feminino; da ampla atuação da escritora Rosália Sandoval em escolas privadas; e, por fim, nos vários exemplos de alunas, normalistas, letradas e escritoras que cultivaram a iniciação da escrita e da leitura nas mulheres e nos homens de Alagoas.

REFERÊNCIAS

ALMANAQUE DO ENSINO. Maceió: UFAL, 1939. Maceió. Of. Graf. da CASA RAMALHO. Disponível em: <https://cedu.ufal.br/grupopesquisa/gephecl/wp-content/uploads/2018/05/almanaque.pdf>. Acesso em: 7 out. 2024.

BARROS, F. R. A. de. ABC das Alagoas: dicionário bibliográfico, histórico e geográfico de Alagoas. Vol. 62A. Brasília: Senado Federal, 2005.

CHALITA, S. B. L. **Biografia de Lily Lages**. 2. ed. Maceió: [s.n.], 2021. 130 p.

COSTA, C. **Instrução Pública e Instituições Culturais de Alagoas**. Maceió, Imprensa oficial, 1931.

DUARTE, A. **História do Liceu Alagoano**. Maceió: Departamento Estadual de Cultura, 1961.

LIMA, R. da S. **A docência no Brasil império**: notas sobre concursos para professoras(es) primárias(os) na Província



das Alagoas (1859–1875). Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Pedagogia) — Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2017.

MADEIRA, M. G. L.; *et al.* **Catálogo de fontes jornalísticas da educação alagoana dos séculos XIX e XX.** Maceió, 2013. Disponível em: <https://cedu.ufal.br/grupopesquisa/gephecl/catalogo.pdf> Acesso em 10 out. 2024.

MARROQUIM, M. Uma lição de português. **Revista de Ensino**, 1927, Ano I, n. 2, mar./abr., p.39-46. Alagoas. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/126742>. Acesso em 06 out. 2024.

OLIVEIRA, A. M. L. de. **Ler e escrever na Província de Alagoas:** uma análise social sobre a instrução pública alagoana — 1835 a 1875. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2019.

SANTOS, I. G. dos. **O saber histórico escolar no Liceu Alagoano:** o ensino de história do Brasil configurado nas teses do Cônego Valente. UFAL: Maceió, 2012. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Educação) — Centro de Educação, Universidade Federal de Alagoas, 2012.

SANTOS, I. G. dos. **A instrução secundária nas Alagoas:** as aulas avulsas e o Liceu Provincial (1784 – 1892). Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

SANTOS, M. L. **A escolarização de negros:** particularidades históricas de Alagoas (1840–1890). Maceió, 2011. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Educação) — Centro de Educação, Universidade Federal de Alagoas, 2011.



SCHUMAHER, S. **Gogó de Emas**: a participação das mulheres na história do estado de Alagoas. São Paulo: REDEH, 2004. 163 p.

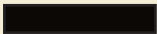
SILVEIRA, N. da. Depoimento. **Gazeta Médica da Bahia**, v. 15, n. 1, 1992. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/gmed.v15i1.54192>. Acesso em: 7 out. 2024.

SILVA, J. dos S. A concepção de mocidade no ensino secundário alagoano do século XIX: reflexões entre o conhecimento psicológico e a educação. UFAL: Maceió, 2009. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Educação) — Centro de Educação, Universidade Federal de Alagoas, 2009.

VIANA, J. de A. **Magistério, infância e literatura na escrita de Rosália Sandoval (1894 – 1921)**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Pedagogia) — Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2016.

VILELA, H. **A Escola Normal de Maceió (1869 – 1937)**. Maceió: Edufal, 1982.





CAPÍTULO 2

DA VOZ AO VERBO: A ESCRITA DO ALAGOANO

ALEXSANDRO ALVES

Luiz Felipe Verçosa da Silva (PPGL/CAPES/UFPE)
<https://orcid.org/0000-0002-7619-066X>

Amanda Ramalho de Freitas Brito (UFPB)
<https://orcid.org/0000-0002-9753-891XL>

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nos últimos anos, a cidade de Teotônio Vilela, localizada nos Tabuleiros do Sul do Estado de Alagoas, tem se destacado pela produção cultural desenvolvida por seus munícipes. Em 2017, por exemplo, a cena artística do município teve destaque em premiações estaduais em duas categorias: Literatura e Cinema.

No setor literário, os escritores Alexsandro Alves e Marlon Silva tiveram obras contempladas no Edital da Imprensa Oficial Graciliano Ramos, tido como o principal concurso literário de Alagoas. Os livros *Ocre Barro*, de Silva, e *Dê(lírios) Intranquilos*, de Alves, premiados no certame, foram lançados, oficialmente, na 8ª Bienal Internacional do Livro de Alagoas, ocorrida nos meses de setembro e outubro de 2017.



Já no setor audiovisual, o curta-metragem Trem Baiano, dos cineastas Robson Cavalcante e Claudemir Silva, foi agraciado com duas estatuetas na VIII Mostra Sururu de Cinema Alagoano, tida como a principal vitrine do audiovisual de Alagoas. No entanto, esta efervescência cultural não surge em 2017: desde 2001, a produção cultural de Teotônio Vilela tem se desenvolvido, especialmente no que diz respeito à Literatura e aos entornos da Escola.

Este movimento se deve, na maioria, ao incentivo à cultura que promoveu na cidade de Teotônio Vilela. A partir da atuação de grupos como, por exemplo, o Sarau da Praça e o Projeto PAIOL, cada vez mais, o fazer artístico tem se mostrado à população vilelense, não somente como um divertimento promovido pelo poder público em datas específicas do ano, como nos festejos carnavalescos, as celebrações pascais, os festejos juninos e as festividades de final de ano; mas, sobretudo, como algo integrante ao dia a dia e parte da construção social de cada sujeito, tornando-se um espaço de promoção e de preservação das tradições locais.

Através deste brevíssimo panorama histórico sobre a cena artística em Teotônio Vilela, discorreremos, nas próximas linhas, sobre a trajetória e os processos de escrita de um desses cidadãos vilelenses, Alexsandro Alves, destacando, especialmente, o modo como a literatura fora e tem sido essencial ao seu processo de humanização.

Neste trabalho, faremos um percurso descritivo sobre a história do escritor vilelense e de suas obras: Paragens (2015), Dê(lírios) Intranquilos (2017) e Baixio dos Cravos



(2024), visando discutir e apresentar um pouco sobre o mosaico de vozes que compõem o atual cenário da literatura de Teotônio Vilela.

Nosso intuito, com esta pesquisa, é recortar, catalogar e difundir essas manifestações literárias, construindo uma fortuna crítica que possa ser acessada por outros pesquisadores que, neste ou em outro momento histórico, venham a se interessar pela produção cultural deste jovem município alagoano.

O MÉTODO

Desde a publicação do ensaio *A morte do autor*, de Roland Barthes, em 1967, sabemos que o foco de uma análise literária não deve ser o seu criador, mas sim, a criação. Nela, residem os aspectos que interessam à pesquisa e movimentam o campo das leituras. Por isso, o que prevalece é o leitor e o seu poder de elevar ou ruir determinado produto cultural.

Todos os desdobramentos dessa teoria são válidos e concordamos com o que é posto por Barthes, e, posteriormente, por Foucault. Contudo, neste trabalho, tomaremos um caminho não tão convencional para se construir o argumento desta pesquisa: partiremos de uma análise sobre o escritor para, em seguida, refletirmos sobre a obra.

Dito isso, partiremos da gênese para entender os processos de criação que atravessam a escrita de Alexandro Alves, da cidade de Teotônio Vilela. A justificava para essa escolha metodológica se dá pelo fato de que não estamos



trabalhando com um nome conhecido pelo público e/ou pela crítica, mas com um autor independente.

Além disso, este capítulo envolve a apresentação de dados sobre a produção literária realizada em uma pequena cidade do interior do segundo menor estado do Brasil. Logo, faz-se necessário trazer esses registros históricos/biográficos para introduzir a discussão proposta no respectivo texto.

Portanto, a partir dessa estrutura metodológica, dividimos este estudo em três partes. A primeira, de cunho teórico, trará uma reflexão acerca do papel da cultura e da escrita na formação de uma identidade social. Para embasar essa discussão, usaremos os postulados teóricos de Oswell (2006), importante pesquisador dos Estudos Culturais.

Na segunda parte, faremos um percurso biográfico sobre a trajetória de Alves, destacando como a escrita revela o seu modo de enxergar o mundo. Aqui, sustentamo-nos nos pressupostos de Foucault (2004) e Perrone-Moisés (1990), que discorrem acerca do papel da literatura na formação crítica do sujeito.

Na terceira e última parte, apresentaremos uma cronologia das publicações do autor, tecendo comentários críticos em relação aos temas que estão presentes nestas obras. Neste trecho, recorreremos ao trabalho do pesquisador alagoano Alexandre Cavalcante sobre a produção literária de Teotônio Vilela, publicado em 2022, na Revista *Febre do Rato — Antologia sobre Alagoas*.



PRIMEIRA PARTE: A ESCRITA

Desde o princípio da civilização, a humanidade buscou formas de se comunicar e registrar a sua passagem pela existência; seja através das pinturas rupestres ou até a construção dos monumentos egípcios; os seres humanos, de alguma forma, deixaram os seus rastros.

David Oswell, na introdução de *Cultura e Sociedade: uma introdução aos Estudos Culturais*, de 2006, propõe uma imersão reflexiva sobre o papel da cultura na formação da identidade social e aponta que ela não é apenas um veículo de manifestação de tradições, mas pode servir como um instrumento de resistência de um povo. Seja através da literatura, do cinema ou de outras formas de expressão artística, a cultura torna-se necessária para o debate, a resistência e a construção de um espaço mais consciente e inclusivo.

Oswell (2006) chama atenção para a importância da cultura na formação de identidades híbridas e vibrantes, refletindo sobre como a cultura importa não somente como uma representação de estilos de vida ou preferências estéticas, mas como um campo dinâmico de luta e de negociação que define quem somos e como nos relacionamos entre nós e com a nossa história.

Em síntese, Oswell (2006) lança um convite para reconhecermos a cultura como um domínio fundamental da experiência humana e detentora da capacidade de fomentar a compreensão, a crítica e a transformação social. O autor nos desafia, desta forma, a ver a cultura não como um mero



reflexo da sociedade, mas como um espaço de modelagem da realidade social, política e histórica de uma nação.

A escrita, enquanto manifestação dessas experiências culturais da humanidade, é um importante instrumento de catalogação do existir. Através dela, é possível compreender as tensões, as emoções e as percepções da realidade. Logo, escrever é um ato de permanecer.

Diante disso, Agamben, em *O Fogo e o Relato*, de 2018, observa como a escrita teve e tem um papel determinante na construção e na preservação da memória cultural de uma civilização. Para o autor, esses registros escritos são arquivos que mantêm a conexão entre o passado e o presente viva.

Desse modo, fica evidente que a literatura está intrinsecamente ligada à memória e à história, pois, como reflete Auerbach (2009), ela captura a complexidade da experiência e, por isso, narrativas históricas e ficcionais tendem, de certo modo, a interagir.

Com base nessa perspectiva, o ato escrever se torna um exercício de humanidade e uma reinvenção da linguagem, em que a memória cultural, a história, o testemunho e a imaginação se unem para preservar a riqueza da experiência humana ao longo do tempo. Nesse sentido, a linguagem literária, como ressalta Costa Lima (2006), é uma forma de conhecimento que nos permite explorar o passado e o presente, servindo como um espaço de que transcende os limites da realidade.

A literatura, nesse contexto, assume um papel fundamental como guardiã da memória cultural, permitindo que



as vozes do passado ecoem no presente e testemunhem as tensões, emoções e percepções que moldaram e moldam a trajetória da sociedade e dos seus indivíduos.

Diante deste percurso sobre a função da escrita para o desenvolvimento identitário da humanidade, conheceremos um pouco sobre a história de Alexandro Alves.

SEGUNDA PARTE: O ESCRITOR

Intranquilo por natureza, artista por extensão. Esta é a definição mais pertinente sobre Alexandro Alves. De fala calma e escrita turbulenta, o inquieto escritor, nascido em São José da Laje-AL, no dia 25 de novembro de 1983 e radicado em Teotônio Vilela, também no mesmo estado, teve a sua semente germinada à Literatura na Escola, ainda no Ensino Fundamental.³

Segundo o autor, a arte surgiu em sua vida a partir da canção *Faroeste Caboclo*, da banda Legião Urbana. Ao ter contato com aquela música, Alves sentiu que a composição refletia sentimentos comuns à sua existência, e, por essa razão, precisava dela para compreender as suas subjetividades e preencher algumas de suas lacunas existenciais. Entretanto, é somente no ensino médio, em meados da década de 2000, que, guiado pelas aulas de Língua Portuguesa,

3 Para este capítulo, realizamos uma entrevista com Alves, em meados de 2020. Na ocasião, organizamos um roteiro de perguntas e respostas, que estão enunciadas no transcrito do texto.



ministradas pelo também escritor Marlon Silva⁴, Alves rompe o ventre da literatura.

Antes de prosseguirmos com a apresentação do panorama da trajetória artística de Alves, precisamos destacar o papel de incentivo que escola, através das ações de estímulo à leitura e à escrita promovidas pelo docente Marlon Silva, auxiliaram na formação de Alves. Essas ações, previstas em todos os componentes curriculares da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), surgem como uma alternativa para possibilitar ao estudante um letramento literário, desafio que nem sempre se mostra bem-sucedido nas redes de ensino do nosso país.

Em Teotônio Vilela, apesar de todas as dificuldades que atravessam o processo de ensino-aprendizagem, vemos que o trabalho desenvolvido por Silva tem contribuído para o incentivo e o interesse pela leitura e pela escrita por parte de seus alunos, o que sugere que um trabalho conjunto entre a escola e a comunidade pode possibilitar o contato dos estudantes com essas formas de arte⁵.

Alves foi um sujeito transformado pela educação. O interesse despertado pela literatura o fez conhecer outros entusiastas das letras e formar, em meados da década de

4 Escritor e professor vilelense. Autor de sete livros, entre eles: *Vil e Tal* (2014), *Ocre Barro* (2017) e *Monossilabo* (2019), todos contemplados pelo Edital da Imprensa Oficial Graciliano Ramos.

5 Um dos autores deste capítulo, o pesquisador Luiz Felipe Verçosa da Silva, foi aluno do professor Marlon Silva de 2013 até 2015, quando cursou o Ensino Médio. Através das ações do docente, Verçosa pôde ser salvo e transformado pela educação. Hoje, como professor, busca difundir o que aprendeu.



2000, o *GCI*⁶, designação para Grupo Cultural Independente. Nesse ambiente, Alves teve a oportunidade de se aglutinar, refletir as suas leituras de mundo, partilhar as produções literárias e se vê fortificado através daquelas faces que compactuavam do mesmo desejo que o seu: tornar a literatura acessível a todos.

Infelizmente, o *GCI* teve uma existência curta. Contudo, deixou um terreno fértil para o plantio de novas sementes culturais na cidade de Teotônio Vilela-AL, como a do coletivo *PAIOL*⁷, fundado no ano 2015, por Alves e alguns outros artistas remanescentes do *GCI*, como o já mencionado escritor e professor Marlon Silva e o radialista e poeta Claudemir Calixto⁸.

Além desse grupo, em 2016, a poetisa Alice Barbosa⁹, juntamente com o escritor Felipe Verçosa e o poeta Mateus Cardoso¹⁰ fundaram o Sarau da Praça, movimento cultural que visava ocupar os espaços da cidade de Teotônio Vilela com intervenções culturais, que iam desde recitais a apresentações musicais. Atualmente, o Sarau da Praça está em sua oitava edição.

6 Grupo cultural que existiu em Teotônio Vilela - AL, no início dos anos 2000.

7 Projeto cultural fundado em 2015 com o objetivo de disseminar a arte no interior do estado de Alagoas.

8 Radialista e escritor vilelense. Autor de *A Tarde Caindo* (2021), publicado pela Editora PAIOL em parceria com a Imprensa Oficial Graciliano Ramos.

9 Psicóloga e poetisa vilelense. Coautora de *Di(ver)sos*, publicado pela Editora PAIOL, em 2017.

10 Poeta vilelense. Coautor de *Di(ver)sos*, publicado pela Editora PAIOL em 2017.



A partir deste apanhado histórico sobre a formação da cena artística de Teotônio Vilela e da contribuição que a escola teve neste movimento de promoção à cultura, notamos que Alves, a partir de todas essas interconexões socioculturais, sejam as estabelecidas no ceio escolar ou fora de seus muros, foi construindo a sua linguagem e materializando as suas várias inquietações, como uma espécie de armadura contra os abalos do existir.

Foucault, pesquisador francês, define que esta analogia à “armadura”, a qual mencionamos anteriormente para refletir o processo de desenvolvimento da *persona* artística de Alexandro Alves, é um corpo que se ergue a partir da escrita, pois:

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um ‘corpo’. E é preciso compreender esse corpo não como um corpo de doutrina, mas sim – segundo a metáfora da digestão, tão frequentemente evocada - como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida em forças e em sangue (Foucault, 2004, p. 152).

A partir dessa reflexão foucaultiana, podemos supor que este “corpo” tende a simbolizar uma ideia de existência. Ou seja, escrever é criar um corpo que tem o poder de iluminar a razão e emancipar o sujeito. Sendo este corpo um instrumento capaz de combater as intempéries do existir: uma arma contra a alienação e a privação do direito



de ser e estar. Nesta esteira argumentativa, Perrone-Moises indica que

Na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta no mundo e em nós. Ela empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo que o real não satisfaz (Perrone-Moises, 1990, p. 104).

Dessa forma, o exemplo da trajetória artística de Alves, comum à de outras tantas pessoas que encontraram na arte uma fonte de transcendência e emancipação de seu *locus* existencial, reflete a importância da escrita no desenvolvimento de uma sociedade e no reconhecimento do sujeito, capaz de reivindicar os seus direitos e problematizar a sua própria realidade. Dito isso, nas próximas linhas, falaremos, brevemente, sobre o corpo artístico de Aleksandro Alves.

TERCEIRA PARTE: AS ESCRITURAS

No ano 2015, Alves publica, pelo coletivo PAIOL, a sua primeira obra literária, intitulada *Paragens*¹¹. O livro, assim como a personalidade do autor, traz a voz-lírica de um ser em desconstrução que, buscando respostas em seu oceano de sentimentos, indaga sobre o próprio ato de existir, tão condicionado ao marasmo da opressão social. Para ilustrar

11 Em *Paragens* (2015), Aleksandro Alves assina os seus poemas com o pseudônimo Alves Selva.



as imagens narradas, trouxemos um dos poemas que compõem *Paragens*:

O medo do mundo me fez não ter medo do
sonho.
Tenho cerne de selva deitada.
Trago no roto da pele
todo o peso deste século secular.

Desafine esta moléstia dos olhos,
Venha no meu sorriso de lama deitar.
Há evidências de um monstro surdo,
vulgo medo.
Há nos lábios ruptura...
Desague intermitente da palavra para
palavra.
O lirismo da alma em linhas
esmiuçando-se em verso.
Prazer impresso no retrocesso de avançar.

Antes e muito além de que tudo que há...
VIVER
É
SOBRETUDO
POETAR!
(Alves, 2015, p. 39).

A escrita alexandriana percorre desde a metalinguagem até a lírica intimista, caracterizando a sua poesia como aquela que busca desordenar a linguagem e extrair novos sentidos. Em 2022, o pesquisador e professor alagoano Alexandre Cavalcante desenvolveu um trabalho sobre a literatura produzida em Teotônio Vilela para a Revista *Febre do Rato – Antologia sobre Alagoas*, no qual apresentou



importantes contribuições sobre a escrita de Alves. Para Cavalcante (2022):

A lírica de Alexandro está, pois, enraizada na realidade material objetiva; a composição de seus versos vem da observação do cotidiano e da sua própria experiência como sujeito social; é um olhar para fora, que se internaliza subjetivamente para então objetivar-se em seus poemas. Seu ser, nesse caso, está impresso na própria poesia, de modo a confundir-se existência real (Cavalcante, 2022, p. 69).

Esta lírica também é estendida no segundo livro de Alves, *Dê(lírios) Intranquilos*, contemplado, em 2017, no Edital para Publicação de Obras Literárias, organizado pela Imprensa Oficial Graciliano Ramos. A partir do título, verificamos uma proposta de reinvenção da linguagem, que vai ser percebida na forma como o poeta inverte a sintaxe e o campo semântico de seus versos. Do mesmo modo, a seguir, apresentamos um dos poemas presentes em *Dê(lírios)Intranquilos*:

Coisar você,
causar o desmedir das coisas.
Coisados,
sairemos casa afora
coisando cartas magnas.
Coisar o que não se coisa.
Ó, coração coisado!
Não me acuse de ser tão poucas coisas.
Até quando coisando cláusulas,
cosendo clausuras,



cuspiendo canalhas?
Inútil coisarem nossos corpos!
Corpos:
Coisas pétreas,
infinitamente maior que as coisas caras!
Coisem-me!
Talvez exista qualquer calma,
cautela, em ser alguma coisa provida de
causa.
Coisar você,
causar o desmedir das coisas.
Coisados,
saíremos casa afora
coisando cartas magnas
(Alves, 2017, p. 23).

A partir da descrição dos poemas apresentados, percebemos o quanto a escrita de Alves nos leva a um passeio por temas que envolvem o ato de existir, em suas conturbações mais íntimas: indo desde a reflexão sobre as passagens da vida, aos delírios causados pela erosão do tempo. Esta perspectiva se aproxima daquilo que Candido discute, ao apontar que “a literatura confirma e nega, propõe e denúncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente com os problemas” (Candido, 2004, p. 175).

Esse comentário de Candido reforça a problemática que estamos abordando neste capítulo: a possibilidade de enxergar os processos de escrita como instrumentos capazes de estimular o sujeito a entender as engrenagens que os cercam e refletir sobre a sua própria noção de identidade e de pertencimento, pois acreditamos que a literatura con-



segue catalogar o tempo e nos oferecer a oportunidade de conhecer a nossa história.

Por último, chegamos à obra *Baixio dos Cravos*, livro de contos contemplado, em 2023, pelo Edital Nádya Fernanda Maia Amorim, promovido pelas ações da Lei Paulo Gustavo. A obra é a primeira publicação de Alves no universo da prosa e marca uma transição na sua escrita literária.

Neste novo projeto, publicado, oficialmente, em 2024, Alves desafia as convenções do verbo e nos apresenta uma narrativa híbrida, que mescla uma estrutura que ora lembra um monólogo rosiano, traz elementos da crônica jornalística e noutros momentos se envereda por linhas metapoéticas. Ou seja, estamos diante de uma escrita atravessada de símbolos e artesanias linguísticas.

Trata-se, em palavras mais precisas, de um livro experimental, ousado e assombroso. Contudo, vale ressaltar que não se trata de um assombro de espanto, medo ou incompreensão. Na obra, o assombro é existencial, fruto da capacidade do autor de perfilar, em linhas narrativas, as geografias que transpassam o existir. O livro é assombroso, no sentido de que flagra o fatídico e dá relevo ao lugar-comum: às pessoas comuns. Seu enfoque narrativo lança o olhar ao absurdo, ao inóspito, àquilo que orbita, o outro lado da bola do olho, como podemos notar neste trecho:

Ela, uma carne enegrecida e ressecada, requentada pela faina de sua vida. Nem tão alongada tampouco diminuída, menina de alma e, a fórceps, mulher veterana. Aquela que, embora os poucos idos de vida, as



ranhuras da lida tenham-lhe saltado à cara. Com olhinhos mais côncavos que a cova do defunto Sr. Gouveia, dono da única taberna da rua, seus pés miudinhos e empoeirados de fêmea maltratada (Alves, 2024, p. 23).

São temas que traduzem o viver a partir das entrelinhas do estar. Todavia, *Baixio dos Cravos* não é uma obra convencional. Um leitor acostumado a leituras lineares, que obedecem à ordem sintática da Língua Portuguesa, estruturada em Sujeito + Verbo + Complemento, poderá ter dificuldade nesta leitura.

Neste projeto, Alves refunda o signo a partir dos alicerces de seus significantes. A “ordem das coisas” é invertida, e vemos que as narrativas abordam a criação transbordando o criar. Isto é, além de um arquiteto das palavras, o autor consegue ser um anarquista: capaz de conceber atalhos pelas linhas tortas de Deus.



Figura 1 - Cronologia da produção literária de Alves

Fontes: PAIOL (2015), Imprensa Oficial Graciliano Ramos (2017) e PAIOL (2024).

Nessa perspectiva, notamos o quanto a escrita de Alves se mostra como um exercício de permanecer: onde a memória, a história, o testemunho e a imaginação se unem para preservar e representar as experiências que atravessam o seu ir, ou seja, o escrever do autor vilelense está, intimamente, ligado ao caos que atravessa o seu existir.

A partir de todas essas considerações, notamos que a literatura alexandriana reflete a face de um sujeito preso às ruelas da sua própria existência e que grita para ser um substantivo próprio em meio às prisões de uma realidade comum. No ressoar de suas obras, diferentes vozes se aco- plam e se intercalam em um brandir polifônico, como a do cidadão que se vê amordaçado perante as mazelas e as desigualdades que afetam o seu espaço de vivência.



Portanto, a produção literária de Alves composta, atualmente, por três livros, dois escritos a partir do signo do verso e um com a lâmina da prosa, permitem-nos diagnosticar o mundo a partir de nossos quintais, estabelecendo-se como marcas de uma literatura forjada no social, alerta àquilo que passa e àquilo que fica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em tempos tão imediatos, escrever é um exercício de resistência e de permanência no mundo real, àquilo que sobrevive às imposições da modernidade: as marcas, os rastros, a memória. Ao trazer para o rol do espaço acadêmico a produção de escritores independentes, podemos construir uma ponte dialógica que, a depender dos interesses de pesquisa, viabilize a ascensão midiática e editorial de fazedores de cultura oriundos dos interiores do Brasil.

Vimos, no transcorrer deste texto, o quanto a literatura produzida pelo escritor vilelense Alexsandro Alves revela a sua condição de inquietude frente às tiranias do existir, em uma *persona* verbal que reivindica o seu lugar de fala e registra, a partir da sua linguagem caótica e efervescente, os acontecimentos que a cercam.

Enquanto produto de pesquisa, este trabalho buscou oferecer um espaço de divulgação aos escritores de Teotônio Vilela, para contribuir para o trabalho desenvolvido por esses fazedores de cultura, que vai além do texto e toma proporções sociais ao tornar palpável a arte em sua comunidade.



Esperamos que este capítulo alavanque mais pesquisas sobre a produção cultural de autores independentes oriundos dos interiores do Brasil: homens e mulheres que registram a sua existência e refletem o seu lugar a partir das produções, sejam literárias ou não.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. São Paulo: Boitempo, 2018.

ALVES, A. **Baixio dos Cravos**. Teotônio Vilela: Editora PAIOL, 2024.

ALVES, A. **Dê(lírios)Intranquilos**. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2017.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARTHES, R. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CANDIDO, A. O Direito à Literatura. In: **Vários escritos**. 4.ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

CAVALCANTE, A. “Um PAIOL de rebeldia: Literatura Vilelense em cena”. **Febre do Rato - Antologia sobre Alagoas**. Maceió: Joelho de Velho, 2022. p. 61-76.

FOUCAULT, M. “A escrita de si”. **Ditos e escritos**. Vol. V. Ética, sexualidade e política. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2004.

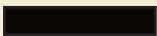


LIMA, L. C. **História. Ficção. Literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

OSWELL, D. "Introduction: from the beginning". **Culture and Society: An Introduction to Cultural Studies.** Londres: Sage, 2006. p. 01-12.

PERRONE-MOISÉS, L. **Flores da escrivantina.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SELVA, A. **Paragens.** Teotônio Vilela: Editora PAIOL, 2015.



CAPÍTULO 3

VOZES DA LITERATURA NEGRA NA UNIVERSIDADE PARANAENSE: O CASO DOS VESTIBULARES DA UEM DE 2019 E 2020

Taynara Cristina de Souza Silva (UEM/UNESPAR)
<https://orcid.org/0000-0002-9185-7813>

Liliam Cristina Marins (PLE-UEM)
<https://orcid.org/0000-0002-9954-4985>

Marcele Aires Franceschini (PLE-UEM)
<https://orcid.org/0000-0001-7060-9629>



CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Dada a implementação da Lei Federal 10.639/03, que torna obrigatório o ensino da história de cultura africana e afro-brasileira na Educação Básica, especialmente nas áreas de Arte, História e Literatura, e os reflexos desta legislação no Ensino Superior, reivindicamos a presença da literatura negra nos espaços literários de Ensino Superior, seja nas provas de literatura do vestibular ou nos cursos de graduação em Letras.

No tocante aos vestibulares, como aponta Lílian Amorim Carvalho (2017), o conteúdo abordado, especial-

mente no Paraná, ainda é marcadamente branco, com raízes eurocêntricas e algumas pinceladas “coloridas”. Nesta pesquisa, afunilamos as constatações da pesquisadora para as provas de literatura do vestibular da Universidade Estadual de Maringá e verificamos a presença sutil e gradativa da literatura negra, como será discutido de forma mais aprofundada nas seções seguintes.

Sobre os cursos de graduação em Letras na UEM, conforme as tabelas de disciplinas e ementas disponíveis nos *sites* dos Departamentos de Letras Modernas (DLM), de Língua Portuguesa (DLP) e de Teorias Linguísticas e Literárias (DTL), não há disciplinas cujo nome ou as ementas atentem especificamente para as temáticas referentes à literatura-negra ou à literatura afro-brasileira (UEM 2024a, UEM 2024b, UEMc). O mesmo apagamento acontece com a literatura dos povos originários brasileiros. Tais termos estão presentes somente nas ementas e nomes de disciplinas dos cursos de pós-graduação para mestrado e doutorado em Letras, na área de Estudos Literários, linha de Literatura e Construção de Identidades da instituição (UEM, 2024d). A exemplo, temos a disciplina do Programa de Pós-graduação em Letras (PLE): “África-Brasil: interconexões históricas, culturais, etnográficas e literárias”, pertencente ao DTL, sob o número 4040, conduzida, desde 2020, pela Professora Marcele Aires Franceschini.

Ao consultar o Projeto Pedagógico do Curso de Letras da UEM, disponível no site da Pró-Reitoria de Ensino (PEN), há divergência de redação no que diz respeito às ementas das disciplinas divulgadas nas páginas institucionais do



curso de Letras da universidade: as páginas do curso de Letras apresentam ementas e objetivos de disciplinas da Resolução 181/2005-CEP, enquanto a PEN apresenta o projeto da Resolução 091/2022-CI/CCH.

De acordo com este projeto, é possível verificar reformulação recente da grade curricular. Ademais, apesar de ainda não haver especificações voltadas à literatura negra, afro-brasileira ou indígena, várias disciplinas apresentam a temática étnico-racial e o Pós-Colonialismo tanto na ementa quanto nos objetivos, além de tratarem de outras temáticas pertinentes para a ecologia de saberes não abordadas nesta pesquisa, como a diversidade de gênero e sexual, a diversidade religiosa, de faixa geracional, Crítica Feminista, Ecocrítica, direitos humanos e identidade.

A presença gradativa de tais temáticas significa movimentações nas articulações curriculares que podem ser associadas aos desdobramentos das políticas públicas voltadas à população negra, no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, como a Lei 10639/03, o Estatuto da Igualdade Racial, ou o início da implementação de cotas raciais em universidades públicas em diversos pontos do território nacional. Isto porque, profissionais engajados com as temáticas sociais tendem a trazer os saberes produzidos no seio dos movimentos para sua prática docente, como aponta Nilma Lino Gomes (2017).

Cabe ressaltar a iniciativa de profissionais, e não da instituição, com normativas curriculares explícitas. Ademais, vale lembrar que, quando as instituições de ensino ignoram as necessidades especializadas dos sujeitos,



sejam elas étnicas, culturais, sociais ou de outro teor, por meio do currículo com saberes majoritariamente eurocêntricos, incorrem no risco de ignorar a existência de conhecimento e saberes além desse círculo e de acentuar a institucionalização da desvalorização e da marginalização de povos historicamente discriminados, como a população negra, indígena, entre outros. Logo, com vistas ao desenvolvimento individual de sujeitos e à ampliação das fontes de referência acerca do conhecimento da história, considerar no sistema educacional e no vestibular as diversas vozes constituintes da raça humana é oportunizar a transformação da sociedade a partir da educação.

AS LISTAS DE INDICAÇÕES DE OBRAS LITERÁRIAS PARA OS VESTIBULARES PARANAENSES

Os livros que compõem a lista de indicação de literatura para os vestibulares são frequentemente escritos por autores brasileiros consagrados pela história e pela crítica: geralmente são homens brancos mortos. Essas listas frequentemente interferem na literatura ensinada nas escolas de Educação Básica, pois o conteúdo não foge muito daquilo que consta no livro didático ou nas indicações dos vestibulares das universidades públicas (Harmuch, 2019).

Recentemente, a partir da luta de movimentos negros e de movimentos sociais diversos, dentro e fora das universidades, as listas de indicações para vestibulares de universidades públicas têm sofrido alterações significativas e incluído autores contemporâneos, mulheres e negros. No



Paraná, especialmente nos anos de 2019 e 2020, é comum observar tais mudanças ao consultar os manuais dos candidatos nos sites institucionais das universidades estaduais: das sete universidades do estado, cinco contemplam obras de escritoras negras, sendo comum a todas o livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (Jesus, 2014).

Essas mudanças nos vestibulares exemplificam que o cânone literário não é estático e atende a diversas demandas históricas, sociais, políticas, mercadológicas, etc. No entanto, “mesmo que saibamos que o cânone não é uma instituição estável por natureza, nos materiais didáticos ele é, com raríssimas exceções, tratado como se fosse” (Harmuch, 2019, p. 149). Assim, tudo aquilo que foge do cânone literário vigente seria tratado como infame. Nesse sentido, vale ressaltar que a infâmia de um sujeito está intimamente ligada às práticas de poder vinculadas ao acúmulo de enunciados constituintes do dispositivo de racialidade, do qual trata Sueli Carneiro (2023). Destarte, essa relação entre canônico e infâmia dá suporte para diversas práticas excludentes e segregacionistas, inclusive no campo literário, e podem ser materializadas no vestibular, tanto na lista de indicações quanto nas questões aplicadas.

A partir da análise das listas de indicação literária para os vestibulares das universidades estaduais paranaenses, é possível observar o total de 51 autores nas indicações, sendo que alguns estavam presentes em mais de um evento vestibular com mais de uma obra, divididas entre as sete universidades estaduais paranaenses. Dentre estes escritores, somente cinco podem ser classificados como negros:



1) Carolina Maria de Jesus, com uma obra indicada presente em nove dos treze eventos vestibulares ocorridos no período selecionado, sendo *Quarto de despejo* a obra com maior número de ocorrência dentre todas as presentes nas listas; 2) Conceição Evaristo, com uma obra indicada e duas ocorrências, ambas na mesma universidade; 3) Cruz e Sousa, com dois poemas indicados e duas ocorrências, ambas na mesma universidade; 4) Lima Barreto, com quatro ocorrências em duas universidades distintas; e 5) Machado de Assis, com oito ocorrências em quatro universidades e o maior número de obras indicadas dentre os autores negros.

Ao dividir os autores por sexo, há oito mulheres, dentre as quais duas são negras, e 43 homens, dentre os quais, três são negros. A partir disso, além da desigualdade atinente à cor/raça, há a desigualdade de gênero, na qual a autoria feminina é invisibilizada junto à literatura negra.

Em suma, o que estes números representam? Empréstimo as palavras de Lélia Gonzalez (2020): “E no que se refere à gente, à crioulada, a gente saca que a consciência faz tudo pra nossa história ser esquecida, tirada de cena” (Gonzalez, 2020, p. 79). Isto significa que, mesmo a população brasileira sendo majoritariamente negra, sua representatividade é quase transformada em ausência nas indicações para os vestibulares paranaenses, correspondendo a 10% dos autores indicados.

Como relata Lélia Gonzalez (2020), o papel da mulher negra no movimento negro é uma das forças propulsoras para o alcance de mobilizações e conquistas, sendo simbolicamente representado nas indicações de leitura, quando,



dentre os autores negros, compõem quase 50% das indicações e, em resposta a movimentos negros contemporâneos, é o livro de uma mulher negra que apresenta recorde numérico em indicações tanto em universidades quanto em número de eventos vestibulares em um momento de efervescência de debates relativos à implementação de cotas raciais na UEM.

Diante disso, vale sugerir uma ecologia literária, por meio da qual haja maior presença de negros, mulheres, indígenas, entre outros grupos produtores de literatura no Brasil. Sobre a literatura negra, existem pesquisas acadêmicas sobre diversos autores, para além dos cinco presentes no vestibular, que poderiam configurar presença nestas listas. Dentre algumas sugestões pessoais, incluo textos literários, temas de pesquisas contemporâneas e desenvolvidas em universidades estaduais paranaenses.



AS PROVAS DE LITERATURA DO VESTIBULAR DA UEM (VERÃO DE 2019 E DE 2020)

A preparação para o vestibular de universidades começa na Educação Básica, mais intensamente no Ensino Médio. Em nível nacional, essa relação entre Ensino Médio e vestibular é regulamentada por lei. De acordo com a Lei n.º 9.394, de 1996:

Art. 51. As instituições de educação superior credenciadas como universidades, ao deliberar sobre critérios e normas de seleção e admissão de estudantes, levarão em conta os efeitos desses critérios sobre

a orientação do ensino médio, articulando-se com os órgãos normativos dos sistemas de ensino (Brasil, 1996, s/p.).

Portanto, os impactos da Lei Federal 10.639/03, que trata do ensino da história de cultura africana e afro-brasileiras na Educação Básica, de modo geral, também deveriam se estender ao vestibular. No entanto, embora o ideal almejado por tais legislações seja a valorização e o reconhecimento da contribuição negra na constituição do povo brasileiro, inclusive nas temáticas presentes no vestibular, a pesquisa de LÍlian Amorim Carvalho (2017) demonstra “que a cor do vestibular no Paraná é branca com levíssimas, quase imperceptíveis, pinceladas coloridas” (Carvalho, 2017, p. 129).

Perante o exposto, esta seção afunila a asserção de LÍlian Amorim Carvalho (2017) para observar a literatura que aparece no conteúdo das provas de literatura do vestibular da UEM, no período de imediata aprovação das cotas raciais para negros na instituição, ou seja, provas referentes ao segundo semestre de 2019 e de 2020.

A saber, no período, a lista de indicações de leitura contava com dez obras, dentre as quais, duas obras são consideradas literatura negra: *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Portanto, do total de obras, 20% são de literatura negra. Assim, seguindo o percentual de 20% (simbolicamente aqui associado aos 20% de reservas de vagas para candidatos negros ao vestibular da universidade), cada



prova, composta por cinco questões de literatura, deveria ter, pelo menos, uma questão sobre literatura negra.

Embora a universidade apresente regulamentação interna para elaboração das provas de vestibular e seleção de questões, esta pesquisa não se atém a estes aspectos, pois, conforme Lílian Amorim Carvalho (2017), quando os cursinhos preparatórios para o vestibular e as escolas de Ensino Médio visam a preparação para o vestibular, buscam as últimas provas aplicadas — e não o regulamento universitário — para a elaboração delas. Portanto, este trabalho se pauta no que está posto nas provas, não no que poderia estar.

Voltemos a atenção para as provas de literatura mencionadas. Com dados das questões de literatura dos vestibulares de verão de 2019 e de 2020 (realizado em 2021 com a unificação das provas de inverno e verão previstas para 2020), proponho as seguintes indagações: 1) quais obras e quais autores aparecem nos vestibulares em questão? 2) em quantos destes vestibulares e questões a literatura negra aparece e o que isso pode representar? 3) como as questões presentificam tanto autores quanto obras literárias e o que isso pode representar?

Após análise das questões de vestibular, o primeiro fato observado sobre as provas analisadas e sobre a lista de indicações do período é: como a indicação de obras literárias foi igual para os dois vestibulares, os dez autores indicados foram trazidos em ao menos uma questão das provas do período. Do total de dez questões, a literatura negra aparece em três e, a priori, atingiu um percentual de 20%



de presença nos vestibulares da UEM do período, o mesmo percentual de reserva de vagas para candidatos negros.

Tal presença possibilita retomar o movimento negro educador materializado na universidade pelo movimento dos Professores pró-cotas. Estes docentes estavam engajados na implementação de cotas raciais para negros na universidade, fizeram parte das ações educadoras de conscientização da comunidade universitária acerca da importância das cotas raciais e faziam parte dos departamentos responsáveis pela elaboração dos vestibulares da UEM.

Dentro desse coletivo, como mencionado pelo professor Delton Felipe¹² (2022), em sua entrevista para esta pesquisa, alguns professores do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias (DTL) da universidade tiveram destaque no movimento. Estes, possivelmente, reverberaram as discussões daquele momento dentro de seus departamentos e, provavelmente, alcançaram os responsáveis pela elaboração das provas de literatura, que trouxeram o livro *Quarto de despejo* por dois vestibulares seguidos.

Mesmo sem explícita identificação dos professores responsáveis pela elaboração das questões, em razão da necessidade de anonimato exigida pela Comissão Vestibular Unificado (CVU), com estas questões, intencionalmente ou não, as provas de literatura responderam ao movimento pró-cotas proporcionando um caminho para a ecologia literária nas provas daquele período. Com tais assertivas,

12 Professor Pós-Doutor em História vinculado à UEM, membro da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros engajado em elaboração de políticas públicas para a promoção da igualdade racial.



respondo aos dois primeiros questionamentos sobre a presença da literatura negra nos vestibulares em questão.

Sobre o terceiro questionamento, atinente à maneira de representação da literatura negra, traço um panorama descritivo sobre o padrão de perguntas elaboradas. Foi possível observar perguntas com ênfase:

1) nos autores das obras, sua vida e estilo de escrita literária: as questões sobre *Quarto de despejo* trouxeram alternativas que descreviam trechos da obra associados à vida da autora; sobre os contos de Mário de Andrade, também houve destaque para o reconhecimento de elementos estéticos na obra do autor;

2) na estética, na forma textual e nas características dos movimentos literários: as questões sobre a poesia de Álvares de Azevedo trouxeram elementos voltados à relação de sua obra com os movimentos literários contemporâneos ao autor e sobre sua estrutura formal poética, inclusive abordando a métrica. Quanto a *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, é mencionado para exemplificar os tipos de narradores e relacionar a períodos literários no Brasil;

3) no enredo e na interpretação a partir do conteúdo do texto e da significação das palavras, sem citar elementos biográficos de Milton Hatoum: a questão sobre *Dois irmãos* faz afirmações sobre o enredo da obra sem possíveis relações extratextuais; as análises sobre a poesia de Augusto dos Anjos sugeriam a interpretação do conteúdo e a relação



entre forma e conteúdo, com observação da estrutura métrica do poema;

4) na interpretação literária associada ao social e demais elementos intra e extratextuais, sem citar elementos biográficos do autor: a questão sobre o poema “Mãos dadas”, de Carlos Drummond de Andrade, sugere a análise com base no contexto histórico e nos movimentos literários contemporâneos ao poema; *A legião estrangeira*, de Clarice Lispector, é analisada sob a mesma ótica e propõe reflexões sociais possíveis sobre valores humanitários a partir da interpretação literária. Já a questão sobre o poema “Meus oito anos”, de Luci Collin, possibilita relacionar elementos intratextuais a elementos extratextuais, com possibilidade de intertextualidade e associação à forma como a arte ecoa emoções humanas. No que tange a *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, há uma busca por relacionar enredo e sociedade por meio da abordagem de discussões sociais sobre a classe trabalhadora em suas perguntas.

5) as obras escritas por mulheres foram analisadas com base no enredo, enquanto as escritas por homem, na maioria dos casos, foram abordadas a partir da estrutura estética; isto é, a importância do fazer literário e da escrita criativa feminina foi deslocada para a temática de suas obras.

Feito este panorama, estreito a discussão para a presença dos livros *Quarto de despejo* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, os dois representantes da literatura negra nestes vestibulares. Vejamos as questões sobre *Quarto de despejo*:



Questão 11 — Sobre o livro *Quarto de despejo*: diário de uma favelada (1960), de Carolina Maria de Jesus, assinale o que for correto.

01) A narrativa, escrita em forma de diário, começa no dia do aniversário de Vera Eunice, filha da autora, que recebe de presente um par de sapatos achado no lixo. Ao longo da obra, o leitor percebe como a escritora, que sobrevive do lixo e de materiais recicláveis, encontra sua resistência na escrita e nos livros.

02) A escritora descreve a dura realidade de uma mulher negra, moradora da favela, que trabalhava como catadora de papel, faxineira e lavadeira para sustentar seus três filhos. O livro apresenta os relatos dessa mulher que vivenciou as mazelas das camadas mais marginalizadas da sociedade.

04) Apesar da linguagem simples, contudo original, Carolina Maria de Jesus se revela uma escritora atenta à realidade social do Brasil. Questionadora, crítica da classe política, sua escrita se impõe vigorosa por sua atualidade, ainda que passadas décadas de sua publicação.

08) Entre as situações abordadas na obra, há relatos de discriminação racial e social; há, também, diálogos, descrições de encontros amorosos, de festas, de brigas e de outros conflitos cotidianos. A fome, entretanto, é um dos assuntos mais abordados.

16) No diário, inúmeras são as passagens que informam que a escritora foi candidata ao cargo de vereadora, em 1958, evidenciando sua grande participação no



cenário político nacional da época (UEM/ CVU, 2019, p. 7).

Questão 14 — Sobre a obra *Quarto de despejo*: diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus (São Paulo: Ática, 2014), assinale o que for correto.

01) A personagem-narradora assume uma perspectiva memorialista e autobiográfica para focalizar a vida na favela. O livro, escrito em forma de diário, aborda diversas temáticas, entre elas o racismo, o preconceito, o descaso social, a mortalidade infantil e a violência.

02) Para sustentar-se e aos seus três filhos, Carolina, mulher pobre, negra e semianalfabeta, via-se obrigada a catar papéis, metais, litros e outros objetos nas ruas de São Paulo, em um cenário de desemprego, ainda mais perverso para mulheres negras que criam seus filhos sozinhas.

04) A fome, para a protagonista, adquiria a cor roxa, cor está visível nos rostos das crianças, que sofriam toda espécie de privação. A narradora, entretanto, conta que as autoridades mantinham, na década de 1960, projetos de inclusão social que atenuavam o desamparo dos favelados.

08) O texto congrega metalinguagem, denúncia social e política, além de sequências poéticas, como no fragmento: “A noite está tépida. O céu já está salpicado de estrelas. Eu, que sou exótica, gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido” (p. 32).

16) A narrativa conta a história de uma família que vive na comunidade da Rocinha,



em São Paulo, e que, após muita luta, consegue frequentar círculos sociais compostos por novos-ricos. Apesar de todo o sofrimento, Carolina sentia-se feliz no seu casamento com José Carlos (UEM/CVU, 2020, p. 7).

Sobre o enredo, as duas questões trazem sínteses que requer uma visão panorâmica do enredo da obra, além de destacarem a originalidade e a poeticidade da escrita de Carolina. No entanto, na questão de 2019, percebe-se a atenção sobre a escolha dos adjetivos caracterizadores de Carolina, a fim de construir uma imagem positiva da escritora: ela é descrita como original e atenta ao cenário político da época e, quando são feitas menções à pobreza, mantém-se o caráter humano da escritora em sobreposição ao local onde mora. Já na questão de 2020, ao tratar das mesmas temáticas, o uso de adjetivos como “semianalfabeta” desfavorece a valorização da escritora e transferem o foco da escrita criativa para o da escrita com desvios dos padrões da norma culta; ademais, as menções feitas à pobreza reduzem a humanidade das pessoas ao lugar onde moram com o uso de termos como “favelados”. Diante de tais afirmativas, retomo a Thomas Bonnici (2011), quando fala do papel da literatura na educação antirracista associada aos profissionais atentos às temáticas raciais e ao discurso estruturante das desigualdades étnico-raciais. Assim, a presença da literatura negra precisa estar vinculada a discursos que valorizem os saberes da população negra e retomem



sua humanidade e intelectualidade, independentemente dos locais sociais que ocupem.

Portanto, uma pessoa pode ter pouca escolaridade, mas apresentar poeticidade e originalidade na escrita, sem haver a necessidade do reforço constante daquilo que a distância do padrão branco erudito de escritor. Quando a ênfase da interpretação é direcionada ao estilo literário da escritora apenas, abrem-se possibilidades para uma nova perspectiva de crítica literária, que considera a estética da escrevivência na literatura negra, estética essa que, enquanto ficcionaliza a vida, recria os fatos, e, como diz Conceição Evaristo (2016) em *Insubmissas lágrimas de mulheres*:

Invento? Sim, invento sem o menor pudor. Então as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar essas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência (Evaristo, 2016, p. 7).

Assim, a literatura negra escrevívda de Carolina de Jesus se compromete com o ato criador literário e a própria escrita, por vezes distantes (não tão distante quanto tentam afirmar) do padrão da norma culta da língua portuguesa.



Além disso, a própria forma das palavras diz sobre o estilo literário. Quando em *Quarto de despejo*, a autora diz: “E elas, tem que mendigar e ainda apanhar. Parece tambor. A noite enquanto elas pedem socorro eu tranquilamente no meu barracão ouço valsa vieneses” (Jesus, 2014, p. 14), além de discutir violência doméstica, associa os batuques do som impetuoso do tambor à violência impiedosa que assassina mulheres diariamente no Brasil enquanto associa sua paz às músicas lentas de valsa.

Em outro momento, a autora faz o uso de figuras de linguagem para se referir ao sol enquanto, por meio de frases curtas, explicita a sua corrida rotina diária, sem tempo de se prolongar em longas conversas, afinal, precisa saciar suas necessidades básicas, como alimentação, dinheiro ou água: “Deixei o leito as 4 horas para escrever. Abri a porta e contemplei o céu estrelado. Quando o astro rei levantou fui buscar água” (Jesus, 2014, p. 18). Após trazer tais exemplos, questiono: ora, não há escritores que criam palavras e são reconhecidos positivamente por isso? Por qual razão *Quarto de despejo* não poderia ser? A própria escrita de Carolina diz sobre o social que a impediu de continuar sua escolarização formal, tema também poeticamente denunciado em seu livro.

Passemos para a questão sobre *Memória póstumas de Brás Cubas*:

Questão 11 — Assinale o que for correto.
[...]
02) As narrativas do Realismo, opondo-se à perspectiva subjetiva usual do



Romantismo, foram predominantemente construídas com narradores em terceira pessoa. A obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, inicia o Realismo no Brasil seguindo essa tendência. Nesse romance, a focalização narrativa em terceira pessoa possibilitou uma visão mais panorâmica dos fatos e a narração das ações do protagonista Brás Cubas, tanto em vida quanto após sua morte (UEM/CVU, 2020, p. 5).

A obra de Machado de Assis faz parte dos círculos literários clássicos brasileiros e, não raro, há o apagamento de sua negritude. Como mencionamos no capítulo “Literatura negro-brasileira: apontamentos sobre o corpo negro em Cruz e Sousa e Gonçalves Dias” (Cardoso; Silva, 2021), Machado de Assis foi frequentemente embranquecido tanto enquanto escritor quanto nas discussões atinentes a questões raciais presentes em sua literatura. Cabe a reflexão acerca da leitura de autores negros enquanto escritores negros: ao desconsiderar a negritude do escritor, há também o apagamento das discussões sociais atinentes ao racismo e aos mecanismos de opressão racial que fazem o negro buscar ser branco.

Frantz Fanon (2008) afirma que o negro, ao desejar ser tratado como uma pessoa (que é sinônimo de ser branco em nações colonizadas), torna-se caricatura do branco e se distancia de sua negritude, sem sua aceitação no grupo dos brancos. Essa caricatura pode ser encontrada em diversos momentos da obra de Machado de Assis, quando o escritor



retrata personagens negros escravizados, que, em situação oportuna, comportam-se semelhantemente aos seus senhores e reproduzem a opressão.

Na pergunta de vestibular em questão, como observado, não há sequer menção ao conteúdo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que possibilitaria, por exemplo, discutir a escravização de pessoas e a reprodução do racismo estrutural em diversas passagens do livro. O enfoque se dá nos elementos estruturais que compõem a narrativa e características do movimento literário no qual o romance se insere.

A partir do exposto, é possível perceber uma oscilação no padrão das questões de vestibular, que ora tratam apenas de aspectos estruturais do texto, como algo a ser dissecado, ora possibilitam relação entre literatura e mundo. No que tange à literatura negra, isso se repete, no entanto, há que se destacar a necessidade do cuidado discursivo valorizador tanto da obra literária quanto do autor, a fim de não incorrer no reforço do racismo estrutural. Ainda, é primordial dar visibilidade a questões caras às discussões étnico-raciais tanto pelo conteúdo do texto quanto pela forma, ou seja, pela estética literária.

Nesse sentido, entendemos que as provas de vestibulares seguem padrões estritos de modelos, pois as escolas e os cursinhos pré-vestibulares ainda trabalham com metodologias engessadas quanto à leitura e à apresentação dos(as) autores(as) e suas respectivas obras, de modo que as provas acabam refletindo tal estrutura. O ciclo se torna cada vez mais arrochado, sobretudo porque, aos alunos que



realizam a prova, não há espaço para grandes questionamentos ou *insights*, visto que necessitam de tempo mínimo para responder às questões e realizar a tão amedrontada “redação”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este capítulo indica que as provas de literatura do vestibular no estado do Paraná insistem na invisibilidade quanto à representatividade justa de autores(as) negros(as) na lista de indicações de leitura e nas questões efetivamente aplicadas nas provas. No tocante à Universidade Estadual de Maringá, utilizamos as listas de indicação de literatura para os vestibulares e as provas de literatura dos vestibulares da UEM referentes ao final de 2019 e a 2020; bem como propusemos articulações teóricas acerca do dispositivo de racialidade e da literatura negra.

Sobre os cursos de Letras na UEM, divididos em três departamentos (DLM, DLP e DTL), verificamos tanto a ausência específica dos termos “negro(a)”, “africano(a)”, “afro-brasileiro(a)” relacionados aos nomes das disciplinas oferecidas pelos cursos de graduação, quanto a presença de literatura especialmente em disciplinas ofertadas e ministradas por professores engajados em pesquisas voltadas a grupos considerados minoria e pesquisadores da área de Literatura e Identidade, do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE), da UEM.

Ao considerar que a presença de tais pesquisas na universidade está associada a iniciativas de profissionais



específicos, é necessário que elas estejam explícitas nas normativas curriculares. Isso porque, retomando a introdução desta pesquisa, a universidade, pensada como lugar de formação das novas gerações de profissionais, é parte essencial à modificação da realidade brancocêntrica não somente no espaço fechado da própria instituição, mas, sobretudo, nos espaços sociais.

REFERÊNCIAS

ASSIS, M. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Martin Claret, 2012.

BONNICI, T. Epílogo. In: **Multiculturalismo e diferença: narrativas do sujeito na literatura negra britânica e em outras literaturas**. Maringá: Eduem, 2011.

BRASIL, **Lei nº 9.394**, de dezembro de 2003. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19394.htm> Acesso em: 20 nov. 2023.

BRASIL, **Lei nº 10.639**, de janeiro de 2003. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm>. Acesso em: 03 ago. 2019.

CARDOSO, M. da S.; SILVA, T. C. de S. Literatura negro-brasileira: apontamentos sobre o corpo negro em Cruz e Couso e Gonçalves Dias. In: CASSIANO, F. G.; FRANCESCHINI, M. A.; GODOY, M. C. (Orgs.). **Poder preto: literatura, cinema, teatro e rap no contexto brasileiro**. Maringá: Editora Trema, 2021.

CARNEIRO, S. **Dispositivo de racialidade: A construção do outro como não ser como fundamento do ser**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.



CARVALHO, L. A. **A cor do vestibular no Paraná:** na trilha de um novo caminho pela efetivação da educação étnico-racial. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Estadual de Maringá, Maringá. 165 f.

EVARISTO, C. **Insubmissas lágrimas de mulheres.** Rio de Janeiro: Malê, 2016.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas.** Trad. Renato da Silveira. Salvador: EdufBa, 2008.

GOMES, N. L. **O movimento negro educador:** saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

GONZALEZ, L. **Por um feminismo afro-latino-americano:** ensaios, intervenções e diálogos. Organizado por Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2020.

HARMUCH, R. A. Periferia e vestibular: Carolina Maria de Jesus e Racionais MC's. **Muitas Vozes**, Ponta Grossa, v. 8, n.2, p. 146-157, 2019. Disponível em: <<https://revistas2.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/view/14168/209209212966>>. Acesso em 18 out 2020.

JESUS, C. M. **Quarto de despejo:** diário de uma favelada. São Paulo, Ática, 2014[1960].

UEM. **Departamento de Letras Modernas,** Grade curricular do curso de Letras. Disponível em <<http://www.dlm.uem.br/index.php?conteudo=grade>>. Disponível em Acesso em: 06 mai. 2024a.



UEM. **Departamento de Língua Portuguesa**, Grade curricular do curso de Letras. Disponível em < <https://dlp.uem.br/grade-curriculare>>. Disponível em Acesso em: 06 mai. 2024b.

UEM. **Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias**, Grade curricular do curso de Letras. Disponível em: <<https://dtl.uem.br/grade-curricular>>. Disponível em Acesso em: 06 mai. 2024c.

UEM. **Programa de Pós-Graduação em Letras**, Estrutura Curricular. Disponível em < <https://ple.uem.br/programa/estrutura-curricular-1>>. Acesso em: 6 mai. 2024d.

UEM. **Programa para as Provas dos Vestibulares de Inverno e Verão 2019**. Disponível em: <https://www.vestibular.uem.br/20/prog2019_vestibular.pdf> Acesso em: 27 mai. 2024.

UEM. **Programa para as Provas do Vestibular 2020**. Disponível em: <https://www.vestibular.uem.br/23/prog2020_vestibular.pdf> Acesso em: 27 mai. 2024.

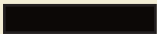
UEM. **Resolução n. 181/2005-CEP**. Disponível em: <<http://www.scs.uem.br/2005/cep/181cep2005.htm>>. Acesso em: 6 mai. 2024.

UEM. **Resolução n. 091/2022-CI/CCH**. Disponível em: <<https://cch.uem.br/resolucoes-1-1/ano-2022-1>>. Acesso em: 6 mai. 2024.

UEM/CVU. **Vestibular 2019, prova 2**. Disponível em: < <https://www.vestibular.uem.br/provas/ve19/P2G1-LLI.pdf>> Acesso em: 18 mai. 2024.

UEM/CVU. **Vestibular 2020, prova 2**. Disponível em: <https://www.vestibular.uem.br/provas/ve20/P2_lli.pdf> Acesso em: 18 mai. 2024.





CAPÍTULO 4

VOZES SILENCIADAS E RESISTÊNCIA FEMININA NA OBRA *INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Maria Betânia da Rocha de Oliveira (UNEAL)
<https://orcid.org/0000-0002-9862-2857>

Aline Oliveira dos Santos Silva (UNEAL)
<https://orcid.org/0009-0006-0724-5010>

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este capítulo analisa a obra *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*¹³ (2020), de Conceição Evaristo. Publicada em 2011, essa coletânea de contos tece uma narrativa densa e multifacetada, mergulhando nas vidas, histórias e lutas das mulheres negras, cujas vozes foram por muito tempo abafadas e marginalizadas pela hegemonia cultural. Diante disso, esta obra emerge como um ponto de convergência entre a literatura e a luta pela representatividade e visibilidade das mulheres negras no Brasil.



13 Esta pesquisa foi realizada por meio do Programa de Iniciação à Pesquisa – PIBIC e contou com o apoio da FAPEAL para o desenvolvimento de estudos sobre a aplicação do Materialismo Lacaniano na obra de Conceição Evaristo.

A escrita de Evaristo emerge das múltiplas experiências vividas, especialmente pelas mulheres negras brasileiras, que historicamente foram retratadas estereotipadamente, sem um aprofundamento em sua humanidade, desejos e visões de mundo. Por muito tempo, na literatura brasileira, a mulher negra foi relegada a papéis limitados, como símbolo de maternidade, submissão, sensualidade e sexualização. No entanto, um elemento crucial na escrita de Evaristo é a presença marcante da ancestralidade do povo negro, que carrega as marcas profundas da escravidão no corpo e na alma, cujas consequências reverberam até os dias atuais sob a forma de preconceito e discriminação. A autora confere a seus personagens uma humanidade intrínseca, mesmo àqueles marginalizados pela sociedade, características que se refletem nas personagens de todas as suas publicações.

Diante dessas ponderações, este capítulo se propõe a desvelar as complexas camadas temáticas e estilísticas presentes na obra de Evaristo, explorando como suas narrativas visibilizam experiências silenciadas e a resistência feminina. Sob o olhar crítico do Materialismo Lacaniano, embasado nas teorias de Slavoj Žižek (2010), buscamos compreender como as concepções deste filósofo pode iluminar aspectos da subjetividade, da identidade e da resistência presentes nas histórias contadas por Evaristo.

Insubmissas Lágrimas de Mulheres constitui um ponto alto nessa trajetória literária, apresentando uma série de contos que exploram os dilemas, as dores e as conquistas das mulheres negras brasileiras. Ao adentrar nos univer-



sos ficcionais criados por Evaristo, somos confrontados com narrativas que revelam não apenas as injustiças e as opressões enfrentadas por essas mulheres, mas também sua força, sua resiliência e sua capacidade de resistência.

Nesse contexto, a escolha do Materialismo Lacaniano como arcabouço teórico para a análise da obra de Evaristo se justifica pela sua capacidade de revelar as dimensões inconscientes e simbólicas presentes nas narrativas literárias. Slavoj Žižek (2010), um dos principais expoentes desse campo teórico, propõe uma leitura que dialoga com as estruturas sociais, culturais, políticas e ideológicas que moldam a subjetividade e a identidade do ser humano na contemporaneidade.

Portanto, visamos contribuir para um maior entendimento das vozes silenciadas e da resistência feminina presentes na obra de Conceição Evaristo, oferecendo uma análise aprofundada que combina os *insights* da crítica literária com os conceitos do Materialismo Lacaniano.



CONTEXTO LITERÁRIO E SOCIAL

Conceição Evaristo, uma das escritoras mais estudadas da literatura contemporânea brasileira, destaca-se por retratar as vivências das mulheres negras em meio à exclusão, à opressão e à resistência. Criada em uma favela de Belo Horizonte, Evaristo desenvolveu o conceito de “escrevivência”, que combina experiências pessoais e coletivas para dar voz a narrativas silenciadas. Sua obra *Insubmissas*

Lágrimas de Mulheres (2020)¹⁴ apresenta histórias de mulheres marcadas por perdas, lutas e superações, refletindo a condição da mulher negra no Brasil.

Evaristo também é uma escritora que aborda a realidade social das populações marginalizadas, em especial de ascendência africana, valorizando as dores e as histórias de mulheres como agentes ativas de suas narrativas, reconfigurando seu papel na sociedade e na literatura. Suas produções desafiam representações hegemônicas, expondo a violência estrutural enfrentada por mulheres negras e celebrando suas identidades e vozes, buscando romper o silêncio histórico imposto.

A literatura de Evaristo em muito se aproxima da visão de Candido, pois a escritora apresenta seus textos em todos os níveis de costumes, lendas, provérbios e manifestações artísticas preservadas pelos negros africanos, principalmente, os aspectos da tradição oral, pois, segundo este crítico, “cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e a atuação deles” (Candido, 2011, p. 177).

Nessa perspectiva, a literatura de Conceição Evaristo avança no quesito de divulgação da representatividade, em textos de autoria feminina que trazem personagens negros, especialmente mulheres, como protagonistas e fazedoras

14 A obra *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* foi publicada, pela primeira vez, em 2011, pela editora Pallas. Neste capítulo, utilizaremos a versão de 2020, da editora Malê.



de seus próprios destinos. Sobre a pouca representatividade de textos de autoria feminina, Bonnici (2011) fala da falta de oportunidades culturais e sociais que ainda permeiam a produção de textos literários de autoria feminina e, dessa forma, faz-se necessária uma revisão das demandas colocadas pelo multiculturalismo, pois é preciso resolver essas questões do processo de modernização cultural e social no qual as minorias foram/são silenciadas durante muitos séculos e, principalmente, não tiveram representação no quesito da literatura brasileira.

Desse modo, Dalcastagnè (2012) aponta que é possível alargar o campo literário do Brasil, considerando o conjunto de problemas que envolve uma tradição patriarcal, de forma que novas vozes possam ser ouvidas. Assim, a literatura de autoria feminina faria parte de um campo, tradicionalmente reduzido, limitado aos interesses de uma sociedade preconceituosa, que exclui os que vivem à margem, sem voz e sem “o direito à literatura” a que Candido (2011) se refere.

Regina Dalcastagnè (2007) também faz referência à produção literária marcada por um contexto de racismo e pelo sexismo, bem como destaca a desvalorização da condição social dos afrodescendentes e da falta de movimentos de valorização da cultura negra no Brasil. Ela ressalta que o campo literário vigente se configura como um espaço de exclusão, o que significa que, enquanto se promove a manifestação artística de alguns grupos, exclui-se também a de outros.



Em *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, cada história reflete a luta universal da mulher negra em uma sociedade racista e sexista, mostrando a resistência como uma característica central. As personagens, apesar de enfrentarem violência e exclusão, mantêm-se fiéis a si mesmas, representando um símbolo de luta e de resiliência.

A obra reflete a continuidade das desigualdades herdadas do período colonial e escravocrata, presentes nas relações familiares, nas oportunidades de trabalho e na vida afetiva das personagens. Evaristo revela essa opressão contínua de forma complexa, evitando estereótipos e construindo mulheres que resistem e afirmam suas identidades. Cada narrativa é uma celebração de vida e dignidade, cuja análise faremos em diálogo com o Materialismo Lacaniano, que será abordado no próximo tópico.

MATERIALISMO LACANIANO: CONCEITOS E APLICABILIDADE

Este tópico apresenta o Materialismo Lacaniano de Slavoj Žižek, destacando sua aplicabilidade na análise das vozes marginalizadas na literatura de Conceição Evaristo. Žižek combina o materialismo dialético à psicanálise de Lacan para compreender a interação entre a estrutura social e os processos psíquicos dos sujeitos, investigando como o inconsciente é moldado por forças sociais e políticas. Os conceitos fundamentais da tríade lacaniana — Simbólico, Imaginário e Real — são essenciais para a análise dos personagens de Evaristo, que enfrentam violência e exclusão.



A tríade lacaniana ajuda a entender como o sujeito é construído: no Simbólico, ele se integra aos sistemas de linguagem e significado; no Imaginário, ele forma sua identidade; e no Real, ele encontra o que não pode ser simbolizado, como a dor e o trauma, conforme explica Silva (2009, p. 213),

Segundo Žižek, o Real pode irromper na vida do sujeito por meio de um evento traumático, seja ele físico ou psicológico. Essa irrupção cria o momento em que “a vida perde o sentido”, por assim dizer, em que os laços simbólicos desatam, deixando que mergulhemos no caos. O Real não pode ser dito, representado, mas pode ser indicado e um dos termos que Lacan utilizou para essa coisa que o indica é, justamente, “A Coisa”. Ela indica o Real Indizível, mas não é o Real, é externa a ele, da mesma maneira que a emissão de raios X em torno de um invisível Buraco Negro no espaço sideral não é o buraco, mas o indica.

Em *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, essas dimensões surgem nas lutas das personagens contra as estruturas sociais que as oprimem. O grande Outro — conjunto de normas e valores que regulam a sociedade — atua como uma força que impõe limites e marginaliza experiências subalternas, principalmente das mulheres negras.

Este fato reforça a tese de que a existência humana está condicionada às crenças, às vontades e às ações dos outros, mas especificamente, um Outro que pode provo-



car uma série de conflitos entre os indivíduos e as regras que determinam sua existência naquele espaço simbólico. Dentro desse espaço, que funciona como um modelo de comportamento contra o qual o ser pode se medir, a figura desse Outro assume diversas formas, uma vez que “o grande Outro pode ser personificado ou reificado como um agente único: o “Deus” que vela por mim do além, e sobre todos os indivíduos reais, ou a causa que me envolve (Liberdade, Comunismo, Nação) e pela qual estou pronto a dar minha vida” (Žižek, 2010, p. 17).

Mas esse grande Outro, que é uma instância simbólica que governa a sociedade e também marginaliza aqueles que resistem aos ideais normativos. As personagens de Evaristo enfrentam um grande Outro que reforça preconceitos, dificultando o reconhecimento e a expressão de suas vozes. A partir dessa concepção, o Materialismo Lacaniano permite uma leitura da opressão que vai além das estruturas materiais, destacando a internalização do silenciamento das personagens femininas apresentadas nos contos que compõem a obra.

Em *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, Evaristo representa o Real da opressão — a violência racial e a de gênero que não é simbolizada pela sociedade — e as personagens resistem ao grande Outro ao construir novas identidades e subjetividades. O Materialismo Lacaniano, portanto, ilumina as contradições e resistências nas vozes marginalizadas, oferecendo um espaço legítimo para as suas expressões, rompendo com as imposições da ordem simbólica.



ENTRE A DOR E O SILENCIAMENTO — A VOZ DA RESISTÊNCIA FEMININA

A tríade lacaniana (Simbólico, Imaginário e Real) ajuda a entender o silenciamento e a dor das personagens femininas de *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2020), que enfrentam limitações impostas pelas normas sociais e culturais. Nesse sentido, destacamos a forma que a personagem Natalina Soledad utilizou para expressar a dor que se traduzia no nome que recebera de seu pai: Troçoléia Malvina Silveira. Em meio aos espaços de opressão dos pais e deboches dos colegas e vizinhos que lhe eram impostos, a menina se recusava a ser chamada de ‘Silveirinha’: “Na escola, em casa, na vizinhança, na igreja e em qualquer lugar que fosse, ela se desconhecia como Silveirinha. Enfatizava, anunciava a todas as pessoas, grandes e pequenas, que seu nome era: Troçoléia Malvina Silveira” (Evaristo, 2020, p. 22)¹⁵.

Por meio dessa personagem, observamos que as imagens internalizadas de submissão e inferioridade são construídas e reforçadas pelas estruturas patriarcais e coloniais, valorizadas para concretizar o processo de silenciamento. Contudo, muitas vezes, as personagens femininas são forçadas a lutar contra as imagens que lhes foram impostas, em um esforço para criar formas de subjetividade que escapem ao controle do Outro.

15 Para registro de trechos da obra *Ponciá Vicêncio* ao longo deste capítulo, a partir dessa citação, passaremos a utilizar apenas o número referente à página, cuja versão utilizada é: EVARISTO, C. *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. 5 ed. Rio de Janeiro: Malê, 2020.



Segundo Žižek (2010), resistir ao grande Outro significa um ato subversivo de confrontar as estruturas simbólicas que oprimem. Em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, a escrita de Conceição Evaristo e as histórias das personagens representam essa resistência. Quando Natalina Soledad ou outras mulheres expressam suas dores, frustrações e vidas reais, elas desafiam as normas impostas pelo grande Outro patriarcal e colonial, revelando suas subjetividades e suas narrativas pessoais. Assim, a escrita se torna um espaço de ruptura e de “escrivência”, no qual elas se afirmam contra o silenciamento imposto.

O Simbólico e o Imaginário, embora opressores, podem ser subvertidos e transformados. As mulheres de *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* desafiam o grande Outro ao articular suas histórias coletivamente, subvertendo as normas simbólicas que as relegam ao silêncio, como assim fez a personagem do conto Maria do Rosário Imaculada dos Santos: “De Imaculada nada tenho — começou assim a conversa de Maria do Rosário comigo —, mas não me sinto a primeira e nem a última das pecadoras, mesmo porque eu não acredito em pecados — continuou” (p. 43). Ao expor suas lágrimas e lamentos como forma de resistência, mulheres como Maria do Rosário e tantas outras abrem espaço para novas possibilidades de subjetivação, em que suas vozes são ouvidas não como vítimas passivas, mas como agentes de transformação.

A análise do silenciamento feminino em *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, a partir do Materialismo Lacaniano de Žižek, revela como o grande Outro opera patriarcal e co-



lonial como uma força de opressão, tanto no nível simbólico quanto no imaginário. As personagens de Evaristo, sujeitas a essas estruturas, enfrentam o desafio de resistência ao silenciamento, usando suas experiências de dor e lamento como formas de subversão: “Esse nome de santa mulher foi invenção do catolicismo exagerado de minha família.” (...) “tenho fé em minha protetora, a ‘Maria’, mulher de fibra, que suportou ser a mãe do Salvador. A ela dou o meu voto, o de crença, não o de castidade [...]” (p. 20, grifos da autora). Maria do Rosário desafia, dessa forma, o grande Outro e cria espaços para novas subjetividades, por meio das quais suas vozes podem finalmente ser ouvidas e reconhecidas.

O Real representa uma dimensão que escapa à captura simbólica, um ponto de ruptura onde o sistema de significados falha e expõe as contradições e as violências subjacentes à ordem social. Para as personagens de Evaristo, o Real emerge como espaço de resistência e transformação. Essas mulheres habitam a margem da sociedade e enfrentam uma violência cotidiana que não pode ser plenamente nomeada ou simbolizada, encontrando-se, assim, em contato direto com o Real — um espaço onde as forças de opressão são expostas em sua crueza, como acontece, por exemplo, na narrativa de Shirley Paixão, a mulher que tentou matar o companheiro quando presenciou a cena em que ele abusava sexualmente da própria filha:

E necessário foi o gesto extremamente meu de quase matá-lo. Foi com uma precisão quase mortal que golpeei a cabeça do infame. Ao relembrar o acontecido, sinto o



mesmo ódio. Repito que não me arrependi. Se há arrependimento, foi de ter confiado naquele homem, que contaminou de dores a vida de minhas meninas. Às vezes, penso que tudo estava desenhado para fazer parte de meu caminho. Foi preciso que o ordinário chegasse a minha casa, com três filhas, para que elas fossem salvas da crueldade do pai.

Essa fala da personagem revela que a resistência feminina no contexto do Real não se limita a uma contestação simbólica das normas, mas envolve uma resposta visceral e emocional aos limites que lhes são impostos. Para Shirley Paixão, resistir significa não apenas sobreviver, mas também desafiar as tentativas da sociedade de encapsulá-la em identidades estereotipadas e subalternizadas. No choro, na fala e na ação, essa personagem rompe com o Simbólico opressor, transformando suas dores em mecanismos de resistência. Dessa forma, a categoria do Real oferece uma lente para compreender como a dor e o trauma das personagens se traduzem em resistência e abertura de novos caminhos de subjetivação.

Na instância do Imaginário, as personagens de Evaristo enfrentam representações estereotipadas que limitam suas identidades e determinam suas experiências. Por meio da resistência, as personagens subvertem essas imagens, recusando-se a aceitar as imposições da sociedade e tentam romper com o Imaginário que as aprisiona. Aqui cabe a história de Isaltina Campo Belo, a mulher que desde menina se sentia diferente: “Eu me sentia um menino



e me angustiava com o fato de ninguém perceber” (p. 57). Até que muitos anos depois, justamente quando levava a filha (concebida durante um estupro coletivo arquitetado por um namorado que “a faria gostar de homem”) para a primeira escola, Isaltina apaziguou todas as suas inquietações:

Na primeira reunião do jardim de infância, em que matriculei Walquíria, naquele momento, aprendi não só as orientações que a professora transmitia às mães das crianças, mas também o olhar insistente da moça em minha direção. E foi então que o menino que habitava em mim reapareceu crescido. Voltei à minha infância, imagens embaralhadas se interpunham entre mim e a moça. [...] Nesse emaranhado de lembranças, lá estavam o meu corpo-mulher, a cena do estupro, minha filha nascendo. E, de repente, uma constatação que me apaziguou. [...] eu, até então, encarava o estupro como um castigo merecido, por não me sentir seduzida por homens. Naquele momento, sob o olhar da moça, me dei permissão pela primeira vez. Sim, eu podia me encantar por alguém e esse alguém podia ser uma mulher. Eu podia desejar a minha semelhante, tanto quanto outras semelhantes minhas desejam o homem (Evaristo, 2020, p. 66-67).

Nessa passagem, Isaltina Campo Belo se apresenta contra o papel que lhe foi atribuído, buscando expressar uma subjetividade autônoma e redefinir sua identidade fora dos parâmetros estabelecidos pelo grande Outro. Esse



rompimento é central para a transformação da sua posição na sociedade, pois permite que ela vislumbre a possibilidade de existir além do que é esperado e permitido por uma ordem opressiva.

Dentro desse contexto, as personagens de *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* encontram diferentes formas de resistência que transcendem a mera sobrevivência e afirmam suas identidades e dignidade. O choro, a fala e o agir subversivo emergem como práticas transformadoras que desafiam a ordem simbólica e criam espaço para novas expressões de subjetividade.

Para as personagens, o choro é uma resposta que conecta a dimensão emocional ao Real. É a expressão daquilo que não pode ser simbolizado facilmente — uma liberação de dor que se recusa a ser contida pelas estruturas normativas do Simbólico. O choro é um grito de resistência silenciosa, que evidencia a carga de sofrimento e opressão a que essas mulheres estão submetidas.

A fala surge como um ato de resistência que desafia o silêncio imposto às mulheres negras. Ao narrar suas histórias, as personagens assumem o controle de suas narrativas, negando-se a permanecerem caladas diante das injustiças. A fala possibilita a expressão da experiência, o compartilhamento de memórias e a criação de laços comunitários que fortalecem a resistência coletiva. Ao falar, essas mulheres criam um espaço de existência que lhes permite confrontar o grande Outro, e sua voz se torna uma arma contra a opressão.



As ações das personagens também constituem formas de resistência ativa, como atos de recusa e de subversão das normas sociais que lhes são impostas. Essas mulheres desafiam as expectativas de submissão e de passividade, manifestando-se em pequenas ou grandes revoltas contra o *status quo*. Ao agir de forma independente e transgressora, mesmo em situações que podem parecer insignificantes, as personagens afirmam sua agência e constroem espaços de autonomia e liberdade, como observamos na narrativa de “Natalina Soledad – nome, o qual me chamo – repetiu a mulher que escolhera o seu próprio nome” (p. 25). Além disso, no conto Adelha Santana Limoeiro, a mulher que escolheu realizar os desejos do marido, mas sem se anular: “E, desde então, dei asas ao velho, para que ele, na ignorância, na teimosia, no orgulho ferido de macho, voasse em busca daquilo que não se recupera, o vigor da juventude. Eu quero viver a grandeza de minha velhice e estou conseguindo sem mentiras, sem falsos remédios” (p. 40).

Através do enfrentamento das imposições do grande Outro e da ruptura com o Imaginário opressor, as personagens de Evaristo subvertem o Simbólico, reconfigurando o espaço da linguagem e das normas que as definem. Elas criam novas possibilidades de subjetivação que ultrapassam as limitações impostas pela sociedade, renegociando suas identidades e experimentando formas alternativas de ser e de existir.

Na subversão do Simbólico, as personagens começam a formar uma nova linguagem, uma linguagem que incorpora suas experiências, dores e resistências. Essa nova forma



de expressão desafia a ordem estabelecida e abre caminho para outras vozes marginalizadas poderem também ocupar o espaço da fala. Esse processo de subjetivação implica a criação de um novo modo de existir, em que as personagens não mais se veem através dos olhos do grande Outro, mas afirmam suas subjetividades a partir de suas próprias vivências e valores: “E foi então que eu me entendi mulher, igual a todas e diferente de todas que ali estavam” (p. 67).

Ao recriar o Simbólico, mulheres, personagens como Amarides, Natalina Soledad, Shirley Paixão, Isaltina Campo Belo e Adelha Santana Limoeiro transformam suas histórias de opressão em histórias de resistência e reescrevem o lugar da mulher negra na sociedade. A literatura de Evaristo, nesse sentido, não é apenas uma denúncia das opressões estruturais, mas um manifesto pela autonomia e dignidade das mulheres negras, que encontram no Real e na subversão do Simbólico um espaço para expressar e afirmar sua existência.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* à luz do Materialismo Lacaniano revela uma articulação entre a teoria materialista lacaniana e as narrativas de resistência feminina, oferecendo novas possibilidades interpretativas para compreender a complexidade das experiências de mulheres negras e marginalizadas. Ao examinar as histórias de vida das personagens de Conceição Evaristo através da tríade lacaniana — Simbólico, Imaginário e Real — e do conceito de grande Outro, evidenciamos como as normas sociais e os

discursos hegemônicos moldam as subjetividades oprimidas e promovem o silenciamento dessas vozes. As personagens de Evaristo, no entanto, confrontam essas estruturas, revelando-se agentes de resistência que, mesmo em meio à dor e à exclusão, afirmam suas histórias e dignidade.

Ao trazer a análise teórica para o centro da interpretação literária, este estudo enriquece a compreensão da obra de Evaristo, bem como ressalta suas implicações sociais e políticas. O Materialismo Lacaniano permite decifrar as camadas emocionais relacionadas aos aspectos sociais de opressão enfrentadas pelas personagens, oferecendo uma leitura que vai além da superfície narrativa para explorar as forças invisíveis que influenciam e restringem a vivência das mulheres negras.

Dessa forma, a aplicação dessa teoria evidencia a relevância da obra de Evaristo como uma denúncia às desigualdades estruturais e uma celebração da resiliência feminina, ao mesmo tempo, em que convida o leitor a reconhecer e desafiar as limitações impostas pelo grande Outro opressor que permeia a sociedade.

A obra de Conceição Evaristo, lida através das lentes do Materialismo Lacaniano, abre campo para novas investigações e diálogos sobre a resistência e a subjetividade feminina em contextos de opressão. A análise aqui realizada sugere novos estudos que continuem a explorar as vozes femininas silenciadas, não apenas na literatura de Evaristo, mas em outras narrativas que emergem das margens sociais. Tais pesquisas podem aprofundar a compreensão das diversas formas de resistência encontradas nessas histórias,



revelando a riqueza das experiências femininas subalternas e suas lutas pela construção de identidades e espaços de fala.

REFERÊNCIAS

BONNICI, T. O cânone literário e a crítica literária: O debate entre a exclusão e a inclusão. In: BONNICI, T.; FLORY, A. V.; PRADO, M. R. (Orgs.). **Margens instáveis: Tensões entre teoria, crítica e história da literatura.** Maringá: Eduem, 2011. p. 101-128.

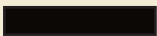
CANDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. **Vários Escritos.** 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

DALCASTAGNÈ, R. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado.** São Paulo: Horizonte; Rio de Janeiro: UERJ, 2012.

EVARISTO, C. **Insubmissas Lágrimas de Mulheres.** 5. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

SILVA, M. C. Materialismo Lacaniano. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas.** 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 211-216.

ŽIŽEK, S. **Como ler Lacan.** Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. 129.



CAPÍTULO 5

VOZES ENGAIOLADAS: A DENÚNCIA DO RACISMO ESTRUTURAL EM “CAGED BIRD”, DE MAYA ANGELOU

Maria Verônica Tavares Neves Cardoso (UNEAL)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5230-8635>

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este capítulo objetiva apresentar uma análise interpretativa do simbolismo do pássaro engaiolado no poema *Caged Bird*, de Maya Angelou, como uma potente metáfora do racismo estrutural nos Estados Unidos. Fundamentamos essa reflexão nos conceitos desenvolvidos por Gayatri Chakravorty Spivak (2010), em seu ensaio seminal, *Can the Subaltern Speak?* onde a autora discute a impossibilidade de o subalterno ser ouvido plenamente nas estruturas de poder hegemônicas. Essa ideia se relaciona diretamente à condição da mulher negra, uma posição duplamente marginalizada pela intersecção entre racismo e sexismo.

Maya Angelou, tanto em sua obra autobiográfica, *I Know Why the Caged Bird Sings*, quanto no poema, *Caged Bird*, dá voz a essa figura subalterna, utilizando a simbologia do pássaro engaiolado para representar as barreiras impostas pela opressão racial e de gênero. Como mulher negra e ativista, ela desafia o silêncio imposto a essas vozes,



transformando sua narrativa pessoal em um poderoso instrumento de resistência. Esta obra transcende a experiência individual, tornando-se um espaço discursivo que denuncia as injustiças sociais e o racismo estrutural que persistem até os dias atuais.

Podemos sugerir que, no poema, o pássaro engaiolado simboliza as restrições e opressões enfrentadas pela autora supracitada durante sua infância e adolescência, período marcado pela segregação racial e discriminação de gênero. A gaiola, por sua vez, reflete as barreiras sociais que confinam e restringem as liberdades dos afro-americanos, apontando para uma crítica das estruturas que perpetuam o racismo e o sexismo. Ao dar voz ao “pássaro”, Angelou desafia as imposições do silêncio sobre a mulher negra, uma subalterna que, como sugere Spivak (2010), encontra dificuldades em ser ouvida nos sistemas de poder dominantes.

Dessa forma, a análise proposta pretende explorar como Angelou utiliza a simbologia do pássaro engaiolado para denunciar essas injustiças sociais, questionando: de que modo o simbolismo em *Caged Bird* expõe e critica o racismo estrutural nos EUA, e como essa crítica se mantém relevante até hoje?

A metodologia empregada implicou uma leitura crítica interpretativa e qualitativa do texto literário, focada no simbolismo (Chevalier; Gheerbrant, 2018) e na crítica social, ancorada no Pensamento Crítico Negro e nos Estudos sobre Cultura e Identidades, em diálogo com teóricos como: Evaristo (2011), Spivak (2010), Almeida (2019), Oliveira (2021) e Hall (2015).



A análise desenvolvida busca, portanto, compreender como essas estruturas de opressão, evidentes na época de Angelou, continuam presentes no contexto contemporâneo, e como sua produção literária oferece uma marcante crítica a esses sistemas de dominação. Ao recorrer à simbologia do pássaro engaiolado, a escritora não apenas retrata a opressão vivida, mas também abre caminho para uma reflexão/ação/reflexão sobre as possibilidades de libertação e resistência.

DA SUBALTERNIDADE A TRANSGRESSÃO: OS ESPAÇOS DE EXPERIÊNCIA E “ESCREVIVÊNCIA”

Can the Subaltern Speak? é um ensaio seminal de Gayatri Chakravorty Spivak, publicado em 1988, que se tornou fundamental nos estudos pós-coloniais, de gênero e teoria crítica. Nele, a teórica explora as dinâmicas de poder entre o Ocidente e o “Outro”, questionando se as vozes subalternas, particularmente aquelas dos povos colonizados e marginalizados, podem ser ouvidas e compreendidas no contexto das narrativas dominantes ocidentais.

Nesse ensaio, a autora aborda conceitos como o de Subalternidade, no qual o termo “subalterno” designa grupos marginalizados e oprimidos, excluídos das estruturas hegemônicas de poder e representação. Inspirada na obra de Antônio Gramsci, Spivak argumenta que o subalterno — especialmente mulheres e colonizados — não possui acesso a formas de agência e discurso que permitam que sua voz



seja plenamente ouvida e compreendida pelas estruturas de poder dominantes.

Desse modo, ela usa conceitos como silenciamento e representação, sobre os quais argumenta que os intelectuais ocidentais frequentemente falam “em nome” dos subalternos, mas essa representação não dá voz aos próprios subalternos, ao invés disso, perpetua seu silenciamento. Ela critica a postura de alguns acadêmicos ocidentais que tentam “dar voz” a eles sem realmente possibilitar que falem por si.

Aqui, percebemos a relevância da ativista, negra e mulher Maya Angelou, que através de sua escrita literária e de seu ativismo, garante que sua voz se manifeste, mesmo diante de um sistema opressivo e colonialista como o estadunense, indo na contramão do que se esperava de uma “mulher subalterna”.

Desse modo, podemos afirmar que essa relevância transcende a expressão pessoal e alcança o poder de denunciar e confrontar um sistema estruturalmente racista e colonialista como o estadunidense. Ao fazê-lo, a autora desafia as expectativas sociais de uma “mulher subalterna”, termo que Spivak (2010) usa para definir a posição marginalizada de mulheres duplamente oprimidas — tanto pelo patriarcado quanto pelo imperialismo, conforme tratado nesse tópico.

Para a autora supracitada, essas mulheres, especialmente as subalternas colonizadas, não têm espaço para exercer sua própria voz, haja vista que sua expressão é



constantemente mediada e silenciada pelas estruturas de poder que dominam o discurso. Nesse contexto, o seu ensaio problematiza como o discurso ocidental tenta “dar voz” aos marginalizados sem, contudo, romper com as mesmas dinâmicas de opressão que lhes são impostas.

De acordo com Lupton (1998), esse caráter transgressor da escrita de Angelou se destacou, entre outras escritoras afroamericanas, como Alice Walker, Toni Morrison e Toni Cade Bambara, a partir da década de setenta, quando seus textos tiveram maior repercussão nos Estados Unidos. Essa época se contextualiza historicamente com o final do movimento pelos direitos civis e o *Black Power*, nos quais Maya Angelou foi ativista, sendo este último significativo no desenvolvimento da cultura literária negra.

Essa perspectiva de resistência e afirmação encontra paralelo na concepção de Conceição Evaristo, para quem o sujeito da literatura negra é inseparável de seu coletivo e da luta por representação. Como afirma Evaristo (2011, p. 7), “quando falamos de sujeito na literatura negra, não estamos falando de um sujeito particular, de um sujeito construído segundo uma visão romântico-burguesa, mas de um sujeito que está abraçado ao coletivo”.

Angelou transcende o papel imposto pela narrativa colonizadora e imprime uma “escrevivência”¹⁶. Dessa maneira, tanto Angelou quanto Evaristo transformam a lite-

16 Conceito de Conceição Evaristo que se refere à literatura negra como espaço de resistência, criação e preservação da identidade coletiva e histórica de seu povo.



ratura em um território de luta, onde se reafirmam memórias, identidades e a resistência frente a narrativas opressivas.

ANGELOU, RESISTÊNCIA E ESPERANÇA: UMA VOZ QUE OUSOU TRANSGREDIR

Maya Angelou, pseudônimo de Marguerite Ann Johnson, nascida em 4 de abril de 1928, em St. Louis, EUA, destacou-se em diversas áreas além da escrita, incluindo a dança, a música, a atuação, o ensino e o ativismo político. Sua obra de estreia, a autobiografia *I Know Why the Caged Bird Sings*, traduzida para o Brasil como *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*, foi lançada em 1969 e obteve grande sucesso. Esse foi o primeiro volume da autobiografia de Maya Angelou, que descreve sua infância e juventude, marcadas pelo racismo, abuso e opressão.

O título da obra foi inspirado no poema “Sympathy”, de Paul Laurence Dunbar, que reflete o sentimento de aprisionamento que Angelou experimentou ao longo de sua vida, especialmente como mulher negra no sul segregado dos Estados Unidos. No livro, a “gaiola” é uma metáfora para as barreiras sociais, emocionais e políticas que restringem as oportunidades e a liberdade de indivíduos marginalizados ou subalternizados. Ele foi escrito antes do poema *Caged Bird*, objeto de análise desse trabalho, e serviu como uma maneira da autora processar as experiências pessoais e compartilhar sua jornada de superação.

Caged Bird, foi publicado em 1983, na coleção de poesia de Maya Angelou, “*Shaker, Why Don’t You Sing*”, o



poema é sobre as experiências e visões de vida de um pássaro livre (*free bird*) versus um pássaro engaiolado (*caged bird*). A metáfora dos dois pássaros ilustra a diferença entre privilégio e poder, sofrimento e resiliência. Ademais, simboliza a diferença entre afro-americanos e brancos durante o Movimento pelos Direitos Civis.

Nesse sentido, trata-se de um poema que condensa esses sentimentos de opressão em uma forma mais abstrata e simbólica, não somente se limitando à experiência pessoal de Angelou, mas abordando a luta universal contra a opressão racial e social. O “pássaro engaiolado” do poema canta por liberdade, apesar de estar preso, assim como Angelou escreve, e encontrou sua voz apesar das dificuldades que enfrentou.

Reconhecida mundialmente por suas contribuições à literatura e pela luta contra o racismo e as desigualdades de gênero, Maya, que faleceu em 28 de maio de 2014, em Winston-Salem, também escreveu o aclamado poema *Ainda assim eu me levanto*. Em 2022, ela se tornou a primeira mulher negra a figurar em uma moeda americana.

O poema *Caged Bird* e o livro autobiográfico *I Know Why the Caged Bird Sings* compartilham uma forte relação simbólica e temática, os dois tratam de temas como a opressão, a luta por liberdade e da identidade racial, apesar de serem de gêneros distintos e escritos em momentos diferentes.

A relação entre os dois é evidente: enquanto o livro autobiográfico narra uma experiência pessoal de aprisionamento e opressão; o poema usa a metáfora do pássaro para simbolizar a resistência e a esperança diante das restrições



impostas pelo sistema. O poema, objeto de análise desse capítulo, foi escrito após a publicação da autobiografia, provavelmente como uma síntese poética de muitos dos sentimentos e temas explorados no livro, estendendo sua mensagem a um público maior.

IDENTIDADE, SUBALTERNIDADE, RACISMO ESTRUTURAL E RESISTÊNCIA

O racismo estrutural é um fenômeno enraizado nas sociedades contemporâneas, cujas formas de opressão e exclusão afetam predominantemente as pessoas negras. No livro *Racismo Estrutural: Uma Perspectiva Histórico-Crítica* (2021), Dennis de Oliveira aborda o racismo como um fenômeno enraizado nas estruturas sociais, econômicas e políticas, perpetuando desigualdades raciais de forma sistemática. Ele argumenta que o racismo não é somente uma questão de preconceito individual, mas um mecanismo que opera de forma histórica e coletiva, integrando-se nas instituições e práticas sociais.

Para entender as complexidades desse sistema de opressão, é importante articular conceitos de diáspora e identidade de Stuart Hall (2003) com a ideia de subalternidade de Gayatri Chakravorty Spivak (2010). Ao fazer essa análise, é possível explorar a simbologia do “pássaro engaiolado” e do “pássaro livre” no poema *Caged Bird*, de Maya Angelou, no qual o canto do pássaro aprisionado surge como um grito de liberdade diante de uma estrutura social opressiva.



Stuart Hall (2003, p. 38), em sua análise sobre a diáspora, expõe:

a identidade cultural da diáspora é uma questão de ‘ser’ bem como de ‘tornar-se’. Ela pertence tanto ao futuro quanto ao passado. Ela não é algo que já existe, transculturalmente fixo em algum passado essencializado.

Assim sendo, o autor propõe que a identidade cultural dos povos diaspóricos, particularmente daqueles que sofreram deslocamento forçado, como os africanos escravizados, é fluida e em constante construção. Portanto, a identidade é uma questão de “ser” e “tornar-se”, moldada tanto pela memória de um passado de opressão quanto pelas experiências presentes de resistência e adaptação.

Dito de outros modos, para Hall (2003, p. 36), “a diáspora deve ser compreendida como uma produção, em constante processo de transformação e ressignificação, e não como um estado de origem perdida que precisa ser resgatada ou recuperada”. Nesse processo, as identidades diaspóricas não buscam um retorno nostálgico a uma origem perdida, mas se constroem no meio da tensão entre diferentes culturas e influências.

Essa ideia dialoga com o conceito de subalternidade de Spivak (2010), que discute como os sujeitos marginalizados, especialmente as mulheres negras, têm suas vozes silenciadas por uma hegemonia que nega a expressão de sua identidade. Por isso, quando a autora questiona: “Pode



o subalterno falar?”, apontando que, mesmo quando tenta se expressar, a voz subalterna é constantemente ignorada ou desqualificada. Isso se relaciona diretamente ao conceito de racismo estrutural, que não apenas marginaliza certos grupos, mas também perpetua uma estrutura de dominação que os mantêm em uma posição subalterna.

A metáfora do “pássaro engaiolado” presente no poema de Angelou simboliza essa subalternidade imposta aos negros em sociedades racistas. O pássaro aprisionado representa o indivíduo negro que, mesmo limitado por barreiras institucionais e sociais, continua a “cantar”, o que podemos fazer uma referência ao ato de resistência e à busca por liberdade. O canto do pássaro aprisionado é um grito de liberdade, ecoando o desejo de romper as correntes do racismo estrutural. Ele expressa a dor, o sofrimento e a opressão, mas também a esperança de transformação.

Por outro lado, o “pássaro livre” representa aqueles que não são oprimidos, que voam livremente, usufruindo dos privilégios de uma sociedade que nega a igualdade de condições. Nesse contraste, a autora denuncia a dicotomia entre os oprimidos e os privilegiados, revelando como o racismo estrutural gera condições que aprisionam uns enquanto permite que outros voem.

Ao combinar a perspectiva diaspórica de Hall e a noção de subalternidade de Spivak, é possível perceber que o racismo estrutural atua como a “gaiola” do pássaro aprisionado. Ele estrutura a sociedade de tal maneira que perpetua a exclusão de vozes e impede o livre desenvolvimento dos indivíduos oprimidos. O canto do pássaro enjaulado,



entretanto, simboliza a resistência contínua dessas vozes subalternas que, embora silenciadas, encontram maneiras de se fazer ouvir.

Assim, o poema de Angelou reflete a realidade de opressão enfrentada pelos negros nos EUA e ressoa como um símbolo universal da luta contra o racismo e as estruturas de poder que mantêm indivíduos e grupos em posições de subalternidade. É um grito por liberdade que, mesmo aprisionado, nunca deixa de ecoar. Ao discutir o racismo estrutural sob essa ótica, o poema e os conceitos de Hall e Spivak oferecem uma análise crítica e simbólica da resistência dos subalternos em face à opressão histórica e contemporânea.

O SÍMBOLO DO PÁSSARO ENGAIOLADO E O RACISMO ESTRUTURAL

Para iniciar a análise de *Caged Bird*, é fundamental refletir sobre o conceito de símbolo e a importância da simbologia como discutido por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009). Segundo esses autores, o símbolo é um elemento que vai além de seu significado literal, remetendo a ideias e realidades mais amplas e profundas. Diferente de um simples sinal, cuja interpretação é direta e limitada, o símbolo possui uma complexidade que permite a associação entre o mundo concreto e uma realidade abstrata, invisível, e que muitas vezes varia conforme o contexto cultural, histórico e psicológico.

Os autores apontam que o símbolo consegue evocar verdades universais e arquétipos, sendo uma ponte entre



os níveis consciente e inconsciente da mente humana. Essa característica torna o símbolo uma ferramenta rica em significados, capaz de unir e comunicar diferentes níveis de realidade e de carregar uma multiplicidade de interpretações ao longo do tempo e em distintas culturas. Por essa razão, ele ocupa um papel essencial nas tradições religiosas, mitológicas, literárias e artísticas, proporcionando acesso a camadas mais profundas da existência e do ser humano.

Assim, entender o símbolo como um elemento que ultrapassa a aparência imediata e contém uma rede de significados e relações é fundamental para acessar o sentido mais profundo que ele evoca. Essa definição serve como um alicerce para a análise do poema, ajudando a compreender como símbolos podem expressar realidades internas complexas, muitas vezes inacessíveis por meio do pensamento lógico.

Aqui, vamos destacar os principais símbolos do poema, que foram abordados e que serviram como objeto da análise: a) o pássaro livre (*free bird*); b) o pássaro engaiolado (*caged bird*); c) o canto (*the song*); d) a gaiola estreita (*narrow cage*); e e) o céu reivindicado (*claimed sky*) por ambos os pássaros, o livre, que voa sem restrições, e o aprisionado, que anseia pela liberdade por meio do canto. A escolha desses símbolos segue critérios que se alinham ao objetivo do estudo: explorar como o poema usa essas imagens para expressar e denunciar as desigualdades e as opressões que afetam aqueles cujas liberdades são negadas.

Nossos critérios de escolha dos símbolos foram cinco. A seguir, trataremos brevemente sobre cada um e



justificaremos as escolhas. Esses cinco símbolos foram selecionados pelo modo como representam, de forma poética e poderosa, temas de liberdade, opressão, resistência e esperança — elementos centrais para o objetivo do capítulo. Acreditamos que analisar esses símbolos permite uma compreensão profunda do modo como o poema aborda as desigualdades e as formas de expressão de resistência. Eles refletem também as experiências coletivas e individuais de sofrimento e de anseio por autonomia, realçando e sugerindo uma das inúmeras e possíveis leituras interpretativas desse poema, colocando-o como uma peça significativa na denúncia das injustiças sociais e na representação simbólica da luta por liberdade.

O primeiro critério que vislumbramos é o da **representatividade da condição humana**, por meio do qual analisaremos a condição de liberdade e opressão, e tanto o *free bird* quanto o *caged bird* são representações possíveis dessas duas realidades opostas.

O segundo está relacionado à **dualidade e à oposição simbólica**. A escolha desses dois personagens simbólicos no poema destaca a dualidade entre liberdade e opressão, tema central para o desenvolvimento da trama.

O terceiro critério é a **expressão de resistência e identidade**, uma vez que o canto do pássaro engaiolado é um símbolo de resistência, evocando o desejo de liberdade mesmo em circunstâncias tão limitadoras.

O quarto critério trata da **opressão como condição física e psicológica**, pois a gaiola estreita simboliza os li-



mites impostos, restrições que não são apenas físicas, mas também psicológicas e sociais.

Por fim, o quinto critério é o da **utilização do substantivo céu como metáfora de aspiração e direito universal**, pois tanto o pássaro livre quanto o engaiolado enxergam o céu como um espaço de aspiração e de realização pessoal. No próximo tópico, analisamos esses aspectos no poema.

O CANTO DO PÁSSARO ENJAULADO: SUBALTERNIDADE E RESISTÊNCIA NO CONTEXTO DA DIÁSPORA

Neste tópico, apresentamos uma visão estrutural do poema *Caged Bird*, discutiremos sequencialmente os cinco símbolos e os critérios destacados anteriormente, visando atender à questão de estudo e ao objetivo inicial. O poema possui 38 versos, divididos em seis estrofes, e faz uso do *enjambement*. Predominantemente escrito em verso livre, ele não segue uma métrica ou esquema de rimas rígidos, característica comum em poemas modernos, que permite ao poeta maior liberdade na expressão e na forma. Embora não haja um padrão fixo de rima, algumas rimas esparsas ou internas aparecem ocasionalmente, mas a rima não é um elemento estruturante do poema.

A métrica é variável, refletindo a liberdade característica do verso livre, sem um padrão fixo de sílabas por verso. Os versos seguem um ritmo natural, próximo à fala, com comprimentos variados. Desse modo, o poema é intencionalmente não metrificado, contrastando com a métrica



regular, como o pentâmetro iâmbico, comum em versos da língua inglesa.

O tema central do poema aborda dois movimentos distintos: liberdade e opressão. O tom muda, com a dicção transitando do positivo para o negativo. A primeira estrofe apresenta um tom leve e descontraído; na segunda, há uma mudança drástica para um tom amargo e contrariado, e na terceira, o tom se torna frustrado. Esse jogo tonal reflete o contraste entre as experiências dos pássaros livre e engaiolado.

A voz poética ou sujeito lírico expressa as emoções, pensamentos e experiências do poema, sem ser necessariamente o próprio poeta. Essa distinção é importante, pois permite ao leitor perceber que a voz no poema é uma construção ficcional. Embora essa voz seja anônima, é razoável supor que ela demonstre empatia pelo pássaro engaiolado, sugerindo que poderia se ver como tal — uma possibilidade interpretativa.

Essa empatia se justifica pelo fato de que Maya Angelou frequentemente aborda temas semelhantes em sua obra. Ela escreveu, inclusive, um livro de memórias com título próximo (*Eu Sei Por que o Pássaro Enjaulado Canta*), como discutido anteriormente. No entanto, neste poema, Angelou parece representar experiências mais amplas da comunidade negra americana à qual pertence, em vez de suas vivências pessoais.

O cenário do poema alterna entre as perspectivas dos dois pássaros. Ao descrever o pássaro livre, o cenário é geralmente externo, envolvendo vento, árvores e sol,



sem local específico. Essa falta de especificidade reforça a ideia de liberdade. Em contraste, a descrição do pássaro engaiolado se limita à gaiola, transmitindo uma sensação de claustrofobia e repetição, enfatizando a ideia de restrição total do pássaro.

Dando continuidade à análise e buscando responder à questão e ao objetivo propostos, o primeiro critério identificado é o da representatividade da condição humana. Nessa perspectiva, exploramos as realidades opostas de liberdade e opressão, simbolizadas pelo “free bird”¹⁷ e pelo “caged bird”¹⁸. Esses símbolos refletem tanto os privilégios relacionados à liberdade quanto os efeitos do confinamento e das limitações impostas àqueles que são privados desses mesmos privilégios. Assim, percebemos como alguns se consideram “dignos” de usufruir da liberdade, enquanto negam esse mesmo direito a outros, mantendo-os em condições de opressão.

As quatro primeiras linhas do poema *Caged Bird* se concentram na vida de um “pássaro livre”, que, não estando preso, pode “pular nas costas do vento” e flutuar “rio abaixo”, sem um destino definido, até que “a corrente acabe”. Essas ações revelam seu estilo de vida tranquilo e despreocupado, caracterizando a liberdade plena que experimenta.

A primeira estrofe também destaca a fluidez estrutural do poema, que não segue um esquema de rima fixo.

17 Ao longo da análise usaremos os termos tanto em língua inglesa “free bird” quanto em língua materna “pássaro livre”.

18 Ao longo da análise usaremos os termos tanto em língua inglesa “caged bird” quanto em língua materna “pássaro engaiolado”.



Essa escolha estilística reflete a ausência de restrições que o pássaro livre enfrenta. Além disso, a combinação de assonâncias e de consonâncias — como os sons /b/, /w/ e /d/ presentes em palavras como “bird” (verso 1), “back” (verso 2), “wind” (verso 2), “wing” (verso 5), “downstream”, “deep” (verso 5) e “dares” (verso 7) — contribui para a fluidez do poema e reforça a ideia de liberdade irrestrita que caracteriza o pássaro livre, conforme verificamos na estrofe abaixo:

A free **b**ird leaps
 on the **b**ack of the **w**ind
 and floats **d**ownstream
 till the current ends
 and **d**ips his **w**ing
 in the orange sun rays
 and **d**ares to claim the sky.

A liberdade desse pássaro permite-lhe não apenas se mover para onde deseja, mas também lhe dá um senso de poder, fazendo-o “ousar reivindicar o céu”. Esse ponto introduz uma nuance na imagem do pássaro, sugerindo que sua liberdade o leva a acreditar que possui o direito de reivindicar até o céu, algo que não lhe pertence. Essa ideia, reiterada ao longo do poema, pode ser interpretada como uma alusão ao colonialismo e ao conceito do “Destino Manifesto”¹⁹, no qual colonizadores europeus e americanos acreditavam ser direito dominar terras de outras populações.

¹⁹ O Destino Manifesto foi uma doutrina colonialista americana que acreditava que o povo norte-americano tinha uma vocação para expandir o seu domínio pelo mundo, baseada na vontade divina. O termo foi criado pelo jornalista John Louis O’Sullivan, em 1845.



Essa alusão demonstra que o poema é uma metáfora para a opressão sofrida por comunidades marginalizadas, especialmente pessoas negras nos Estados Unidos. A justaposição entre o pássaro livre e o engaiolado reforça o contraste entre os privilégios de uma classe dominante e a condição de subjugação de grupos oprimidos, expondo o tratamento desigual imposto a essas comunidades e seus impactos duradouros.

Na segunda estrofe do poema, Maya Angelou introduz o “caged bird” em oposição direta ao “free bird” da estrofe anterior, enfatizando a disparidade entre liberdade e opressão. Esse contraste é marcado na primeira palavra, “but,” que não somente estabelece a diferença entre as condições dos pássaros, mas também intensifica o efeito emocional e simbólico dessa separação. Enquanto o pássaro livre voa despreocupado, o “caged bird” enfrenta uma realidade de restrições físicas e emocionais. Observemos a estrofe:

But a bird that stalks
down his **narrow cage**
can seldom see through
his bars of rage
his wings are clipped and
his feet are tied
so **he opens his throat to sing.**

A expressão “narrow cage” simboliza as limitações impostas ao pássaro engaiolado, delimitando não apenas seu espaço físico, mas também sua visão de mundo e liberdade de expressão. O uso de “bars of rage” nos versos seguintes intensifica o sofrimento desse confinamento,



representando tanto as barreiras físicas quanto a revolta e impotência emocional do pássaro diante da opressão. Diferente do “free bird,” que desfruta de liberdade plena, o “caged bird” é imobilizado — suas asas “are clipped” e seus pés “are tied”. Essa imagem reforça a impotência do pássaro que, incapaz de voar, encontra na canção uma forma de resistência e expressão.

Esta estrofe revela o segundo critério da análise: a dualidade e oposição simbólica. Ao apresentar o “free bird” e o “caged bird” em realidades opostas, Angelou utiliza essa dualidade para explorar temas universais de poder e desigualdade. A imagem do “caged bird” representa a experiência de pessoas marginalizadas, em especial, a condição histórica dos negros nos Estados Unidos. A “narrow cage” se torna um símbolo de opressão estrutural e das barreiras sociais que limitam as liberdades de comunidades marginalizadas.

Nesse contexto, a canção do “caged bird” — sua única válvula de escape — transforma-se em símbolo de resistência e esperança. As “bars of rage” evocam não só o aprisionamento físico, mas também a opressão psicológica e emocional. Angelou sugere, com essa escolha de palavras, que a opressão racial é sentida de maneira profunda e visceral, impactando a dignidade e a identidade daqueles que a enfrentam. Assim, a oposição entre as estrofes estabelece um contraste e amplia a compreensão do leitor sobre a profundidade do sofrimento causado por uma sociedade que privilegia uns em detrimento de outros.

Na terceira estrofe, Maya Angelou aprofunda a descrição do canto do *caged bird*, o qual emite um *fearful trill*



- um trinado que, mesmo temeroso, ressoa com o desejo por uma liberdade ainda distante. O pássaro canta com medo, hesitação e esperança, expressando um anseio que, embora incerto, reflete sua aspiração de um dia escapar. Por meio desse canto, Angelou sugere que a música representa o último refúgio de liberdade do pássaro, uma válvula de escape para seu espírito em uma sociedade enraizada no preconceito.

The caged bird sings
with **a fearful trill**
of **things unknown**
but longed for still
and his tune is heard
on the distant hill
for **the caged bird**
sings of freedom.

O verso final da segunda estrofe aponta para uma promessa de esperança, desenvolvida na terceira estrofe e retomada na sexta, fechando o ciclo poético. Ao descrever o canto do pássaro como uma expressão emocional única e poderosa, Angelou evidencia que o desejo por liberdade é a essência da resistência do pássaro enjaulado.

Esse momento do poema leva ao terceiro critério de análise: expressão de resistência e identidade. O canto do pássaro, além de um grito por liberdade, é símbolo de resistência. Ele transcende as limitações da gaiola, evocando uma luta silenciosa contra as amarras que oprimem. Esse símbolo centraliza a capacidade de expressar sofrimento sem renunciar à esperança, mostrando como, em meio à



repressão, o canto é um meio de sobrevivência e afirmação de identidade.

Para Chevallier e Gheerbrant (2009, p. 176), o canto simboliza a palavra que une a criatura ao criador, numa expressão de alegria ou súplica, representando “o sopro da criatura a responder ao sopro criador”. Este ato de cantar, em um contexto de opressão, lembra os *spirituals* - cânticos entoados pelos escravizados nos Estados Unidos, os quais expressavam tanto a fé quanto a aspiração por liberdade.

No livro *The Souls of Black Folk*, Du Bois (1903) explora o conceito de “dupla consciência” e o papel dos *spirituals* como uma forma de enfrentar o sofrimento e alimentar a esperança entre os afro-americanos. Angela Davis (1998), em *Blues Legacies and Black Feminism*, também discute como músicas como o blues e os espirituais funcionavam como meios de resistência e resiliência para as comunidades negras, refletindo a realidade de opressão e sua resposta resiliente.

Para ambos os autores, os *spirituals* representam um canal cultural de resistência. Assim, o canto do *caged bird* ecoa essa dor histórica e resiliente, simbolizando o sofrimento e a luta de uma comunidade que transforma sua dor em esperança e força. Essa metáfora reflete, o papel da música como uma resistência cultural profunda e uma expressão da identidade e da luta de um povo oprimido.

Na quarta e na quinta estrofes do poema (conforme, segue abaixo), Angelou altera a estrutura, compondo cada uma com quatro versos, diferentemente das três primeiras,



que apresentam sete versos (1^a e 2^a), e a terceira, composta por oito versos e que se repete no final encerrando o poema. Essa mudança formal marca uma distinção entre os temas abordados nessas estrofes. Ao focar no “pássaro livre”, Angelou contrasta as realidades dos opressores e dos oprimidos, usando a liberdade e o privilégio do pássaro livre para ressaltar as restrições e a dor do pássaro aprisionado.

4^a estrofe

The free bird thinks of another breeze
and the trade winds soft through the si-
ghing trees
and the fat worms waiting on a dawn bri-
ght lawn
and he names the sky his own.

5^a estrofe

But a caged bird stands on the grave of
dreams
his shadow shouts on a nightmare scream
his wings are clipped and his feet are tied
so he opens his throat to sing.

Embora o “pássaro livre” possa ignorar o “pássaro aprisionado” e sua luta, o canto do pássaro enjaulado inevitavelmente se faz ouvir, expressando seu desejo por liberdade - algo que o pássaro livre já possui. Na metáfora usada pela poetisa, o pássaro aprisionado simboliza as pessoas oprimidas, enquanto o pássaro livre representa aqueles que vivem em um estado de privilégio, sem as limitações impostas aos outros.

A expressão “O pássaro livre pensa de outra brisa” (linha 1, 4^a estrofe) sugere uma vida de tranquilidade e



liberdade para o pássaro livre, pois ele aproveita os ventos alísios e o conforto da natureza, em contraposição ao ambiente restritivo do pássaro aprisionado. O “céu” é uma metáfora para o país, um espaço que deveria ser acessível a todos, mas que, na realidade, beneficia apenas o pássaro livre. Assim, o pássaro livre se apropria do céu, um espaço amplo e sem barreiras, ignorando as lutas do pássaro aprisionado, que enfrenta dificuldades para conquistar igualdade e liberdade.

Essa divisão entre as duas realidades é central na crítica social de Angelou: a liberdade do pássaro livre contrasta com a opressão do pássaro aprisionado, criando uma tensão entre privilégio e resistência. Ela revela, assim, a injustiça de uma sociedade onde apenas alguns têm pleno acesso ao “céu”, enquanto outros são impedidos de voar e de expressar sua verdadeira identidade e potencial.

A expressão “*stands on the grave of dreams*” evoca a ideia de que o pássaro aprisionado – representando os oprimidos – está sobre a “sepultura dos sonhos”. Essa imagem carrega um peso profundo no poema, pois sugere que sonhos do pássaro foram enterrados, suprimidos pela opressão e pela falta de liberdade. É como se seus anseios e aspirações estivessem mortos, impossibilitados de florescer em um ambiente de aprisionamento. Assim sendo, ele não pode alcançar a vida plena e digna que imagina, porque a realidade da gaiola sufoca qualquer possibilidade de realização.

A linha seguinte, “*his shadow shouts on a nightmare scream*”, intensifica esse sentimento de desespero. A sombra



do pássaro aprisionado “grita” em um “grito de pesadelo”, o que representa um eco sombrio de seu próprio sofrimento, quase como um reflexo de sua condição, que reverbera no espaço. Esse “grito” é, ao mesmo tempo, o símbolo de seu pavor e de sua resistência. Apesar de seus sonhos estarem mortos, o grito da sombra persiste, sugerindo que, embora ele esteja oprimido, a sua verdade – a dor e a busca por liberdade – não pode ser completamente silenciada.

Esses versos encerram o contraste com as estrofes anteriores sobre o pássaro livre, reforçando o abismo entre a realidade de privilégio e a existência de opressão. Angelou nos convida a ver que, mesmo na “sepultura dos sonhos”, ainda há um grito, uma voz que se recusa a ser completamente apagada. Essa imagem, que mistura a morte dos sonhos com o grito de resistência, representa a luta contínua do pássaro aprisionado e seu anseio por uma liberdade que vai além das barreiras físicas, tocando na essência de sua própria identidade.

No quinto critério de análise, o céu é utilizado como uma metáfora central de aspiração e direito universal, sugerindo que tanto o pássaro livre quanto o aprisionado compartilham o desejo por liberdade e realização, ainda que em condições desiguais de acesso. Para ambos, o céu representa um espaço de aspiração plena e pertencimento – um direito universal que, idealmente, deveria ser de todos. No entanto, enquanto o pássaro livre ocupa o céu sem restrições, o pássaro aprisionado é impedido de desfrutar desse espaço.



Essa metáfora expõe a desigualdade fundamental no poema: o céu é um símbolo de liberdade que parece estar disponível para todos, mas, na prática, é inacessível ao pássaro engaiolado. A palavra “but” (“mas”), ao introduzir a perspectiva do pássaro aprisionado, reforça o contraste, destacando a barreira invisível entre ele e o céu. Mesmo que o pássaro o contemple e aspire a ele, a opressão o impede de alcançar essa liberdade universal.

A estrofe seguinte, ao afirmar que o pássaro aprisionado “*stands on the grave of dreams*” (está sobre a sepultura dos sonhos), intensifica essa exclusão, sugerindo que os sonhos de liberdade do pássaro foram enterrados, mas não completamente apagados. A repetição de “*his wings are clipped and his feet are tied*” reforça a ideia de uma opressão persistente, em que o pássaro, mesmo com asas cortadas e pés amarrados, “abre sua garganta para cantar”. O uso repetitivo sublinha o ciclo interminável de frustração e resistência, destacando que, apesar das limitações, o desejo de liberdade e expressão persiste.

Nesse sentido, o céu como metáfora no poema é um espaço que tanto acolhe quanto exclui, um símbolo de luta contínua e esperança. Ele se torna a representação da liberdade plena que, embora disponível em teoria, na prática é negada ao pássaro aprisionado, ressaltando o grito de resistência e o desejo de pertencer em meio à opressão.

Ao encerrar a análise do poema, é significativo observar a escolha da autora em repetir a terceira estrofe, que se destaca por sua maior extensão, composta por oito versos. Essa repetição não é meramente estilística; ela carrega uma



intenção profunda e simbólica. Ao reiterar os versos que expressam o “canto do pássaro engaiolado”, Maya Angelou reforça a importância e a urgência da mensagem que permeia todo o poema.

A repetição dessa estrofe culmina em um eco poderoso da luta pela liberdade, servindo como um lembrete de que, mesmo diante das limitações e da opressão, a voz do oprimido persiste. A escolha de uma estrofe mais longa também pode sugerir a complexidade e a riqueza das emoções e experiências vividas por aqueles que são marginalizados. Esse detalhe formal intensifica a mensagem de esperança e resistência que permeia o poema, sublinhando a ideia de que, embora a realidade do pássaro aprisionado seja marcada pelo sofrimento, sua canção ressoa com um desejo ardente por liberdade e dignidade.

Portanto, a repetição encerra o poema e convida o leitor a refletir sobre a continuidade dessa luta e a resiliência dos que, como o pássaro, ainda se atrevem a cantar em busca de um futuro em que a liberdade não seja apenas um sonho, mas uma realidade acessível a todos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, buscamos analisar a complexidade da metáfora do “pássaro enjaulado” presente no poema “Caged bird”, de Maya Angelou, que se configura como uma poderosa representação da subalternidade imposta aos negros em sociedades racistas. Através de uma leitura crítica, investigamos como o pássaro aprisionado



simboliza o indivíduo negro limitado por barreiras sociais e institucionais, bem como a sua inquebrantável resistência e busca por liberdade. Este “cantar” do pássaro é, assim, um grito que ecoa o desejo de romper as correntes do racismo estrutural, expressando tanto a dor e o sofrimento quanto a esperança de transformação.

Contrapõe-se a essa imagem o “pássaro livre”, que representa aqueles que desfrutam dos privilégios de uma sociedade que nega a igualdade de condições. Nesse contexto, Angelou denuncia a dicotomia entre os oprimidos e os privilegiados, revelando como o racismo estrutural cria condições que aprisionam alguns enquanto permitem que outros voem livremente, naturalizando a desigualdade. Essa estrutura social, conforme discutido por Almeida (2019) e Oliveira (2021), opera de maneira sistêmica, perpetuando desigualdades históricas que marginalizam os indivíduos e suas vozes.

Ao integrar a perspectiva diaspórica de Stuart Hall (2003), que explora a relação entre identidade e diáspora, podemos entender como as experiências do povo negro estão intrinsecamente ligadas a um contexto global de opressão e resistência. A identidade, nesse sentido, constrói-se não apenas em relação à terra natal, mas a partir das lutas e das histórias de diáspora. Complementando essa discussão, Evaristo (2011) traz o conceito de “escrevivência”, que reflete a essência da experiência negra na literatura, evidenciando como a produção artística se torna um espaço de afirmação e resistência diante das injustiças sociais.



Nosso objetivo, portanto, foi evidenciar como o racismo estrutural atua como a “gaiola” do pássaro aprisionado, estruturando a sociedade de forma a perpetuar a exclusão de vozes e impedir o livre desenvolvimento dos indivíduos oprimidos. Entretanto, o canto do pássaro enjaulado simboliza a resistência contínua dessas vozes subalternas que, mesmo silenciadas, buscam maneiras de se fazer ouvir.

Com essa análise, esperamos contribuir para uma compreensão mais profunda da relação entre literatura e questões sociais, destacando o papel da arte como meio de resistência e expressão em face da opressão.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, S. L. **Racismo Estrutural**. Sueli Carneiro (Orgs.), Polén Livros, 2019.

ANGELOU, M. *Shaker*, **Why Don't You Sing?** Random House, 1983.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores**. Tradução de Vera da Costa e Silva; *et al.* 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

DU BOIS, W. E. B. **The Souls of Black Folk**. Chicago: A. C. McClurg & Co, 1903.

DAVIS, A. Y. **Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday**. New York: Vintage, 1998.



EVARISTO, C. **Insubmissas Lágrimas de Mulheres**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine Resende. Belo Horizonte: UFMG, 2003.


LLAMBÍAS, F. O que é Destino Manifesto, doutrina que faz EUA se enxergarem como 'nação escolhida'. 29/10/2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cx2nwnd59e3o>. Acesso em 01/11/2024

LUPTON, M. J. **Maya Angelou**: a critical companion. Westport: Greenwood Press, 1998.

OLIVEIRA, D. **Racismo Estrutural**: uma perspectiva histórico-crítica. São Paulo: Editora Dandara, 2021.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida e Marcos Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.





CAPÍTULO 6

ANÁLISE DO CONSTRUCTO IDENTITÁRIO DA PERSONAGEM PONCIÁ VICÊNCIO EM ROMANCE HOMÔNOMO DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Renildo Ribeiro-de-Siqueira (UNEAL)
<https://orcid.org/0000-0001-5455-8403>

Luana da Silva Rocha (UNEAL)
<https://orcid.org/0009-0009-5465-2438>

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este texto analisa o romance de estreia da escritora mineira Conceição Evaristo, *Ponciá Vicêncio* (2017)²⁰. Publicado em 2003, esse romance é um marco na literatura brasileira contemporânea junto com *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Junior, pela sensibilidade estética e autoral que nos leva a refletir sobre a condição do Brasil negro após 200 anos de Proclamação da República.

Narrado em terceira pessoa, o livro *Ponciá Vicêncio* (2017) conta a história da protagonista que dá nome ao livro e nos leva a presenciar ficcionalmente a jornada de

²⁰ Essa pesquisa teve apoio da FAPEAL através de Bolsa de Iniciação Científica para a coautora deste trabalho.



autodescoberta da identidade negra, da herança ancestral de Ponciá. Sendo assim, o romance oferece compreensões significativas sobre a relação do Brasil com a identidade negra. Partindo desse entendimento, o presente capítulo se fundamenta no método qualitativo e se apoia em algumas análises do romance *Ponciá Vicêncio* (2017), no levantamento da fortuna crítica literária sobre a obra e sobre a Teoria da Literatura, tais como: Cimara Valim de Melo (2010), para quem o romance possibilita uma reflexão profunda sobre a existência humana e a busca por identidade, proporcionando aos leitores a oportunidade de repensar suas próprias aspirações e valores identitários; Massaud Moisés (2012), que analisa a evolução e as características do romance; Antonio Cândido (2004, 2006), Beth Brait (1985), Luckás (1965), entre outros.

O romance contemporâneo tem o poder de proporcionar uma reflexão sobre a visão de mundo do autor, dialogando ou rompendo com tradições estabelecidas. Segundo Massaud Moisés (2012), estudar o romance contemporâneo sob uma abordagem teórico-crítica é crucial para os estudos literários, pois nos permite uma investigação profunda da realidade em que vivemos. Ao contrário de outros gêneros, como conto, novela e poesia, o romance oferece uma visão mais abrangente e holística do mundo, sendo uma ferramenta poderosa para compreendermos a complexidade da vida e da sociedade.

Na visão de Cândido (2006), a literatura tem o poder refletir e influenciar a sociedade, explorando temas como a função social do escritor, as relações de poder na produção



literária, as representações de classes sociais na literatura e o papel da literatura na formação da identidade nacional. Cândido também ressalta a importância da literatura como uma forma de expressão artística que pode promover mudanças sociais e ampliar a compreensão humana sobre a realidade que o constitui.

Seguindo o percurso teórico aqui iniciado, recorreremos à Cimara Valim de Melo (2010), com o texto “O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea” que se debruça sobre a evolução do romance brasileiro e alerta que, para estudar o romance, precisamos estar atentos às questões fundamentais do materialismo histórico, incluindo a análise das relações de classe, das condições econômicas, das estruturas sociais e das contradições do gênero dentro da sociedade.

Os romances clássicos, surgidos nos séculos XVII e XVIII, apresentavam narrativas extensas e detalhadas que abordavam os dilemas morais e sociais enfrentados por seus personagens, priorizavam tramas intrincadas, enredos voltados ao amor, à aventura e à intriga, retratando personagens arquetípicos em situações desafiadoras.

Podemos dizer que o século XVIII foi crucial para a transformação na visão do homem não apenas sobre o mundo, mas sobre o tempo. A partir daí, temos o desenvolvimento cronotópico do romance, o que gerou abordagens mais profundas do sentimento do tempo pelo indivíduo e repercutiu na explosão na variedade da forma do romance nos séculos XIX e XX.



Assim, podemos dizer que o romance é a expressão literária da relatividade (Melo, 2010, p. 76).

Nesse contexto, a análise do romance *Ponciá Vicêncio* (2017), permite-nos mergulhar em questões profundas de identidade e de alteridade na literatura e suas relações com a sociedade brasileira contemporânea. Ao narrar a jornada de autodescoberta da protagonista Ponciá Vicêncio, o romance nos oferece uma poderosa reflexão sobre a relação do Brasil com a identidade negra, além de proporcionar aos leitores repensarem, em suas próprias aspirações e valores, o lugar relegado ao negro no corpo da sociedade brasileira após 200 anos de Proclamação da República.

Desse modo, concebemos o romance contemporâneo como uma expressão artística da modernidade e importante ferramenta para compreender a realidade na qual vivemos, oferecendo uma visão abrangente e múltipla em relação ao mundo. Portanto, a literatura, como destacado por Candido (2006), desempenha um papel crucial na sociedade, promovendo mudanças e ampliando a compreensão humana. Textos como *Ponciá Vicêncio* (2017) são exemplos de obras literárias que também podem atuar como agentes de transformação em nosso meio cultural e social.

De modo geral, o romance é visto como forma de expressão artística e literária amplamente apreciada. Possuindo uma longa tradição na cultura brasileira e sendo considerado um dos modos mais importantes de contar histórias, explorar temas sociais, políticos, culturais e refletir sobre a experiên-



cia humana, o romance abrange uma variedade de estilos, temas e abordagens, desde obras clássicas até contemporâneas de feição mais popular ou mesmo vanguardista.

Melo (2010) apresenta uma análise das linhas percorridas pelo romance no cenário da literatura brasileira contemporânea. Partindo de uma visão sociológica acerca da relevância e do desenvolvimento do romance, a estudiosa contempla as principais transformações do gênero no contexto da literatura brasileira nos últimos séculos e enfatiza a permanente conexão entre o romance e a realidade na qual surge.

Desse modo, o romance tem sido uma forma de expressão literária em constante evolução, refletindo e respondendo às mudanças impostas por fatores sociais, políticos e culturais ao longo dos séculos. A jornada do romance, desde os seus primórdios até sua forma contemporânea, é uma verdadeira revolução literária.

Só a partir do materialismo histórico podem ser compreendidas a gênese da literatura, as leis do seu desenvolvimento, as transformações, as linhas de ascensão e queda no interior do processo conjunto. Por isso, cumpre-nos examinar primeiramente algumas questões gerais básicas do materialismo histórico (Luckás, 1965, p.13).

Do romance realista ao simbolismo, do modernismo ao pós-modernismo, a literatura continuou a evoluir e a se reinventar, refletindo as complexidades e contradições do mundo em que vivemos, culminando no romance contem-



porâneo. Nesse sentido, Melo (2010, p. 12) destaca que “o romance contemporâneo se configura como poética das mudanças trazidas pela modernidade. A partir desse pressuposto, faz-se necessária a investigação dos rumos tomados pelo gênero na representação das profundas variações a que a sociedade contemporânea foi submetida”.

Diante dessas considerações, vale salientar que o romance não se intimida em abordar questões referentes a temas como desigualdade, racismo, xenofobia, mudanças climáticas, tecnologia e globalização, ao fazê-lo, busca não apenas entreter, mas também provocar reflexão e despertar a consciência dos leitores sobre os desafios enfrentados pela humanidade em determinado período.

No estágio ainda insatisfatório em que nos achamos, a situação é de caráter polêmico, dada a insegurança dos pontos de vista. São por isso compreensíveis certos exageros compensatórios, que vão ao extremo oposto e afirmam que a obra, no que tem de significativo, é um todo que se explica a si mesmo, como um universo fechado. Este estruturalismo radical, cabível como um dos momentos da análise, é inviável no trabalho prático de interpretar, porque despreza, entre outras coisas, a dimensão histórica, sem a qual o pensamento contemporâneo não enfrenta de maneira adequada os problemas que o preocupam (Candido, 2004, p. 20).

É essencial o reconhecimento do contexto histórico e social como elementos importantes na interpretação das



obras literárias. Segundo Candido (2006), a compreensão do ambiente em que uma obra foi produzida nos permite não apenas apreciar sua complexidade e riqueza, extrai a compreensão significativa sobre os desafios e as questões que a sociedade enfrentou em diferentes tempos.

O romance não pode ser visto como uma forma de contar histórias, mas como mímese das preocupações, dos valores e das aspirações de uma sociedade em constante mudança. Através do processo mimético implementado pelo romance, sobretudo através do caráter representacional dos personagens e suas peculiaridades, somos induzidos a um processo catártico conduzidos pelas emoções e, deste modo, compreendemos melhor as complexidades do mundo real.

Essa estrutura narrativa fragmentada, que rompe com a linearidade tradicional, espelha as fissuras e os traumas da trajetória de Ponciá, revelando a marca indelével da opressão histórica e das perdas afetivas. O retorno à vila Vicêncio, carregado de simbolismo, é mais do que um movimento físico: é uma reconexão com o passado, um reencontro com a identidade fragmentada pela diáspora interna e pelas condições sociais impostas à personagem. Dessa forma, a obra transcende a história individual de Ponciá, inserindo-a em um contexto coletivo de resistência e ressignificação, características que permitem associá-la às discussões mais amplas sobre a memória e a identidade cultural, temas centrais na obra de Conceição Evaristo.



Ponciá Vicêncio (2017) traz uma narrativa onisciente sobre a personagem que dá nome a obra: Ponciá Vicêncio, filha de Maria Vicêncio e neta do Vô Vicêncio. A história é narrada não linearmente, mas por meio de lembranças, interrompendo a cronologia linear, mostrando o que aconteceu no passado, desde a infância da personagem até a vida adulta quando, movida pelo sentimento de pertença cultural e religiosa, volta a vila Vicêncio para assumir a sua herança cultural e religiosa, o legado de sua ancestralidade.

Ponciá aprendeu a arte do barro com sua mãe. Desde sempre se questionou sobre sua identidade, haja vista que muitas coisas do seu cotidiano a incomodavam:

Ponciá Vicêncio sabia que o sobrenome dela tinha vindo desde antes do avô de seu avô, o homem que ela havia copiado de sua memória para o barro e que a mãe não gostava de encarar. O pai, a mãe, todos continuavam Vicêncio. Na assinatura dela a reminiscência do poderio do senhor, um tal coronel Vicêncio. O tempo passou deixando a marca daqueles que se fizeram donos das terras e dos homens. E Ponciá? De onde teria surgido Ponciá? Por quê? Em que memória do tempo estaria escrito o significado do nome dela? Ponciá Vicêncio era para ela um nome que não tinha dono (Evaristo, 2017, p. 18).

A menina sempre observou que o pai e o irmão estavam constantemente fora de casa, no trabalho das fazendas



e como único suporte de sua mãe ia ao rio buscar barro para o artesanato e gostava de brincar tentando passar por debaixo do arco-íris para conferir se mudava de sexo, conforme a crença local. Ao colocar em xeque a crença local de que quem passasse por baixo do angorô mudaria de sexo e a observância da ausência do pai e do irmão, de forma sutil e simbólica, pode ser compreendido como um despertar crítico semelhante ao vô Vicêncio, como exploraremos mais adiante. A semelhança física e os modos do avô são marcas da conexão com a ancestralidade e da missão que a menina precisaria assumir:

Fazia quase um ano que Vô Vicêncio tinha morrido. Todos deram de perguntar por que ela andava assim. Quando o avô morreu, a menina era tão pequena! Como agora imitava o avô? Todos se assustavam. A mãe e a madrinha benziam-se quando olhavam para Ponciá Vicêncio. Só o pai aceitava (Evaristo, 2017, p. 11).

A menina ouvira dizer algumas vezes que Vô Vicêncio havia deixado uma herança para ela. Não sabia o que era herança, tinha vontade de perguntar e não sabia como. Sempre que falavam dele (falavam muito pouco, muito pouco) a conversa era baixa, quase cochichada, e quando ela se aproximava, calavam. Diziam que ela parecia muito com ele em tudo, até no modo de olhar (Evaristo, 2017, p. 19).

Existe uma relação ancestral que se expressa além da aparência física. Certo dia, a menina modelou um boneco



de barro que possuía as mesmas características físicas do Vô Vicêncio e todos que o conhecia e tinham contato com a menina se espantavam com esse fato, relatando que isto era uma herança que ela carregava do seu avô.

O pai de Ponciá Vicêncio olhou o homem de barro que a menina havia feito e reconheceu nele o seu próprio pai. Pegou o trabalho e examinou bem. Os olhos, a boca, as costas encurvadinhas, a magreza, o bracinho cotoco, tudo era igual, igualzinho. *A boca ensaiava sorrisos, mas, no rosto, a expressão era de dor.* Teve a sensação de que o homem-barro fosse rir e chorar como era feito de seu pai. Chamou a menina entregando-lhe o que era dela. Não fez nenhum gesto de aprovação ou reprovação. *Aquilo era uma obra de Ponciá Vicêncio, para ela mesma. Nada que pudesse ser dado ou vendido.* Voltou as costas à filha e entre os dentes resmungou para a mulher, que não sabia por que ela se assustava tanto (Evaristo, 2017, p. 20-21, grifos nossos).

Quando crescida, Ponciá tinha a esperança de mudar de vida, romper as amarras que a prendem a uma tradição de submissão e miséria. Com a morte do pai, decidiu migrar para a cidade grande em busca de uma vida melhor, deixando a mãe e irmão entristecidos. A menina embarca em um trem e segue para cidade sem destino certo. Dorme ao relento na porta da igreja, no primeiro dia, e, no dia seguinte, uma senhora lhe indica uma casa onde Ponciá poderia



encontrar um emprego. Essa condição de vulnerabilidade social da personagem negra é um estereótipo que revela as marcas do sistema escravagista que consolida as bases de nossa sociedade. Luandi, o irmão de Ponciá, também deixa a Vila Vicêncio e vai à cidade na esperança de uma vida melhor e de encontrar a irmã. Analfabeto, começa a trabalhar de faxineiro numa delegacia.

Os percalços da vida da protagonista do romance *Ponciá Vicêncio* são diversos. Depois de um tempo, retorna à vila Vicêncio e não encontra vestígios do irmão, já na cidade, nem da mãe que perambula pelas fazendas após seus dois filhos a deixarem. Neste retorno, Ponciá resgata a estátua do homem-barro e assim, inconscientemente, assume sua ancestralidade.

Para Ponciá, a cidade lhe parecia agora sem graça e a vida seguia sem qualquer motivo. Trabalhara, conseguira juntar algum dinheiro com o qual pudera comprar uma casinha, mas faltavam-lhe os seus. Voltara à terra na esperança de encontrar qualquer vestígio da mãe e do irmão e apenas confirmara o sumiço dos dois. O que fazer agora? Perdera o elo com os vivos e com os mortos seus. O que valia agora o barraco? Quem ela levaria ali para dentro? Que pessoas vivas ou mortas? Correu lá no fundo da casa, no seu quarto de empregada, e tirou o homem-barro de dentro da trouxa. Cheirou o trabalho, era o mesmo odor da mão. Ah! Então era isso! Era o Vô Vicêncio que tinha deixado aquele cheiro. Era de Vô Vicêncio aquele odor de barro! O



homem chorava e ria. Ela beijou respeitosamente a estátua sentindo uma palpável saudade do barro. Ficou por uns instantes trabalhando uma massa imaginária nas mãos. Ouviu murmúrios, lamentos e risos... Era Vô Vicêncio. Apurou os ouvidos e respirou fundo. Não, ela não tinha perdido o contato com os mortos. E era sinal de que encontraria a mãe e o irmão vivos (Evaristo, 2017, p. 43-44).

Com base na citação acima, percebemos a importância do contexto histórico do romance, como defende Cimara Valim (2010), em sua dissertação, *O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea*. Desse modo, ao analisarmos a obra *Ponciá Vicêncio* (2017), somos postos a compreender melhor a convivência, a luta, a resistência e a busca pelo autoconhecimento da mulher negra em sociedade, retratando a realidade social e cultural do Brasil, no século XIX.

As marcas pós-abolicionista são evidenciadas e vividas por Ponciá desde a infância. Primeiro, ouvindo os relatos do processo de doação das terras aos negros após a Lei Áurea e logo tomada pelos senhores; depois, presenciando e conscientizando-se da rotina de exploração vivida pelo pai e pelo irmão.

Alguns negros, quando o Coronel lhes doou as terras, pediram-lhe que escrevesse o presente no papel e assinasse. Isto foi feito para uns. Estes exibiram aqueles papéis por algum tempo, até que, um dia,



o próprio doador se ofereceu para guardar a assinatura-doação. Ele dizia que, na casa dos negros, o papel poderia rasgar, sumir, não sei mais o quê.. Os negros entregaram, alguns desconfiados, outros não (Evaristo, 2017, p. 36).

Nessa situação, a retomada das terras concedidas aos escravizados após a libertação não apenas representa uma quebra ostensiva dos princípios à promessa de libertação, mas também serve como lamentável constatação da persistência das estruturas de poder desiguais que têm assolado a comunidade negra por gerações. Todo processo de doação se reduziu a uma ilusão de liberdade em um mundo onde os negros continuavam subjugados pelas mesmas forças que os haviam mantido em correntes. Os brancos, sempre foram donos de tudo, como bem constata Luandí, após encontrar expostas obras produzidas por sua mãe e irmã:

Desconhecido para ele era o dono. Dr. Aristeu Pena Forte Soares Vicêncio? Quem era aquele? *Também eram tantos os brancos parentes e mandantes das terras do povoado. Todos os donos. Alguns mais, outros menos, mas sempre tinham alguma coisa, ali na terra ou fora.* Não sabia mesmo que Vicêncio era aquele (Evaristo, 2017, p. 106, grifos nossos).

Além disso, a perspectiva da personagem Ponciá é a de uma mulher negra que cresce testemunhando a luta de sua comunidade na lavoura e embaixo do sol e que entende a retomada das terras concedidas aos negros como



uma desonra em relação à palavra dos proprietários. Esses elementos contribuem para um movimento individual que busca romper com este ciclo de exploração e subjuço.

Ponciá Vicêncio se lembrava pouco do pai. O homem não parava em casa. Vivia constantemente no trabalho da roça, nas terras dos brancos. Nem tempo para ficar com a mulher e filhos o homem tinha. Quando não era tempo de semear, era o tempo de colheita, e ele passava o tempo todo lá na fazenda (Evaristo, 2017, p. 16).

A angústia de Ponciá é, de certo modo, a mesma do seu avô:

Os engenhos de açúcar enriqueciam e fortaleciam o senhor. Sangue e garapa podiam ser um líquido só. Vô Vicêncio com a mulher, os filhos viviam anos e anos nessa lida. Três ou quatro dos seus, nascidos do “Ventre Livre”, entretanto, como muitos outros, tinham sido vendidos. Numa noite, o desespero venceu. Vô Vicêncio matou a mulher e tentou acabar com a própria vida. Armado com a mesma foice que lançara contra a mulher, começou a se autoflagelar decepando a mão. Acudido, é impedido de continuar o intento. Estava louco, chorando e rindo. Não morreu o Vô Vicêncio, a vida continuou com ele independente do seu querer. Quiseram vendê-lo. Mas quem compraria um escravo louco e com o braço cotó? (Evaristo, 2017, p. 50).



E de seu pai:

O pai de Ponciá sabia ler todas as letras do alfabeto. Sabia de cor e salteado. Em qualquer lugar que visse as letras, as reconhecia. Não conseguia, porém, formar as sílabas e muito menos as palavras. Aprendera a ler as letras numa brincadeira com o sinhô-moço. *Filho de ex-escavos, crescera na fazenda levando a mesma vida dos pais.* Era pajem do sinhô-moço. Tinha a obrigação de brincar com ele. *Era o cavalo em que o mocinho galopava sonhando conhecer todas as terras do pai.* Tinham a mesma idade. *Um dia o coronelzinho exigiu que ele abrisse a boca, pois queria mijar dentro.* O pajem abriu. *A urina do outro caía escorrendo quente por sua goela e pelo canto de sua boca. Sinhô-moço ria, ria. Ele chorava e não sabia o que mais lhe salgava a boca, se o gosto da urina ou se o sabor de suas lágrimas. Naquela noite teve mais ódio ainda do pai. Se eram livres por que continuavam ali? Por que, então, tantos e tantas negras na senzala? Por que todos não se arribavam à procura de outros lugares e trabalhos?* Um dia perguntou isto ao pai, com jeito, muito jeito. Tinha medo dos ataques dele. [...] Perguntou e a resposta do pai foi uma gargalhada rouca de meio riso e de meio pranto. O homem não encarou o menino. Olhou o tempo como se buscasse no passado, no presente e no futuro uma resposta precisa, mas que estava a lhe fugir sempre (Evaristo, 2017, p. 14-15, grifos nossos).



Esses aspectos acabaram gerando repulsa ao nome Vicêncio e a busca de significado para Ponciá. Vicêncio era um nome que não lhe pertencia, era a marca de propriedade de outrem, herança da escravidão. Por conseguinte, a trajetória dela é marcada por desafios e adversidades, buscando mudar de vida em um ambiente completamente diferente de sua realidade, bem como encontrar a sua própria identidade e um sentido de pertencimento a partir da diáspora. Contudo, esse espaço diaspórico permanece demarcado pelo velho sistema de segregação e exclusão do negro e não traz as marcas identitárias de seu povo: o barro e o senso de comunidade.

A identificação dos leitores com a personagem Ponciá Vicêncio e demais personagens do romance nos leva a considerar os argumentos de Beth Braith, em seu livro, *A personagem* (1985), quando nos diz que: “Ao encarar a personagem como ser fictício, com forma própria de existir, os autores situam a personagem dentro da especificidade do texto, considerando a sua complexidade e o alcance dos métodos utilizados para apreendê-la” (Braith, 1985, p. 14). Ou seja, captamos a mensagem de que o texto é ficcional com expressos limites entre o mundo real e ficcional, porém, pela complexidade das questões apresentadas, apreendemos a realidade ficcional como simbólica e plena de significados para uma leitura do mundo real. A ficção, nesta perspectiva, intersecciona-se com a realidade e interfere na leitura e na compreensão de mundo.

Nesse contexto, ao examinarmos a obra Ponciá Vicêncio dentro de seu contexto histórico, percebemos



como a narrativa apresenta um diálogo com a história do Brasil e com as lutas das comunidades afrodescendentes. Através protagonista, somos conduzidos a uma reflexão profunda sobre as consequências duradouras da escravidão e da abolição no Brasil, explicitando as desigualdades e as injustiças que são impostas à comunidade negra. Assim,

Escritor e obra constituem, pois, um par solidário, funcionalmente vinculado ao público; e no caso deste conhecer determinado livro apenas depois da morte do autor, a relação se faz em termos de posteridade. De modo geral, todavia, a existência de uma obra levará sempre, mais cedo ou mais tarde, a uma reação, mínima que seja; e o autor a sentirá no seu trabalho, inclusive quando ela lhe pesa pela ausência (Candido, 2004, p. 80).

Seguindo essa linha de raciocínio, podemos observar que o papel do romancista e do romance é abordar questões sociais e experiências da comunidade negra, não se limitando ao seu valor intrínseco, mas à sua recepção e impacto no público. A função do escritor é tanto artística quanto social, tornando-se um mediador entre a realidade e a interpretação, oferecendo novas perspectivas e incitando reflexões.

Vale ressaltar que o foco narrativo do romance, na terceira pessoa, e a marca representativa da identidade nacional brasileira estão no percurso da personagem que dá nome ao livro, representando a questão da identidade negra, da mulher e dos desafios que enfrenta na sociedade.



O enunciado do discurso histórico positivista não é assumido por ninguém. Há um refluxo massivo do discurso para o referente, o que significa que esse discurso ignora a relação triádica da língua (referente-significado-significante), e faz de conta que o referente se relaciona diretamente com o significante. É a história contando-se a si mesma. São as coisas do mundo real espelhadas diretamente pela linguagem. É a palavra confundindo-se magicamente com a coisa apenas significada por ela (Chiapinni, 1987, p. 78).

Melhor dizendo, a personagem não é um mero objeto de estudo ou uma representação receptiva, mas um sujeito ativo que, ao ter sua história narrada, apresenta a saga da busca de uma identidade e autonomia. Esse processo de autorrepresentação é crucial para a desconstrução das narrativas hegemônicas que têm perpetuado estereótipos e invisibilidades.

Elementos fortes de identidade negra presente na narrativa com a musicalidade e os aspectos religiosos que conduzem as crenças e visões de mundo das personagens são condutores da mundividência dos personagens e transmitem poeticidade, simbolismo e sensibilidade narrativa, conforme visualizamos a seguir:

E numa tarde clara, em que o sol cozinava a terra e os homens trabalhavam na colheita, enquanto todos entoavam cantigas ritmadas com o movimento do corpo na função do trabalho, naquela tarde, o pai de Ponciá Vicêncio foi se curvando, se



curvando ao ritmo da música, mas não colheu o fruto da terra, apenas à terra se deu. Os companheiros entretidos na lida não perceberam. E só momentos depois, no meio da toada, escutaram um tom, um acento diferente. Eram os soluços do irmão de Ponciá deitado sobre o corpo do pai, que estava de bruços, emborcado no chão. Dias, quase um mês após, foi que o menino tomou coragem de ir à casa e contar à mãe e à irmã o sucedido. A mulher, quando avistou o vulto do filho sozinho, saiu desesperada ao encontro dele. Abraçou o menino e depois lenta e solenemente abraçou o vazio como se estivesse abraçando alguém (Evaristo, 2017, p. 29).

A forma como os negros trabalhavam na fazenda era uma maneira de disfarçar a tristeza e o sofrimento através de cantigas. No aspecto religioso, somos envoltos numa áurea de misticismo e religiosidade africana. A conexão entre os tempos presente, passado e futuro é demarcada pelas pontas do angorô e toda simbologia do Orixá Oxumaré, responsável pelos ciclos e pela ordem do cosmos. A conexão entre os tempos também se liga à ancestralidade, à memória e à resistência, pois mesmo sem ter o contato direto com seu avô, Ponciá acaba se manifestando no modo de agir e representa a luta contra a escravidão.

Dentro do romance, há elementos simbólicos como a estátua do avô, as cinzas no fogão, o trem e o arco-íris que juntos tecem uma teia de significados que conectam os personagens aos eventos, sugerindo uma ordem subjacente ao



caos e apontando para possíveis caminhos de reconciliação e cura. O arco-íris pode ser interpretado como uma metáfora para as possibilidades de renovação e de superação das dificuldades enfrentadas pela protagonista e pela comunidade em que ela está inserida. Assim como o arco-íris surge, após a tempestade, representando a beleza que pode nascer em meio à adversidade, a história da protagonista, por mais difícil que seja, apresenta possibilidades de renovação.

O poder transformador da personagem é simbolicamente representado pela cobra celeste “Ela ia buscar o barro na beira do rio e lá estava a cobra celeste bebendo água” (Evaristo, 2017, p. 9). O arco-íris é a manifestação do orixá Oxumaré que liga, segundo a crença africana, o céu e a terra, e a cada seis meses muda o seu sexo de masculino para feminino e vice-versa. Outro nome que recebe é cobra-arco-íris conhecido como elemento de fecundação. A cobra-arco-íris também pode ser chamada de príncipe branco, visto que relaciona o passado de alguém ao presente e ao futuro, ou seja, é a própria tarefa que se espera de Ponciá, conectar os tempos e reconstruir um futuro. Segundo Prandini (2000, p. 21), “Oxumarê, o arco-íris, é o deus serpente que controla a chuva, a fertilidade da terra e, por conseguinte, a prosperidade propiciada pelas boas colheitas”.

Outro elemento que possui uma referência religiosa é o barro. A menção ao barro e a capacidade da protagonista de dar vida ao barro através da sua arte, tecendo o homem-barro, pode ser interpretada como uma referência mítico-religiosa e confirma que o espiritual e a herança ancestral é uma realidade. Este fato nos remete ao mito Yorubá



de criação da humanidade, quando Oxalá cria homem com a lama do fundo do lago, cedida por Nanã:

Dizem que quando Olorum encarregou Oxalá de fazer o mundo e modelar o ser humano, o orixá tentou vários caminhos. Tentou fazer o homem de ar, como ele. Não deu certo, pois o homem logo se desvaneceu. Tentou fazer de pau, mas a criatura ficou dura. De pedra ainda a tentativa foi pior. Fez de fogo e o homem se consumiu.

Tentou azeite, água e até vinho de palma, e nada. Foi então que Nanã Burucu veio em seu socorro. Apontou para o fundo do lago com seu ibiri, seu cetro e arma, e de lá retirou uma porção de lama. Nanã deu a porção de lama a Oxalá, o barro do fundo da lagoa onde morava ela, a lama sob as águas, que é Nanã.

Oxalá criou o homem, o modelou no barro. Com o sopro de Olorum ele caminhou. Com a ajuda dos orixás povoou a Terra. Mas tem um dia que o homem morre e seu corpo tem que retornar à terra, voltar à natureza de Nanã Burucu. Nanã deu a matéria no começo, mas quer de volta no final tudo o que é seu (Prandi, 2000, p. 260-261).



A relação entre a narrativa da criação humana pelos orixás e a personagem protagonista de Ponciá Vicêncio está ancorada nos temas de ancestralidade, identidade e ciclo de vida, destacando a importância de entender e aceitar as suas raízes para encontrar um sentido pleno de pertencimento.

Ponciá foi criada em um ambiente rural onde o barro e a terra eram essenciais à vida. A lama representa não só a matéria física da terra, mas também um elo com suas origens, sua família e sua cultura. Ao se afastar desse ambiente e mudar-se para a cidade, acaba se distanciando das suas raízes, provocando um sentimento de perda, sete abortos, e desconexão.

Na primeira manhã em que Ponciá Vicêncio amanheceu novamente no emprego depois do retorno à terra, levantou-se com uma coceira insistente entre os dedos das mãos. Coçou tanto até sangrar. Cuidou dos afazeres da casa da patroa, mas a toda hora interrompia o trabalho e levava as mãos debaixo d'água para ver se aliviava o incômodo. [...] *Ponciá Vicêncio cheirou a mão e sentiu o cheiro de barro* (Evaristo, 2017, p. 74, grifos nossos).

É como se seu corpo estivesse tentando se lembrar da textura do barro, um símbolo da infância, da ligação com a terra e da ancestralidade. Assim, a coceira nas mãos de Ponciá é uma metáfora poderosa para o desejo de retorno às origens e para a necessidade de se reconectar com aquilo que é essencial para sua identidade.



Quando retornou à casa de sua mãe na vila, Ponciá encontra as cinzas no fogão que aparece em sua moradia. Estas cinzas podem ser interpretadas como mais um elemento que liga o presente ao passado, remetendo às experiências e às dificuldades enfrentadas no contexto da herança africana e da história de escravidão e opressão no período escravocrata.

Alguma coisa mexeu no fogão, bem debaixo da trempe, no meio das cinzas. Foi então que Ponciá acordou para o momento presente. Não havia fogo, não havia a brasa acesa que sua mãe guardava sob as cinzas. Uma cobra movimentou-se lentamente dentro do fogão. Ponciá olhou o bicho e não teve vontade de fazer nada. Só então percebeu que a casa estava vazia. A dor da ausência da mãe e do irmão aconteceu mais forte ainda. Olhou para a mesa de madeira e lá estava o homem-barro entre prantos e risos (Evaristo, 2017, p. 50-51, grifos nossos).

Diante disso, chamamos atenção para a presença da serpente como elemento de ligação entre realidades dispare, entre tempos e realidades diversas assim como o arco-íris. Conduzida pelos sons emitidos através da presença da serpente, Ponciá é trazida à realidade. A imagem da serpente, que associada ao Orixá Oxumaré organiza os ciclos, conduz às mudanças (seis meses vive na água, seis meses vive na terra; seis meses é macho, seis meses é fêmea) e tem outras representações no romance. A primeira delas é o rio, onde a menina busca o barro para sua realização tra-



balho artesanal, construção primeira e última, visto que, ao final do romance, a personagem em transe espiritual busca o rio e, conseqüentemente, o barro e sua ancestralidade.

Andava, chorava e ria, dizendo que queria voltar ao rio. Luandi acercou a irmã, dizendo-lhe que sabia o caminho do rio e que iria levá-la. Ponciá Vicêncio levantou os olhos para ele, mas não podia dizer se ela o tinha reconhecido ou não. Abriu, porém, a trouxa, tirou o homem barro e perguntou ao irmão se ele se lembrava do Vô Vicêncio. Ele que até, então, à custa de muito esforço, tinha o pranto preso, abraçou chorando a irmã (Evaristo, 2017, p. 126).

Outra representação da serpente que induz à mudança é o trem ou a cobra-de-ferro, como queiramos chamar, pois, com seus vagões, assemelha-se a uma serpente e é o responsável por levar a personagem, seu irmão e sua mãe até a cidade, permitindo ciclos e possibilitando o retorno.

Sobre a leitura da cobra no fogão, Arruda faz as seguintes observações:

Ao se associar à cobra no fogão, as cinzas ganham também a conotação de resíduo, de tempo passado, de morte. E como a morte também lembra o recomeço, as cinzas acabam anunciando a volta, o retorno de cada membro da família Vicêncio. Mais uma vez o círculo é retomado, as idas e vindas, o retorno, as voltas que a narrativa impõe aos personagens. Lembramos também o símbolo de Oxumaré, orixá tão



presente na narrativa: a cobra que morde a própria cauda (Arruda, 2007, p. 88).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esta leitura do romance Ponciá Vicêncio (2017), concluímos que o romance, como um gênero literário, desempenha um papel crucial para a expressão social e cultural que reflete e influencia as dinâmicas da sociedade. Esta importância reside na capacidade intrínseca do romance de abordar e explorar uma variedade de questões sociais, políticas, culturais e humanas, oferecendo uma visão através da qual os leitores podem examinar e compreender as complexidades do mundo ao seu redor.

Esperamos ter demonstrado que o romance é uma ferramenta poderosa para a exploração e representação de questões sociais contemporâneas e históricas. Ao apresentar narrativas intrincadas e personagens multifacetados, como vimos no texto analisado, os romances oferecem uma visão detalhada das experiências individuais e coletivas da sociedade representada, permitindo aos leitores mergulharem em problemas do Brasil, tais como: desigualdade, injustiça, identidade, gênero, raça, classe social e política. Assim, o romance proporciona uma compreensão mais profunda das forças que moldam as sociedades e as relações humanas.

A literatura nos permite vivenciar as vidas e perspectivas de personagens diversos, criando oportunidades para o desenvolvimento de empatia e simpatia por experiências diferentes, tornando-se elemento essencial para a conexão



entre diferentes grupos sociais e para o fortalecimento do meio social. Isso contribui para a construção de uma sociedade mais inclusiva.

Além disso, o romance tem o poder de desafiar as normas e convenções sociais, incentivando os leitores a refletirem criticamente sobre o *status quo* e a considerar alternativas. Ao apresentar narrativas que exploram temas controversos e tabus, os romances podem provocar discussões importantes e motivar ações para promover a justiça social e a mudança.

A alteridade é outra questão central para a identidade negra. Trata-se do movimento de compreender-se diferente do outro, sem desconhecer o seu valor. É a experiência que o pai de Ponciá teve ao servir de cavalinho para seu amo e permitir que depositasse urina em sua boca. É o questionamento de por que permanecer ali? É também o reconhecimento, por parte de Ponciá Vicêncio, que a casa comprada na favela não tem sentido sem os seus, o irmão e a mãe. Mas ela, Ponciá, não pode ser apenas a família biológica imediata: ela, a mãe e o irmão. Trata-se do reconhecimento simbólico de que a comunidade é maior, de que a luta coletiva precisa ser maior que a luta individual.

Por isso, todos retornam ao seu lugar de origem, pois lá a atuação precisa ser maior e mais profícua que na cidade. Um elemento primordial nesse processo é a memória com toda as suas implicâncias. A memória é um tema poderoso nas obras de Evaristo, pois suas personagens frequentemente confrontam o apagamento histórico e cultural de que são vítimas, buscando resgatar e preservar suas histórias,



garantindo que não sejam esquecidas ou distorcidas pela narrativa dominante.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, A. A. **Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo**: um Bildungsroman feminino e negro. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

BRAIT, B. **A Personagem**. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1985.

CANDIDO, A. **O direito a literatura**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: editora Ouro sobre azul, 2006.

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

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira - Salvador: EDUFBA, 2008.

LEITE, L. C. M. **O Foco Narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. 10. ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

LIMA, L. C. **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LUKÁCS, G. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

MASSAUD, M. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 2006.



MELO, C. V. **O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea.** 278p. Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

PRANDI, R. **Mitologia dos orixás.** São Paulo: Companhia de Letras. 2000.



CAPÍTULO 7

POR UMA POÉTICA DA ANTÍTESE EM *MULHERES DE CINZAS*, DE MIA COUTO

Ricardo Postal (UFPE/CNPq)

<https://orcid.org/0000-0002-4882-627X>

José Antonio Santos de Oliveira (PPGL/CAPES/UFPE)

<https://orcid.org/0000-0003-1753-0369>

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Francisco Noa (2019), ao discutir sobre a ascensão do gênero romance em Moçambique, identifica a presença de uma espécie de “energia épica” presente nas narrativas do país. A hipótese do estudioso encontra sua gênese na recuperação de eventos significativos da história moçambicana, como inundações, ciclones, violentas mudanças políticas e guerras. Esses acontecimentos são percebidos nos mais variados romancistas moçambicanos, a exemplo de Ungulani Ba Ka Khosa, Paulina Chiziane e Mia Couto.

Em uma entrevista,²¹ Mia Couto afirmou que não escrevia sobre as guerras, mas sim contra elas. A declaração do autor angaria camadas de sentido ao se observar o de-

²¹ Disponível no site: <https://www.youtube.com/watch?v=ioZeyjqh-s>. Acesso em: 10 ago. 2024.



envolvimento de seus romances, marcados pelos conflitos bélicos que permearam Moçambique a partir do processo de colonização portuguesa, culminando, inclusive, nas consequências nefastas da Guerra Civil no país, instaurada após sua independência.

Essa reconstituição histórica é observada, por exemplo, em *Terra Sonâmbula* (1992), quando a narrativa se utiliza dos eventos decorrentes do período pós-independência de Moçambique e, de maneira semelhante, em *As areias do Imperador* – trilogia de romances: *Mulheres de cinzas* (2015), *Sombras d'água* (2016) e *Bebedor de Horizontes* (2017) – ao recuperar um período marcado por disputas, desta vez, entre portugueses e moçambicanos no século XIX, o qual resultou em centenas de mortos, bem como na captura da principal figura de resistência à coroa portuguesa:

Perante a desproporção das forças, dado que da parte portuguesa apenas estavam no terreno 275 homens, mais 33 soldados angolanos e 100 carregadores, o confronto desenrolou-se com a disposição das forças lusas em quadrado e apoiadas por um manancial bélico de peças automáticas e de artilharia, que deixaram cerca de 400 indígenas mortos. Esta derrota mexera psicologicamente com o “leão” de Gaza que, em desespero de causa, iria enviar mais emissários às repúblicas inglesas de Durban e Cabo, pedindo ajuda para a contraofensiva com os portugueses. Mas o plano de ocupar Gaza era irreversível por parte do comissário Enes, pelo que após Magul, em novembro de 1895, as tropas



lusas voltaram a encontrar-se com os regimentos de Gungunhana em Coolela, num confronto novamente desfavorável aos vátuas/angunes, em que o número de mortos poderia ter chegado aos 1.500 (Garcia, 2008, p. 137).

Esse resultado fatídico corresponde às consequências da imposição lusitana nas terras africanas e das ações estratégicas de Gungunhana²², uma vez que, ao não mostrar totalmente subserviente a Portugal, dialogou diplomaticamente com outras potências europeias, a exemplo da Inglaterra, objetivando vantagens nessas relações, o que reverberou, negativamente, nas tribos que dominava. Dessa forma, a trilogia de Mia Couto joga com essas duas realidades distintas, porém ambas cruéis para os moçambicanos: de um lado, um imperador violento que invadia e queimava as tribos resistentes ao seu poderio; do outro, um governo português que deseja subjugar Moçambique ao seu domínio, impondo-lhe sua cultura e religiosidade.

Nesse sentido, a escrita se torna uma forma de questionamento e resistência às atrocidades vivenciadas pelos moçambicanos ao longo dos anos, ao mesmo tempo em que funciona como um modo de agenciamento crítico, deixando de lado tanto a ideia de mera representação da história quanto a perspectiva do colonizador sobre os povos. De acordo com Bhabha (1998), compreende-se o agencia-

22 Reinaldo Frederico Gungunhana (c. 1850 — 1906), conhecido como N'gungunhane ou somente Gungunhana, e pelo título de Leão de Gaza, foi imperador de Gaza, província do território que hoje é Moçambique.



mento por meio de três elementos: respeito e valorização das identidades/diferenças culturais; reinterpretação dos signos coloniais no ato de tradução e surgimento de espaços hibridizados, marcados principalmente, pela quebra de polaridades.

Nas narrativas de Mia Couto, essas três instâncias elencadas por Bhabha (1998) aparecem de modo basilar. Em suas obras, a identidade moçambicana emerge tanto na recuperação da oralidade, na diversidade linguística, quanto no aparecimento dos mitos e costumes inerentes a Moçambique. Os símbolos portugueses se hibridizam no contato com os africanos, de modo que já deixa de existir a ideia de superioridade europeia, para dar lugar a espaços nos quais predominam ora a tensão, ora a retroalimentação entre saberes e formas de compreender o mundo.

Visto por outro ângulo, subjaz, ainda, uma espécie de subversão da lógica hegemônica no que concerne às práticas religiosas, haja vista que nem sempre os personagens nativos aceitam passivamente as catequeses católicas, mas se utilizam dos seus símbolos para colocar em primeiro plano suas próprias ancestralidades, como acontece no romance *Sombras d'água* (2016), na relação²³ estabelecida entre o Padre Rudolfo e a negra Bibliana, a partir da qual as diferenças religiosas assumiram semelhanças, complementando-se; e o padre, antes catequizador, passa a se identificar com as evocações da feiticeira.

23 No romance mencionado, com o apoio do padre, há a celebração de uma missa para curar Germano, mas quem a realiza é Bibliana, nas águas do rio.



Essa relação de antíteses e complementos, no entanto, já assumia contornos bem definidos em *Mulheres de cinzas* (2015). O romance contextualiza a chegada do Soldado Germano à aldeia Nkokolani. Por meio de suas cartas, que complementam e se opõem às narrativas de Imani, moradora nativa, compreende-se o itinerário da personagem em Moçambique, encarando-o, a princípio, como uma forma de punição pelas ideias republicanas do soldado, em um período no qual Portugal era regido pelo ideal monárquico. Nesse pequeno espaço moçambicano, a personagem encontra a narradora principal da história: Imani. Sob o olhar da jovem, o leitor passa a compreender a verdadeira situação de Moçambique, os desdobramentos do processo de aculturação português e a maneira como os africanos, principalmente os da família da personagem, encaram o momento bélico no qual se inserem. Afinal, sua tribo se submete a Portugal em troca de proteção contra o Império de Gaza, mas só recebe um pequeno posto comandado por Germano.

Nesse contexto, discutimos aqui as relações de oposições presentes na narrativa, partindo do pressuposto de que o texto é construído por meio de várias antíteses: homem/mulher; Imani/Germano; Irmão mais novo/irmão mais velho; Língua Portuguesa/Línguas Nativas; Portugal/Império de Gaza; Vátuas/VaChopis. Tais contrastes vão além do simples binarismo, porque mostram as nuances estruturais das oposições criadas, reverberando na construção complexa das identidades representadas no romance. As identidades mostradas na obra, longe de serem estáticas, apresentam –



à proporção que a narrativa avança – deslocamentos, cuja consequência visível é a sua fluidez, seu estado de constante movimentação:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (Hall, 2006, p. 13).

Essa ausência de uma identidade definida, pré-concebida e restrita a uma única forma, encontra-se, na literatura de Mia Couto, na própria formação histórico-cultural do país, levando em consideração a concatenação de povos originários da África com outras nacionalidades, como os indianos, os ingleses e, principalmente, os portugueses. Dito de outra forma, a multiplicidade de identidades em Moçambique se configura pela chegada lusitana ao país, haja vista que as relações estabelecidas entre os sujeitos ajudaram a produzir o mosaico do que se compreende, hoje, como indivíduo moçambicano.

A QUESTÃO DA IDENTIDADE: UMA PERSPECTIVA PÓS-COLONIAL

Identidade, Raça, Etnia e Literatura são alguns tópicos recorrentes na intersecção dos estudos culturais com a teoria e análise literárias. Parece interessante notar que a



presença massiva de tais termos em diversos trabalhos acadêmicos no Brasil não retira a complexidade que, juntos, configuram para o pesquisador que objetiva problematizar a literatura e suas relações com a sociedade e a história.

Essa dificuldade conceitual sobre identidade – ou a construção de uma autenticidade – foi levantada, inclusive, pelo próprio Mia Couto (2011), o qual revelou como os debates sobre o termo são escorregadios. Por outro lado, faz-se pertinente ressaltar como a disseminação de narrativas de povos antes colonizados consegue trazer ao palco com tanta proficiência as questões inerentes a tais termos.

Bhabha (1998) explica que, por meio das narrativas pós-coloniais, os escritores deixam de lado o maniqueísmo primitivo do colono, bem como a primazia europeia sobre os povos subjugados, com o intuito de refutar essa insistência colonizadora de colocar identidades e culturas em constante estágio de oposição, cujo real objetivo é mostrar sua soberania diante das minorias. A lógica de Bhabha (1998), ao romper com o simples binarismo, mostra-se interessante por expor e refutar a real intenção das narrativas hegemônicas: posicionar culturas distintas a fim de dizer que as da metrópole são superiores às que estão à margem.

No romance aqui estudado, a ideia de antítese, percebida na escrita de Mia Couto, difere dessa concepção binária criticada por Bhabha, visto que as oposições verificadas na obra não partem do princípio de uma hegemonia europeia nem tampouco concebem as identidades de maneira estáticas. Há, na verdade, para além dos embates, pontos de retroalimentação, ligação e diálogo, o que tornaria o roman-



cista Moçambicano participante dessa escrita pós-colonial, ou mesmo realizador de uma escrita decolonial.

Outro elemento basilar para compreender a noção de identidade se encontra no cerne da sua constituição, pois ela se estabelece por meio da diferença, na medida em que o sujeito interage com o outro, com aquele que se mostra diferente de si. Esse contato fronteiriço é nevrálgico por revelar tanto as ausências de atributos inerentes, quanto aquilo que o sujeito acredita possuir como inteiramente seu. Nesse contexto, “as afirmações sobre diferença só fazem sentido se compreendidas em sua relação com as afirmações sobre a identidade [...] Assim como a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade. Identidade e diferença são, pois, inseparáveis” (Silva, 2014, p. 63).

A importância da diferença – e, por conseguinte, da identidade – recai no reconhecimento da pluralidade cultural, ao mesmo tempo em que, em nações historicamente colonizadas, torna-se factível pensar também na maneira como essas identidades, com pontos divergentes, começam a se imiscuir.

Nessa perspectiva, em um contexto oriundo da colonização, ainda que haja uma sobreposição forçada de um país hegemônico sobre um subalternizado, criam-se identidades, as quais não são puramente oriundas nem de uma cultura nem de outra. Pelo contrário, elas se hibridizam, estruturando-se mutuamente. Mia Couto, no livro de ensaios *E se Obama fosse africano* (2011), escreve que não existe uma condição biológica para as identidades, já que elas são construídas socialmente, o que, segundo ele, dialoga com



a concepção de que não existe uma única identidade dos seres humanos. Dessa forma,

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (Hall, 2006, p. 12).

Embora Stuart Hall se refira à fragmentação identitária oriunda da globalização, sabe-se que esses processos de deslocamentos e surgimento de múltiplas identidades emergiram desde o período colonial, uma vez que as identidades em trânsito despontaram muito em decorrência do panorama imperativo das potências europeias, o que se evidenciou, ao longo dos anos, com o crescente número de escritores e escritoras de países antes colonizados, como é o caso dos africanos. Afinal, além de destituírem criticamente a dominação europeia sobre os diversos países da África, suas escritas colocam em primeiro plano as identidades múltiplas de um continente também diverso em termos de língua, cultura e resistência.

MULHERES DE CINZAS: UMA ESCRITA DE CONTRÁRIOS

Em *A Confissão da Leoa* (2012), Mia Couto já intercalava – por meio dos diários de um caçador – duas versões distintas sobre acontecimentos parecidos. O romance apre-



senta os pontos de vistas de Mariamar e do Arcanjo Baleiro em uma vila do interior moçambicano, assombrada por ataques de leões, assim como pela relação complexa entre as personagens, permeada por sentimentos ambíguos.

Com *Mulheres de cinzas* (2015), o escritor moçambicano repete a fórmula exitosa do seu último romance, na medida em que todo o livro é construído a partir de dois pontos de vista opostos e a estrutura segue o fio narrativo similar: intercala-se a narrativa de Imani com as cartas do soldado Germano. Verifica-se, ainda, a repetição da chegada de um estrangeiro como catalisador da história, levando em consideração que Germano e Baleiro, ao posuírem aproximações com as narradoras-protagonistas, também revelam a perspectiva daquele que é de fora do espaço central da narrativa.

Nesse contexto, a partir de Imani e Germano, uma série de antíteses é desenhada ao longo da narrativa. A primeira delas – evidente na estrutura do romance, de onde derivam as outras – emerge na maneira como Mia Couto separa os registros dos personagens e no modo como ambos sistematizam os acontecimentos vividos em Nkokolani. Enquanto Imani representa a maior parte da voz narrativa, com reflexões existenciais a partir de sua ancestralidade e dos eventos nefastos vivenciados em sua aldeia, o soldado português, na maior parte do tempo, relata suas angústias por ser, como punição, enviado para uma tribo distante em Moçambique, sendo a sua condição de estrangeiro em um espaço diferente do seu e a aparente superioridade europeia retomadas em boa parte das suas cartas.



Mulheres de cinzas, apesar de mostrar a disparidade de olhares sobre o mesmo conflito, revela a primazia do olhar africano sobre os acontecimentos, desconstituindo a visão colonizadora permeada pela sobreposição da voz europeia sobre a africana historicamente subalternizada, uma vez que o livro inicia e termina com a narração da mulher africana sobre os acontecimentos em Nkokolani, sua vida e família:

Chamo-me Imani. Este nome que me deram não é um nome. Na minha língua materna “Imani” quer dizer “quem é?”. Bate-se a uma porta e, do outro lado, alguém indaga: — Imani? Pois foi essa indagação que me deram como identidade. Como se eu fosse uma sombra sem corpo, a eterna espera de uma resposta (Couto, 2015, p. 11).

A apresentação de Imani, da origem de seu nome, é pertinente para que se compreenda o itinerário da personagem ao longo da trilogia de Mia Couto. Isso porque, ao longo da narrativa, a personagem demonstra uma espécie de indeterminação de sua identidade, no sentido de que ela não se mostra simplesmente africana, tampouco – apesar de catequizada por padres católicos – configura-se submissa às tradições religiosas do ocidente.

Nas palavras de Kabengele Munanga (2012), a identidade pode ser pensada a partir de duas premissas: a primeira, de cunho individual, acontece quando o sujeito recebe um nome e sobrenome familiar; a segunda, em perspectiva coletiva, deriva do outro, como uma espécie de



heteroidentificação. Um exemplo dessa identidade emergiu do contato do colono com os africanos.

No caso de Imani, o percurso identitário, apontado pela indefinição do seu nome, em um nível individual, funciona como alegoria desse contexto mais amplo no qual sua identidade está inserida, haja vista que também existe, sob a ótica do colono (Germano), uma tentativa de enquadrar e definir a identidade segundo expectativas europeias, embora não consiga tal simplificação, como fica evidente quando, após o falecimento da mãe da protagonista, Imani explica sua visão sobre a morte, banhada, majoritariamente, pela sabedoria ancestral africana: “Onde aprendeste tudo isso? perguntei, a medo. Não tive que aprender, respondeu. Sou feita de tudo isso. O que me tiveram que ensinar foram as histórias dos brancos. — Mas tu não és católica? — Sou. Mas tenho muitos outros deuses” (Couto, 2015, p. 168-169).

O diálogo acima se mostra interessante por ratificar a desconstrução de uma representação unívoca para a narradora, de modo que a pergunta – presente, simbolicamente, no nome Imani – parte justamente da ideia de que a jovem VaChopi é uma soma de ambos os universos (africano/português) e não uma subtração passiva de suas raízes africanas.

Além disso, em oposição à ausência de um significado assertivo do nome Imani, o nome do soldado Germano – com que se faz referência à Alemanha, onde ocorreu o acordo de Berlim, o qual retalhou a África entre as potências imperiais – traz consigo a semântica europeia e recupera um elemento fulcral para compreender as ações de Portugal na África do final do século XIX:



A reunião de Berlim invocava que a soberania só poderia ser verdadeiramente exercida se a metrópole colonizadora procedesse a uma efectiva (sic) ocupação e exploração dos territórios que detinha como sua propriedade. E Portugal, depois da perda da “jóia” (sic) da coroa americana em 1822, tinha a partir da segunda metade do século XIX novos “Brasis” a descobrir em África, nomeadamente nas possessões de maior tamanho e recursos, como era o caso de Angola e de Moçambique. E nesta última colónia, tirando a presença no litoral do Índico, a ocupação para o interior ainda não tinha sido realizada (Garcia, 2007, p. 131-132).

O acordo forçou Portugal a legitimar seu poder em Moçambique por meio de uma maior ocupação no território, assim como o fez disputar o espaço sul do país com o segundo maior Império da África, o de Gaza. Assim, Mia Couto, ao colocar o nome do soldado de Germano, além de referenciar o evento responsável por uma maior intervenção cultural/militar em Moçambique, constrói simbolicamente a presença europeia, em contraste com a indefinição identitária da protagonista, Imani.

Ademais, a chegada de Germano induz o contato com o diferente de si, ao mesmo tempo em que demonstra sua ideia de superioridade sobre a identidade com a qual dialoga: “Ninguém duvida, nem mesmo os pobres negros, da superioridade da nossa raça” (Couto, 2015, p. 35). A visão



do homem português ratifica a relação existente entre as noções de identidade e poder, haja vista que

A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre “nós” e “eles”. Essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam - e reafirmam relações de poder. “Nós” e “eles” não são, neste caso, simples distinções gramaticais. Os pronomes “nós” e “eles” não são, aqui, simples categorias gramaticais, mas evidentes indicadores de posições-de-sujeito fortemente marcadas por relações de poder (Hall, 2006, p. 68-69, grifos do autor).

Nessa perspectiva, a asserção de Germano indica a sua posição de superioridade sobre o outro, o colonizado. Não se justifica somente pela indicativa de estar na aldeia para ajudar os Vachopes, grupo étnico da região, do qual faz parte Imani: pelo contrário, esses “nós superiores” se evidencia no confronto com o Império de Gaza, ainda que, à primeira vista, exiba uma possível identificação por defenderem o mesmo conceito, a noção de império: “Bem-vistas as coisas, o que eles fazem não é muito diferente do que fazemos nós, com a devida distância e respeito. Também defendemos um império, autorizados por Deus e pela nossa superioridade. Também enfeitamos a história desse império com pomposos esplendores” (Couto, 2015, p. 109).

O fragmento da carta de Germano demarca a semelhança portuguesa com os VaNguni e salienta sua



diferença em relação ao Império de Gaza, já que o soldado acredita na superioridade natural de sua raça branca sobre os povos negros. No entanto, para Imani, ambos eram apenas metades de uma mesma moeda:

A nossa terra, porém, era disputada por dois pretensos proprietários: os VaNguni e os portugueses. Era por isso que se odiavam tanto e estavam em guerra: por serem tão parecidos nas suas intenções. O exército dos VaNguni era bem mais numeroso e poderoso. E mais fortes eram os seus espíritos, que mandavam nos dois lados da fronteira que rasgou a nossa terra ao meio. De um lado, o Império de Gaza, dominado pelo chefe dos VaNguni, o imperador Ngungunyane. Do outro lado, as Terras da Coroa, onde governava um monarca que nenhum africano haveria nunca de conhecer: Dom Carlos I, o rei de Portugal (Couto, 2015, p. 12).

Embora Imani e Germano discutam sobre o mesmo evento, nota-se uma diferença significativa na abordagem e na compreensão da disputa entre vátuas e portugueses. A nativa aborda a dupla imposição à sua tribo, mas não pressupõe uma soberania lusitana ou uma benção divina para o país europeu, nem tampouco para Ngungunyane, uma vez que a referência ao exército mais poderoso se dá apenas porque, nesse período, ainda prevalecia nas terras de Nkokolani, um número maior de guerreiros do Império de Gaza.



De acordo com Santos (2007), havia uma relação complexa entre portugueses e vátuas, levando em consideração que, apesar de Ngungunyane possuir um certo respeito por Portugal, concedendo-lhe a possibilidade de dogmatizar algumas tribos, o Leão de Gaza não renunciava à sua soberania sobre as tribos, dentre as quais a dos VaChopi:

Sou negra, sou dos VaChopi, uma pequena tribo no litoral de Moçambique. A minha gente teve a ousadia de se opor à invasão dos VaNguni, esses guerreiros que vieram do Sul e se instalaram como se fossem donos do universo. Diz-se em Nkokolani que o mundo é tão grande que nele não cabe dono nenhum (Couto, 2015, p. 11-12).

Aqui, constrói-se outra antítese: a das tribos. A maior parte dos Vachopis não se submeteu ao império de Ngungunyane, o que é realçado na postura do pai de Imani e de outros membros da tribo que esperavam auxílio de Portugal. Ademais, historicamente, à medida que o Império de Gaza avançava pelo Sul de Moçambique, várias tribos se submetiam ao poderio de Gungunhana²⁴. As tribos resistentes às forças do Leão de Gaza eram violentamente massacradas por suas tropas, culminando em um rastro de destruição em massa. *Mulheres de cinzas* recupera uma das

24 A princípio, existia um acordo entre portugueses e Gungunhana, para que o Imperador – sob prévia autorização a Portugal – pudesse invadir algumas tribos resistentes. Em troca, o líder dos Vátuas aceitava a catequização católica nos espaços moçambicanos. A aliança entrou em caducidade quando Gungunhana quebrou a cooperação, começando a dialogar com a Inglaterra e a invadir as tribos, sem solicitar autorização lusitana.



comunidades mais violadas pelos Vátuas: a dos VaChopis. O nome do livro, nesse sentido, é oriundo de um desses massacres, quando a tribo de Imani foi invadida pelos guerreiros de Gaza, resultando em inúmeras mortes e a personagem recolhe, dentre as cinzas dos mortos, o corpo desfalecido de Dubula, seu irmão.

A antítese das tribos Vátuas e VaChopis é encontrada nas representações dos irmãos de Imani, Mwanatu e Dubula. O primeiro, caracterizado enquanto tolo tanto pelos moçambicanos quanto pelos portugueses, fica na tribo e assume o lado – assim como sua família – da coroa portuguesa, servindo a Germano; o segundo, que desde sempre apresentava inclinação à luta, filiou-se ao Império de Gaza:

Desde cedo Dubula se mostrou inteligente e expedito. Deram-lhe um nome zulu e essa escolha já dizia do seu estranho fascínio pelos invasores VaNguni. Dubula quer dizer “disparo de arma”. Meu pai deu-lhe esse nome porque, no parto desse filho e já cansado da espera, empunhou a velha carabina e disparou sobre o teto da casa. Foi com os nervos, desculpou-se depois. Na verdade, foi aquele petardo que apressou o parto da criança. Dubula foi fruto de um susto, de uma faísca. Ele era como a chuva, filho de um trovão. Em oposição, Mwanatu, o mais novo, era lerdo e incapaz. Desde criança que vivia fascinado pelos portugueses. Essa simpatia fora encorajada pelo nosso pai, que, ainda com tenra idade, o enviou para a catequese. E ficou, junto comigo, internado na Missão. Quando re-



gressou, vinha ainda mais apalermado. Por instrução paterna, Mwanatu foi trabalhar como ajudante do sargento Germano, continuando a função que já cumpria com o cantineiro (Couto, 2015, p. 29).

Nota-se que o trecho revela a dicotomia entre os dois personagens, inclusive por meio dos seus nomes, pois, diferente de Dubula, cujo nome está ligado à sua identidade, o texto não apresenta o significado de Mwanatu, focando apenas na inclinação da personagem à submissão à coroa portuguesa. Tal caracterização, portanto, complementa-se na disparidade das personalidades e da história de ambos, já que o aliado dos Vátuas é descrito sob vaticínios do guerreiro e iniciou-se, ao longo de sua vida, segundo as tradições ancestrais, enquanto o mais novo se mostrou ainda mais aculturado, submerso em um universo alheio ao seu, quando levado para a missão católica.

As diferenças entre os meus dois irmãos traduziam os dois lados da fronteira que separava toda a nossa família. Os tempos eram duros e pediam-nos que escolhêssemos fidelidades. Dubula, o mais velho, não precisou escolher. A vida escolheu por ele. Ainda menino, obedeceu aos rituais de iniciação, de acordo com as antigas tradições. Com seis anos foi levado para a mata, onde foi circuncidado e instruído em assuntos de sexo e de mulheres. Durante semanas dormiu na floresta, todo coberto com molhos de capim, para que não fosse reconhecido nem por vivos nem por mortos (Couto, 2015, p. 30).



Os dois personagens representam dois elementos primordiais nesse contexto de disputa entre vátuas e portugueses: submissão (Mwanatu) e resistência (Dubula). Já Imani, por outro lado, encontra-se no entre-lugar, tendo em vista que, apesar de ter sido catequizada e ser fluente na língua estrangeira, a própria personagem revela uma maior identificação com o irmão mais velho:

Um irmão somos nós mesmos, mas por metade. Dubula era mais do que metade de mim. Ele era eu, num outro corpo. Apesar de ser o meu irmão preferido e o filho predileto da nossa mãe, a vida afastara-o de nós e da nossa casa. O mano velho pertencia à pequena minoria que olhava com simpatia a presença nguni. Para ele, o inimigo maior, esse que devia convocar todas as raivas, as presentes e as futuras, era a dominação portuguesa (Couto, 2015, p. 146).

O fragmento acima, extraído da narrativa de Imani, mostra-se interessante não apenas por demarcar a conexão da personagem com seu irmão e/ou impacto que a morte dele terá na vida de sua mãe (por ser o filho predileto), mas carrega consigo a clivagem provocada pelo conflito entre os impérios em Nkokolani. Além disso, se Imani é a outra metade de Dubula e ela – assim como a família – envergonhar-se da submissão de Mwanatu para com Portugal, a personagem não se distanciava tanto assim da maneira como o mais velho pensava, ou seja, o país europeu também era inimigo da sua terra.



A principal diferença entre Imani e Dubula, por outro lado, partia do contato intensivo com a cultura lusitana, reafirmada na imposição da religiosidade e da língua, como se vê numa carta do soldado português:

Mesmo a fechar: disseram-me que há em Nkokolani uma família de chopes que muito nos é aficionada e que é totalmente dedicada à nossa peleja contra o diabo do Gungunhane. Dizem ainda que o chefe dessa família cristã já colocou à minha disposição um filho e uma filha, ambos falantes do português e educados nos nossos preceitos lusitanos. Dou graças a Deus por essa providencial ajuda (Couto, 2015, p. 36).

Essa fala de Germano – à primeira vista, singela – carrega o cerne do imperialismo português: imposição por meio da língua e da religião. Silviano Santiago, em o *Entre-lugar do discurso latino-americano* (2000), chama a atenção para como a imposição dos códigos linguísticos e religiosos está ligada ao poder colonialista. Embora partindo de um contexto geográfico diferente, ressalta as duas principais armas do imperialismo europeu que são observadas também na África e na carta escrita pela personagem de Mia Couto, haja vista que a família de Imani se mostra marcada pela religião cristã e pelo uso da língua portuguesa. Dizer que foram educados nos “preceitos lusitanos” é dizer que os lusos conseguiram impor os dois principais códigos do avanço colonial sobre Moçambique. Em contrapartida,



quando necessitou aprender as línguas nativas do país africano, Germano mostrou pouco interesse:

E você já se apresentou para dar aulas ao sargento Germano? — Sim, mas ele parece não ter nenhuma vontade de aprender. Logo na primeira aula, o português não levantou os olhos da correspondência espalhada sobre a mesa. Sem me olhar, tornou claro que apenas pretendia aprender o “essencial”. O que lhe bastasse para dar ordens. Na verdade, nunca aprenderia uma única palavra (Couto, 2015, p. 57).

Aprender a língua dos nativos não fazia parte da missão civilizadora dos portugueses em Moçambique. A inferência de Imani sobre o comportamento de Germano em relação às aulas de sua língua natal denota como o código linguístico se configura na fronteira do poder, tendo em vista que, mesmo quando precisa aprender a língua dos africanos, há apenas um objetivo: a sobreposição lusa sobre o povo de Nkokolani, bem como a disseminação do seu poder.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escrita de Mia Couto demonstra que não havia dominação pacífica e que existiam disputas múltiplas por conta da diversidade cultural e identitária dos Moçambicanos. A tentativa de homogeneização do outro levada à cabo pela empresa imperialista não considera tais diferenciações, nem o faz a mentalidade etnocentrada de Germano, que não



concebe relevância alguma às histórias, tradições e saberes do local.

A exposição de tal maquinaria de pensamento no romance é o movimento de afronta à colonialidade entramado na narrativa, e que cabe pesquisar no restante da trilogia. Por hora, temos por certo que das cinzas da diferença se formulam complexas identidades e a afirmação da insurreição africana pela tomada da palavra, isso ocorrendo no mais acertado veículo de reinscrição na história, a literatura.

REFERÊNCIAS

BHABHA, H. **O Local da Cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG.

COUTO, M. **A confissão da Leoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COUTO, M. **Mulheres de cinzas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

COUTO, M. **Sombras d'água**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GARCIA, J. O Mito de Gungunhana na ideologia nacionalista de Moçambique. TORGEL, L; PIMENTA, F; SOUZA, J. (Orgs.). In: **Comunidades imaginadas: Nação e nacionalismos na África**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.



MUNANGA, K. Negritude e identidade negra ou afrodescendente: um racismo ao avesso? **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, v. 4, n. 8, p. 06-14, 2012.

NOA, F. Literatura moçambicana: os trilhos e as margens. In: RIBEIRO, M.; ROTHWELL (Orgs.). **Heranças pós-coloniais nas literaturas de língua portuguesa**. Coimbra: Edições Afrontamento, 2019.

SAID, E. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, G. **Reino de Gaza**: o desafio português na ocupação do sul de Moçambique (1821-1897). Dissertação (Mestrado em História social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007. 207p.

SILVA, T. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T; HALL, S; WOODWARD, K. (Orgs.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.





CAPÍTULO 8

CICATRIZES (IN)VISÍVEIS: DEPRIVAÇÕES E TRAUMAS RACIAIS EM *EU NÃO QUIS TE FERIR*, DE RINALDO DE FERNANDES

Amanda Torres Trajano (UFPB)

<https://orcid.org/0000-0003-3693-3294>

Amanda Ramalho de Freitas Brito (UFPB)

<https://orcid.org/0000-0002-9753-891X>

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A primazia na identificação das dimensões política, econômica e sócio-histórica, as quais fundamentam as interações e eventos perpetrados no cotidiano, transforma-se em um dispositivo de contribuição ao movimento de letramento racial. Diante desse contexto, em um primeiro momento, é fulcral a desnaturalização do que se compreende por “raça”, atrelando a gênese desse conceito às circunstâncias históricas, nas quais se almejava segregar e classificar grupos de indivíduos por suas características fenotípicas. Essa construção ideológica, advinda do processo colonial, tinha em seus desígnios a subalternização cultural, bem como a desumanização de algumas sociedades.



Alinhando-se a esse pensamento, Appiah (2014) sustenta que a própria noção de “negro” é, essencialmente, uma construção europeia, uma vez que os “brancos” inventaram essa categorização com o propósito de exercer domínio sobre os povos de descendência africana. Portanto, é inegável que muitos dos atos e discursos violentamente reproduzidos na sociedade vigente, em nações marcadas por processos coloniais, têm uma profunda relação ideológica-opressiva estável com os resquícios do que se configurou durante esse processo histórico.

Em decorrência do cenário histórico escravocrata, de acordo com a socióloga Juliana Vinuto (2023), a desigualdade racial no Brasil se manifesta em assimetrias entre brancos e negros em diversas camadas das instituições públicas e privadas, até mesmo no que tange à prestação de serviços em diversas instituições, caracterizando o que ela denomina por racismo institucional. Dessa forma, as violências promovidas pelo racismo encontram sustentáculo em um padrão de normalização das relações.

Para o professor Muniz Sodré (2023), o racismo contemporâneo vai além das doutrinas eugenistas do passado, articulando-se por meio de reações emocionais profundamente enraizadas e disfarçando-se, não confessando seu próprio nome e inscrevendo o outro como um ser não-participante das relações sociais de forma verticalizada. Nesse sentido, podemos concluir que “não se é diferente, torna-se diferente por meio de um processo de discriminação” (Kilomba, 2019, p. 79).



Adicionalmente ao exposto, a estrutura implantada por meio da racialização dos corpos abre espaço para as discussões acerca do fenômeno da branquitude (ou branquidade), entendido pela psicóloga Cida Bento (2022) como sendo um “pacto de cumplicidade não verbalizado entre pessoas brancas” (Bento, 2022, p. 13), que, por meio das instituições públicas e privadas, visam à manutenção dos privilégios brancos. Concernente ao que Ruth Frankenberg (2004) defende sobre a ideia de uma branquitude não marcada ou invisibilizada é uma “lógica branca”, fixada em um pensamento arraigado na não necessidade de discutir suas marcas, e de partirmos todos para o que seria uma “inocência racial”. Considerando esse cenário, a autora cita que “em suma, estamos todos imersos nas águas da história, e essas águas são bastante turvas” (Frankenberg, 2004, p. 310), cabendo-nos, dessa forma, encarregarmo-nos de compreender o processo sócio-histórico pelo qual esses privilégios — além do conceito de branco e negro — foram intencionalmente criados.

Posto isso, a emersão dessa temática na contemporaneidade coopera com o surgimento de análises crítico-reflexivas acerca das violências que afetam indivíduos, não apenas nas esferas política, econômica e social, mas também, de maneira mais profunda e sutil, nas dimensões psíquicas. Factualmente, as relações traumáticas provenientes do racismo emergem da crítica literária como um desafio inescapável, uma vez que o peso histórico da discriminação racial reverbera intensamente nas estruturas



sociais, evidenciando a urgência de um enfoque abissal dessas experiências.

De acordo com Gutfreind (2019, p. 17), Freud “reconheceu que o artista detém um entendimento intuitivo dos conflitos humanos”, destacando a importância da representação em sua teoria. A relação decorre da forma como as emoções e, indo além, os recônditos do inconsciente encontram amparo representativo nas artimanhas da linguagem. A consciência humana encontra forma em um tecido complexo da escrita de personagens, buscando conhecer e investigar a si própria no espelho da condição humana.

Nesse sentido, torna-se relevante reconhecer que, por meio da linguagem, desenvolvida no âmbito cultural, o escritor, muitas vezes de maneira desprezível, escreve sobre o seu passado e o seu contexto. Destarte, Candido (1918 – 2017), no capítulo *O escritor e o público* (1955), já mencionava que “o escritor, em uma determinada sociedade, é não apenas o *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade [...], mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou ouvintes” (Candido, 2019, p. 83, grifos do autor). Nesse corolário, é interessante ressaltar que a intersecção entre literatura e psicanálise se revela como um terreno fértil para a compreensão de traumas transgeracionais²⁵, fornecendo

25 Segundo Olga B. Ruiz Correa (2001), a transmissão psíquica geracional ocorre por processos psíquicos inconscientes, constituintes de subjetividades via linguagem, simbólicos, e nas dimensões do imaginário e do real e nos vínculos geracionais familiares. A transmissão psíquica ultrapassa os campos do intrassubjetivo e do intersubjetivo, aquele restrito ao indi-



um espaço para a análise das camadas subjetivas e coletivas dessas experiências.

Considerando o romance *Eu não quis te ferir* (2022), de Rinaldo de Fernandes, converte-se em um campo de observação de narrativas permeadas pela lógica da segregação racial dissimulada, em que o universo da branquitude se vê constantemente ameaçada pela presença dos personagens negros na trama. Desse modo, o autor nos apresenta um universo permeado pelo mal que transcende as esferas sociais e resulta em violências indescritíveis. Esses comportamentos, quando reproduzidos por personagens mais vulneráveis, são entendidos como consequências diretas de privações ao longo de suas vidas. Destarte, o discurso da narrativa coloca em destaque a figura materna e seus dois descendentes como alvo constante de perseguições e violências, tanto físicas quanto simbólicas, revelando um destino (pré)determinado socialmente.

Desse modo, recorrendo aos princípios da teoria psicanalítica desenvolvida por Donald Woods Winnicott (1896-1971), especialmente centrados na interligação entre privação e delinquência, e explorando a herança brutal do regime colonial presentes nas obras de Frantz Omar Fanon (1925-1961) — *Pele negra, máscaras brancas* (2008) e *Os condenados da terra* (2022); Neusa Santos Souza (1948-2008) — *Tornar-se Negro* (2021); Lélia Gonzalez (1935-1994) — *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (1984); e Isildinha Baptista Nogueira — *A cor do inconsciente: significações*

víduo, tomando a dimensão e o espaço do transubjetivo, expandindo a clínica a uma nova percepção da dimensão de trabalho.



do corpo negro (2021), buscamos discutir as situações relacionadas às categorias winnicottianas de privações e delinquência presentes na narrativa, estabelecendo conexões entre as falhas ambientais e o contexto de hostilidade traumática em que está situada a tríade familiar — Rosa, uma empregada doméstica negra, e seus dois filhos, Ismael e Jonas —, considerando a “violência-resposta” dos personagens como um local de ressignificação da invasão colonial.

CARTOGRAFIA DE UMA NARRATIVA: SÍNTESE CRÍTICA DE *EU NÃO QUIS TE FERIR*

Segundo Dalcastagne (2012), no cenário contemporâneo, a literatura brasileira explora, de maneira aprofundada, as imbricações existentes entre corpos socialmente construídos e os espaços por eles ocupados, para além do doméstico. Nesse sentido, é comum percebermos um ambiente propício para a discussão crítica acerca das violências e opressões instauradas pela ocupação de territórios, revelando ainda como as cicatrizes individuais, decorrentes de muitos desses processos, são capazes de moldar a realidade do meio.

Em sintonia, a narrativa rinaldiana, presente no romance *Eu não quis te ferir*, revela-nos um discurso que denota possíveis tendências antissociais²⁶, oriundas de pri-

²⁶ Em decorrência da deprivação, o indivíduo tende a manifestar as tendências antissociais, inquietando o ambiente para que perceba o ocorrido e compelindo-o a manejar (tratar) a criança. Diante disso, a mãe, figurando como o ente mais próximo aos filhos, sendo suficientemente boa, reconhece as situações em que a criança está sendo privada de algo e estaria



vações e deprivações, cujas raízes podem ser encontradas — para além da esfera individual — em contextos de traumas raciais transgeracionais que possivelmente impactam diretamente a construção da subjetividade da tríade familiar e que se manifestam de forma visível na contemporaneidade.

A obra se constrói por meio de um fluxo pós-estruturalista e não-linear, instigando o leitor a reorganizar os eventos apresentados. A polimorfia, representada por cartas, transcrições de áudios, relatos, e páginas de *blogs*, entre outros, resulta em uma obra que, ao longo da trama, apresenta ao leitor pistas sobre a trajetória de cada personagem.

A narrativa, impregnada de um dialogismo bakhtiniano, entrelaça as histórias dos personagens, por meio de uma polifonia de vozes que não obedecem a uma lógica tradicional de gêneros. Em síntese, as partes da obra abarcam, nessa ordem: relatos pessoais de Ismael, o primogênito de Rosa, e a maneira como ele é afetado pela fome e pela miséria; um tecido heterogêneo que revela as dificuldades enfrentadas por Rosa e seus dois filhos; e, por fim, um discurso que, ao revelar acontecimentos em torno da tragédia familiar, questiona os laços entre as figuras centrais da trama.

Ismael, fruto de um estupro cometido por Ravi, o patrão de Rosa, após ser preso por um assalto, é libertado e tenta reformar sua vida, mas se sobrecarrega ao enfrentar a resistência e o preconceito social. Enquanto isso, Jonas

disposta a atender à reivindicação dela, funcionando, nesse caso, como uma terapeuta (Winnicott, 2023, p. 160).



se torna alvo de *bullying*²⁷ e, em um momento de desespero, comete um crime em resposta à violência sofrida. O esfacelamento familiar se dá quando ele assassina Rosa, única pessoa que descobriu o seu delito. No instante da tragédia, Ismael adentra ao ambiente e, em um acesso de raiva, mata Jonas.

O presente da narrativa, situado na primeira parte do livro, escancara a condição de total despertencimento do personagem principal, Ismael, que, em uma luta interna contra a culpa e a solidão, reflete sobre sua condição de vulnerabilidade e de desamparo. A obra pode ser lida como um instrumento crítico contundente às injustiças sociais e à marginalização dos indivíduos em situações extremas.

“EU NÃO POSSUO NADA”: INCURSÕES DA DEPRIVAÇÃO NA NARRATIVA RINALDIANA

O conceito de privação, previamente explorado por Freud e Lacan, passou a ser objeto de investigação de Donald Woods Winnicott, juntamente com o conceito de deprivação²⁸. Em suas observações, o teórico buscava

27 Um marcador que se repete na obra para perpetuação do *bullying* sofrido diz respeito à especulação sobre a sexualidade do caçula da família. Diversas ofensas de teor homofóbico são proferidas nos mais diversos ambientes de convívio social em que Jonas é inserido.

28 Segundo N. E. de Leopoldo Fulgêncio, “Winnicott diferencia privation de deprivacion. O primeiro diz respeito à privação em termos primitivos: à falta de sustentação ambiental, de uma mãe-ambiente que daria sustentação ativa para que o sentimento de ser pudesse ser experienciado. O segundo, por sua vez, supõe a experiência de sustentação ambiental e uma perda posterior, gerando a percepção de ter sido roubado ou agredido pela falha do ambiente” (Winnicott, 2023, p. 9).



examinar as ramificações e os impactos prejudiciais e duradouros que a violência, a negligência e a incompreensão em contextos de precariedade parental e omissão social podem exercer sobre a formação subjetiva do indivíduo, destacando a importância do ambiente²⁹ no desenvolvimento saudável dos sujeitos.

Segundo Winnicott, o ambiente “suficientemente bom³⁰ é absolutamente essencial para o desenvolvimento do ser humano” (Winnicott, 1988, p. 150). Diante disso, contextos específicos relacionados aos violentos atravessamentos do racismo podem impactar diretamente a constituição subjetiva do indivíduo.

Em complemento a essa visão, contamos, inegociavelmente, com o pensamento de Isildinha Nogueira (2021) quando revela que “o sujeito, portanto, se constitui enquanto estrutura de divisão tanto no campo do simbólico quanto no campo do imaginário” (Nogueira, 2021, p. 89). No que se refere a pessoas negras, estas são conduzidas à aceitação e à produção de outras subjetividades sobre suas vidas, partindo das imagens preconceituosas dos outros sobre seus corpos.

29 De acordo com o Instituto Brasileiro Winnicottiano - IBPW (2009, s/p), inicialmente, esse ambiente é a mãe – ou alguém que exerça a função materna –, apoiada especialmente pelo pai.

30 É pertinente salientar que, na teoria psicanalítica winnicottiana, o termo “suficientemente” implica um ambiente de desenvolvimento onde falhas são inevitáveis. Além disso, não atender de maneira ideal ou consciente a todos os desejos da criança possibilita seu amadurecimento, promovendo o desenvolvimento de habilidades psicológicas para lidar com frustrações, ansiedade, senso da realidade e as primeiras noções de empatia.



O cenário de irremediável precariedade, sintetizado nas primeiras palavras de Ismael, “Eu não possuo nada”, evidencia uma triangulação marcada por não-aceessos e segregações espaciais inescapáveis, revelando uma lógica opressora em que os corpos negros se tornam territórios naturalmente colonizáveis. Além disso, Rosa, alheia à opressão direta de seus patrões, converte-se em uma sombra utilitária, devotada ao espaço doméstico e às investidas voluptuosas de seu patrão, Ravi. Por conseguinte, a forma como Rosa emerge na trama é marcada pela ausência: o narrador não nos apresenta um contexto do qual ela é oriunda. Desse modo, essa estratégia discursiva pode ser entendida como uma materialização de um cenário de privações.

Segundo Batista (2021, p. 163), a “ideia de família, para a criança negra, é vaga; os negros, em função da condição de escravizados, não construíram a noção de pertencer a uma linhagem”. Herdeira da servidão em decorrência do sepultamento da simples condição de sonhar e ser, Rosa se assemelha à personagem Joana, do drama *Mãe* (1860), de José de Alencar (1829-1877), que, na tentativa de proteger o filho do preconceito racial, oculta a sua maternidade, abnegando o direito à própria liberdade. Na narrativa rinaldiana, Rosa, após a tomada de seu corpo e buscando conservar a estabilidade matrimonial de seus patrões, priva o próprio filho da figura paterna, sacrificando sua existência em nome dos desejos alheios, trazendo à tona, em certa medida, a figura da “mucama permitida”³¹.

31 O termo “mucama permitida” aparece no texto *Racismo e Sexismo na cultura brasileira* (1984, p. 85), de Lélia Gonzalez, em que a autora discu-

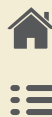


Apesar de a obra expor alguns fragmentos de resistência proveniente dos pensamentos de Rosa, como “Dona Alice, o chão ensaboado não me derruba!” (Fernandes, 2022, p. 45), a fragilidade desse posicionamento se torna evidente na manifestação da necessidade que ela sente de se moldar às expectativas sociais para garantir a sobrevivência da família, demonstrada em falas como no instante em que ela sentia a necessidade de testificar sua honestidade: “Ai, dona Úrsula, precisa disso não, o que é da pessoa vem! Pois a Meire já entrava para um ano no novo emprego e a polícia bateu na porta, ô!” (Fernandes, 2022, p. 51).

O sentimento de vulnerabilidade se intensifica ainda mais em afirmações como estas: “[...] Dona Úrsula implicava com meu short. Um dia me chamou no quarto dela e veio com umas urgências. Que eu me portasse bem, que eu tivesse tido, tinha me dado uma oportunidade – só ia depender de mim” (Fernandes, 2022, p. 53).

Não obstante, convém frisar que, segundo a psicologia histórico-cultural vigotskiana, “desde o nascimento, as crianças estão em constante interação com os adultos, que ativamente procuram incorporar a sua cultura e a reserva de significados e de modo de fazer as coisas que se acumulam historicamente” (Vigotski; Luria; Leontiev, 2020, p. 27). Portanto, é preciso considerar que Ismael e Jonas, provenientes da linha geracional de Rosa, carregam um entendimento de si transformado e subalternizado, pelo meio em que estão inseridos. A criança cresce sentido em “sua

te as bases que retroalimentam as relações de poder relacionadas à raça e ao gênero.



pele” as marcas da rejeição que estão evidentes na forma como seus próprios pais são recepcionados nos ambientes. Tais reflexões se alinham aos pensamentos de Neusa Santos Souza (2021) ao postular que

O irracional, o feio, o ruim, o sujo, o sensitivo, o superpotente e o exótico são as principais figuras representativas do mito negro. Cada uma delas se expressa através de falas características, portadoras de uma mensagem ideológica que busca afirmar a linearidade da “natureza negra” enquanto rejeita a contradição, a política e a história em suas múltiplas determinações (Souza, 2021, p. 35).

Os irmãos, além da própria Rosa, são pessoas marcadas pelo entendimento de que suas raízes e sua cultura de origem são encarados como algo negativo, desencadeando, em sua psique, um complexo de inferioridade. Segundo Fanon (2008), “quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mas o colonizado escapará de sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será” (Fanon, 2008, p. 34). Tal situação se revela nociva na medida em que a falta de um ambiente acolhedor para o pleno desenvolvimento do Eu instaura o processo de privação winnicottiana.

Segundo Winnicott (2023), a rejeição, a perda de aspectos essenciais para a vida e o não acolhimento às manifestações do eu de maneira além do suportável fazem com que a criança não sinta confiança no ambiente em que



vive e passa, assim, a manifestar atos antissociais — roubos, mentiras, destrutividade, entre outros — como sinal de esperança na obtenção do restabelecimento da harmonia, de recuperação do objeto perdido, os laços com o ambiente.

A categoria da deprivação relacionada ao personagem Jonas pode ser lida nas ausências de acolhimento à sua imagem, por ser frequentemente comparados com os “colegas de turma” como um coveiro, por ser magro e franzino, além da pressão e do monitoramento da mãe para que ele se comportasse de acordo com as expectativas aceitas socialmente, como quando ela vez ou outra o interpelava: “Descruza as pernas, tu não é gay!”, desencadeando na criança um desconforto e um sentimento de exclusão.

Em outra ocasião, Jonas, ao tentar relatar um incidente violento sofrido em uma praça, em que Augusto e seu grupo o agrediram, Rosa interpelou o filho dizendo: “Fique longe daquele traste! E foi fazer no parque o quê? Tu é desocupado pra tá de skate?” (Fernandes, 2022, p. 94). O questionamento proveniente de Rosa, de certa forma, lança a culpa a Jonas pela violência da qual ele é a vítima. A descrição da cena é composta pela perversidade aplicada contra o rapaz diante de trechos como: “um de seus amigos do nada pulou sobre Jonas, dando-lhe braçadas, espancando-o nas costelas [...]” (Fernandes, 2022, p. 94).

A cena se assemelha às descritas sobre o espancamento que Ismael sofreu, por algumas crianças “louras” de uma escola, quando ele passava em frente ao prédio da escola, “Os outros garotos agora riam do portão [...]. E começaram a gritar: bate, Romero!” (Fernandes, 2022, p. 21). Diante da



construção do enredo, somos confrontados por uma estranheza inquietante que nos revela como as relações sociais e a percepção dos valores morais se deslocam, contraditoriamente, de maneira despercebida na vida cotidiana.

Ademais, outro ponto interessante para observar é a leitura da deprivação em torno da precariedade de como esses corpos são dispostos quando relacionados a animais. Um dos exemplos mais evidentes se refere à dualidade percebida entre Rosa e o gato branco de Úrsula. Em uma das passagens, Rosa especula: “Fiquei sentada na cadeira observando a cabeça do bicho, a coleira que brilhava e que lhe enchia o pescoço até o queixo. E se o cheiro do meu colchão contaminasse o pelo do bicho?” (Fernandes, 2022, p. 55). Paralelamente, o brilho da coleira se opõe à oxidação mencionada na descrição de Rosa: “Rosa portando a sua bolsa bege, de fivela já oxidada, que Jonas abominava” (p. 47). A relação entre os termos relega Rosa em um lugar de esquecimento, desgaste e abandono.

A VIOLÊNCIA-RESPOSTA

As falhas recorrentes, buscando reparação diante das destituições de aspectos essenciais da vida familiar da criança, são abordadas por Winnicott (2023) como situações compatíveis com relações familiares saudáveis. Contudo, ele reconhece a possibilidade de interferências desastrosas em contextos específicos que transbordam fora do controle particular, advindas de fatores externos ao controle do ambiente. Um exemplo disso é a situação refletida na tríade



familiar da obra rinaldiana *Eu Não Quis Te Ferir*, em que a condição de despossessão atrelada à indiferença e à opressão da “mãe-pátria” e da “família-sociedade”, a qual eles estavam submetidos, opera como geradora de complexos de deprivação, resultando em manifestações antissociais e destrutivas perpetradas pelos irmãos Ismael e Jonas.

O acúmulo de sentimentos relacionados à rejeição social, à violência constante e às privações desencadearam, para além de traumas raciais, um processo no qual os irmãos, buscando o objeto da perda original, o ressarcimento pelos danos a eles causados, “invadem a cidade dos colonos”. Segundo Fanon (2022),

A violência que presidiu à constituição do mundo colonial [...] será reivindicada e assumida pelo colonizado desde o momento em que, decidida a converter a história em ação, a massa colonizada penetra violentamente nas cidades proibidas. Provocar um estalido no mundo colonial será, no futuro, uma imagem de ação muito clara, compreensível e capaz de ser assumida por cada um dos indivíduos que constituem o povo colonizado (Fanon, 2022, p. 37).

Nesse sentido, o fio da narrativa nos revela as cordas com as quais Ismael e Jonas sufocam seus opressores mais diretos, como uma tentativa de estabelecer o controle sobre as suas próprias vidas. Ismael fitou a opressão personificada na figura de um rapaz de “roupa branca” e “veias azuladas das mãos”, que se negou a ajudá-lo em um momento de vulnerabilidade. O primogênito de Rosa, tomado



pela ira, curvou-se e ultrapassou a fronteira do vidro do carro. Adentrando o território do colono, cuidadosamente, ele passou a corda ao redor do pescoço do seu opressor, enforcando-o. Concomitantemente, Jonas, desvencilhando-se da aparência frágil, executou o seu colega de turma, Augusto, enforcando-o na mesma praça onde fora espancado por ele e por outros garotos da escola.

Outrossim, Jonas, encontrando-se com a constante desaprovação de Rosa, não a poupou de sua violência. Ao perceber que o filho havia cometido um crime, a mãe o ordenou a se entregar à polícia. Temendo as consequências por um ato do qual se considera vítima, Jonas ceifa a vida de sua mãe. Nesse exato instante, Ismael, adentrando a cozinha em que sua mãe acabava de ser morta, privado de sua base emocional, em resposta ao ato, encerra a vida de seu irmão, asfixiando-o em uma enorme poça do sangue de Rosa.

As situações violentas perpetradas pelos irmãos como uma ideia de descolonização em resposta às (pré)destinações que os condenava como bastardos da terra, filhos não-reconhecidos de uma relação de exploração secular. As ações de delinquência consumadas por Jonas e Ismael podem ser interpretadas como uma necessidade dos corpos colonizados de invadir o espaço imaculado do colono e reivindicar para si o direito à reparação dos danos provocados por uma estrutura social opressora. Em consonância a isso, alinhados com a teoria winnicottiana, compreendemos que esse processo se refere à busca pelo objeto da perda original, que percorre “uma série – o corpo da mãe, seus braços, o relacionamento dos pais, o lar, a família, incluindo primos



e parentes próximos, a escola, o bairro com sua delegacia, o país e suas leis” (Winnicott, 2023, p. 163).

A irrupção dos colonizados em direção ao espaço dos colonos, como menciona Fanon (2022), por seu caráter subversivo, perturba e compele o ambiente a reconhecer a existência de pessoas que, diante da manutenção do sistema opressor, deveriam ser invisibilizadas. A ação perpetrada por Ismael e Jonas visa romper com uma lógica governamental cruel denominada por Michel Foucault (1926 – 1984) como “biopolítica”³².

Por meio da teoria foucaultiana, entende-se que essa forma de governar está embebida na noção de que se tem, em relação a determinados, o direito de soberania e, portanto, o de “fazer morrer” ou de “deixar viver”. Depois, este novo direito que se instala: o direito de fazer viver e de deixar morrer” (Foucault, 2005, p. 287).

Sob a perspectiva de um olhar mais pontual, podemos relacionar o biopoder à condição naturalizada pelo sistema estruturalmente racista que impunha aos corpos da tríade familiar uma forma de “manter” sua vida para garantir ganhos da serventia análoga à escravidão da condição de vida de Rosa. Além disso, é importante observar essa manifestação de biopoder na omissão da instituição escolar em relação ao *bullying* sofrido por Jonas. Percebe-se que o biopoder que impacta a vida dessa família de forma corrosiva é uma grande geradora de privações, de privações

32 O termo refere-se à gestão de corpos e ao controle de “vidas” para que os “senhores” se beneficiem delas.



e traumas com os quais cada um dos personagens dessa tríade sobrevivia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A íntima relação que nasce entre as complexas redes da psiquê humana e os manuscritos literários representa um cenário simbólico e metafórico da mente humana, refletindo as profundezas do inconsciente. Dessa forma, assumindo o entendimento de que a formação da subjetividade humana é, indubitavelmente, atravessada por questões sócio-históricas e antro filosóficas, é possível afirmar que a obra retrata as nuances do racismo estrutural brasileiro entrelaçado em nosso cotidiano, reveladas, por meio da edificação de um cenário de mecanismos reprodutores das condições de desigualdade, colocando pessoas negras na base da pirâmide social.

Outrossim, o enredo de Rinaldo de Fernandes ressalta que, de maneira não muito distante das experiências vividas durante os séculos de escravidão, muitas famílias contemporâneas ainda enfrentam formas antigas, mas persistentes de violência, marcando cruelmente a existência delas com a amputação de sua humanidade e a privação de seus direitos fundamentais.

Destacamos que, de forma mais proeminente, a linguagem adotada na trama escancara as engrenagens veladas de um pacto social primordial à manutenção das relações opressivas e dos dispositivos de poder, alinhado ao fenômeno que Lélia Gonzalez (1984) denominou de neurose



cultural brasileira, em que o poder do homem branco não encontra espaços de discussão para ser questionado.

A branquitude é revestida de direitos que, por meio de uma antiga construção ideológica, vem outorgando a si própria os acessos aos espaços de privilégio na sociedade. Dessa forma, por meio de um pacto que ganha forma dentro das mais diversas interações, constrói-se uma sociedade alicerçada no ocultamento do sintoma do racismo.

Por conseguinte, é necessário compreendermos que o desfecho trágico da narrativa, que culminou na morte de Rosa pelas mãos de um de seus filhos e, em seguida, o revide de Ismael, foi nutrido pelas experiências traumáticas do racismo. As cicatrizes (in)visíveis, decorrentes dos múltiplos embates sofridos pela família, escondiam o sangramento de memórias acumuladas e que, em um determinado momento, rompe-se como uma expressão extrema e desesperada de desmanche das estruturas sociais opressivas.



REFERÊNCIAS

APPIAH, K. A. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BENTO, C. **Pacto da Branquitude.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade.** 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2019.

DIAS, E. O. A trajetória intelectual de Winnicott. **Nat. hum.,** São Paulo, v. 4, n. 1, p. 111-156, jun. 2002.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Trad. Ligia F. Ferreira & Regina S. Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FANON, F. **Pele Negra Máscaras Brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, R. **Eu não quis te ferir**. Rio de Janeiro: Garamond, 2022.

FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade**. Curso no Collège de France (1975/1976). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FRANKENBERG, R. A miragem de uma Branquitude não marcada. In: WARE, V. (Org.), **Branquidade, identidade branca e multiculturalismo** (V. Ribeiro, trad., pp. 307-338.). Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Brasília, Anpocs, p. 223-244, 1984.

GUTFREIND, C. **A arte de tratar**: por uma psicanálise estética. Porto Alegre: Artmed, 2019.

NOGUEIRA, I. B. **A cor do inconsciente**: significações do corpo negro. São Paulo: Perspectiva, 2021.

SOUZA, N. S. **Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

VIGOTSKI, L. S.; LURIA, A. R.; LEONTIEV, A. N. **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem**. 16. ed. São Paulo: Ícone, 2020.

WINNICOTT, D. W. **Deprivação e Delinquência**. Ubu Editora, 2023.

WINNICOTT, D. W. **Natureza humana**. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1990.



CAPÍTULO 9

“É VOCÊ, MACACO. VOCÊ É ESCRAVO”: OS DESDOBRAMENTOS DO RACISMO NAS IDENTIDADES NEGRAS EM CONTOS DE CUTI

Ana Maria Soares Zukoski (UEM)

<https://orcid.org/0000-0001-6231-701X>

Neusa Maria Soares Zukoski (UNIOESTE)

<https://orcid.org/0000-0002-1096-1257>

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os Estudos Culturais tiveram um efeito significativo na seara literária, uma vez que concentram seu olhar para a produção periférica, isto é, aquela que não adentra ao cânone³³, não sendo reconhecida como ‘alta’ ou ‘boa’ literatura. Esse campo de estudos surgiu da carência da “teoria literária nos anos 50/60, que, preocupada com a explicação imanente dos textos [...] esquecia sua inserção sociocultural e a materialidade de seus processos de produção e recepção em favor de uma essencialização universalista de suas

33 Reis (1992, p. 73) pontua que o cânone “está a serviço dos mais poderosos, estabelecendo hierarquias rígidas no todo social e funcionando como uma ferramenta de dominação”, promovendo, dessa forma, a exclusão das produções literárias de pessoas não brancas, homoafetivas, proletárias, mulheres, entre outros maiorias minorizadas.



formas” (Bordini, 2006, p. 14). Essa nova concepção possibilitou o estudo dessas produções marginalizadas, buscando tornar o fazer literário mais democrático, empenhando-se para integrar e legitimar essas obras.

Dentre essas produções, devido ao recorte temático deste capítulo, privilegiamos a literatura negra. É importante ressaltar que não há um consenso, entre os teóricos e pesquisadores da área, acerca de uma nomenclatura específica. Dito de outra forma, as produções literárias de pessoas negras podem ser reunidas sob os títulos de: literatura negro-brasileira, literatura afro-brasileira ou ainda literatura negra.

A trajetória da literatura afro-brasileira precisou lidar com muitos obstáculos, começando pela sua própria conceituação, tendo em vista a complexidade para entender do que se trata essas produções (Santos; Wielewicki, 2009). A literatura afro-brasileira seria aquela elaborada por pessoas afro-brasileira ou negras? Ou o critério de seleção seria o conteúdo, abarcando as produções que abordassem questões inerentes à etnia e à raça, desconsiderando a cor do/a autor/a? Ou ainda, é preciso conciliar autoria de pessoas negras com as temáticas relacionadas à negritude? Os questionamentos apresentados suscitam outras perguntas que abrem precedentes para diversas discussões, tornando complexo e difícil realizar uma afirmação categórica sobre o que seja, de fato, a literatura afro-brasileira.

Duarte e Fonseca (2011) defendem o uso indiscriminado das nomenclaturas “literatura afro-brasileira” e “literatura negra”. Já Bernd (1988), pontua que a terminologia mais



adequada é “literatura negra” e Cuti (2010) adota a “literatura negro-brasileira”. Embora não se alinhe à uma nomenclatura específica, Duarte (2010) determina alguns critérios para estabelecer se a produção literária participa da literatura afro-brasileira e/ou negra. Para isso, o pesquisador elegeu cinco aspectos, a saber: a temática, a autoria, o ponto de vista, a linguagem e o público. O conjunto dessas características marcaria o pertencimento, levando em consideração a complexidade para classificar as produções literárias.

A importância da adoção da nomenclatura como forma de refutar a tese defendida por alguns pesquisadores que apontam a literatura como algo universal, independente de gênero, raça ou classe social, busca legitimar esse fazer literário. Para Evaristo (2009), que além de pesquisadora também é escritora, o ponto de vista é essencial para a literatura afro-brasileira, uma vez que está relacionado com as experiências vividas pelos/as autores/as: “Insisto na constatação óbvia de que o texto, com o seu ponto de vista, não é fruto de uma geração espontânea. Ele tem uma autoria, um sujeito, homem ou mulher, que com uma ‘subjatividade’ própria vai construindo a sua escrita” (Evaristo, 2009, p. 18), o que diferencia da produção de outras maiorias minorizadas, que sofrem com outros preconceitos.

Santos e Wielewicki (2009) apresentam critérios na tentativa de estabelecer o conceito de literatura afro-brasileira, sendo eles: o étnico, o temático e o de transgressão. As pesquisadoras consideram o critério de transgressão como o mais adequado, dado que ele pode ser compreendido como “aquele que cria uma literatura disposta a descon-



truir as normas da literatura como *instituição* branca ou europeia; aquela disposta a romper um contrato de fala vigente e a buscar uma dicção nova dentro do contexto literário” (Santos; Wielewicki, 2009, p. 343, grifos das autoras). Dialogando com o proposto por Evaristo (2009) e Duarte (2010), nota-se que a literatura afro-brasileira busca seu espaço na seara literária, combatendo os padrões normativos e enfatizando os aspectos invisibilizados.

Essa mesma visão é encontrada na teoria de Cuti (2010, s/p.), pois “uma das formas que o autor negro-brasileiro emprega em seus textos para romper com o preconceito existente na produção textual de autores brancos e fazer do próprio preconceito e da discriminação racial temas de suas obras, apontando-lhes as contradições e as consequências”. O pesquisador lança luzes na combinação entre autoria e temática, como um mecanismo de resistência e luta, por meio do fazer literário.

No que tange à nomenclatura, Cuti (2010, s/p.) defende o uso do termo literatura negro-brasileira, considerando que

Denominar de afro a produção literária negro-brasileira (dos que se assumem como negros em seus textos) é projetá-la à origem continental de seus autores, deixando-a à margem da literatura brasileira, atribuindo-lhe, principalmente, uma desqualificação com base no viés da hierarquização das culturas, noção bastante disseminada na concepção de Brasil por seus intelectuais. “Afro-brasileiro” e “afro-descendente” são expressões que induzem



a discreto retorno à África, afastamento silencioso do âmbito da literatura brasileira para se fazer de sua vertente negra um mero apêndice da literatura africana. Em outras palavras, é como se só à produção de autores brancos coubesse compor a literatura do Brasil. O aval do Estado Brasileiro dá à denominação “afro-brasileira” um caráter compulsório, enquadrando a produção literária em seus pressupostos ideológicos. O interesse de intercâmbio econômico com os países africanos sustenta as iniciativas de intercâmbio cultural. Atrelar a literatura negro-brasileira à literatura africana teria um efeito de referendar o não questionamento da realidade brasileira por esta última. A literatura africana não combate ao racismo brasileiro.

Nossa perspectiva se alinha aos pressupostos da literatura negro-brasileira, levando em consideração a necessidade de refutar o racismo velado, que se infiltra até mesmo nas searas que buscam combatê-lo. Entretanto, não deixamos de considerar os aspectos mencionados pelos outros pesquisadores, que são relevantes para a constituição e para o estudo da literatura negro-brasileira.

Além de teórico, Cuti também é escritor. Cuti é um pseudônimo utilizado por Luiz Silva, que nasceu na cidade de Ourinhos, no estado de São Paulo, em 1951. Tem livros publicados em diferentes gêneros literários como poemas, contos, teatro, entre outros. Seus escritos versam sobre temáticas racistas e identitárias na perspectiva da literatura negro-brasileira. A obra selecionada neste recorte é o



livro *Contos escolhidos*, que é uma coletânea de contos que abordam o racismo, a identidade negra, as reflexões sobre o cotidiano e o questionamento de estereótipos.

Dentre os contos selecionados para esta análise, o conto “Boneca” aborda o racismo na indústria de brinquedos, atrelado à dificuldade do personagem principal para encontrar uma boneca negra para presentear sua filha. O conto “Incidente na raiz” aborda o racismo no estereótipo aceito socialmente, no qual a personagem principal, Jussara, submete-se a diversos procedimentos estéticos para se encaixar nesse padrão. O último conto selecionado, “Lembrança das lições”, denuncia o caráter racista de uma educação não emancipadora, pelas histórias escolares do personagem principal. Debruçar-nos-emos, nas próximas seções, a discutir esses aspectos.

“QUEIRA NOS DESCULPAR... A FÁBRICA NÃO FORNECE, SABE?³⁴”: A REPRESENTATIVIDADE NEGRA EM BRINQUEDOS

A contística de Cuti aborda questões relacionadas à negritude e aos preconceitos raciais, em suas diferentes materializações. O conto “Boneca”, *corpus* de análise desse capítulo, dialoga acerca da falta de representatividade negra na indústria de brinquedos. Em síntese, o conto versa sobre a dificuldade que o protagonista não nomeado enfrenta para encontrar uma boneca negra, a fim de satisfazer o pedido de Natal de sua filha: “Nenhuma! Cansou de tanto

34 Excerto do conto “Boneca” que integra a coletânea *Contos Escolhidos* (2016).



andar. Perguntara muito. Ouvira respostas de todo tipo” (Cutí, 2016, p. 43). O cansaço e a insistência dos questionamentos refletem essa carência de representatividade de crianças negras, o que ocasiona uma falta de identificação com aspectos positivos, geralmente associados aos brinquedos na infância.

Além disso, essa ausência pode ser interpretada como uma forma de silenciamento pela negação da existência das pessoas não brancas enquanto seres humanos: “Isso negou-lhe a visão dos seus nos espaços de poder, nos brinquedos das crianças – não havia bonecas pretas -, nos personagens da tv – os atores negros representavam apenas trabalhos domésticos ou de escravos -, nos filmes do cinema” (Alves; Moreira, 2021, p. 7). É nítido, portanto, que essa falta de representatividade é um mecanismo do preconceito racial, que ajuda a construir um ideário social que menospreza a negritude.

O racismo se manifesta não somente na ausência de bonecas negras, mas também nas justificativas elaboradas: “Em outros momentos, fora levado à autocomiseração, depois de ouvir, por exemplo: *Sinto muito! Ou: Queira nos desculpar... A fábrica não fornece, sabe?*” (Cutí, 2016, p. 43, grifos do autor). A situação retratada no conto nos remete à realidade brasileira, em que as pessoas reconhecem a presença do racismo, mas não se assumem enquanto racistas. Duas pesquisas realizadas em 2021 e 2023, respectivamente, demonstram resultados semelhantes no que tange à essa dissimulação do racismo.



A pesquisa realizada pelo Instituto Locomotiva, encomendada pelo Carrefour e divulgada na *Revista Exame*³⁵, em 2021, aponta que 84% dos entrevistados percebem o racismo no Brasil, mas apenas 4% se consideram preconceituoso. Já a pesquisa realizada pelo Instituto Peregum, a pedido do Sistema de Educação por uma Transformação Antirracista (Seta), no ano de 2023, e veiculada no jornal *Brasil de Fato*³⁶, não sinaliza para um resultado muito diferente daquele obtido em 2021. Ao todo, 81% dos entrevistados consideram o Brasil racista, mas apenas 11% admitem ter responsabilidade. Os dados refletem essa transferência de responsabilidade, de forma semelhante ao retratado pelo conto, uma vez que a fala dos lojistas atribuem a carência de representatividade ao sistema, eximindo-se, portanto, de qualquer tipo de comprometimento.

Além disso, a imposição do padrão eurocêntrico também se manifesta na forte presença e exaltação de bonecas brancas: “*Olha que gracinha esta aqui de olhos azuis! É novidade. Chegou ontem e já vendeu quase tudo*” (Cuti, 2016, p. 44, grifos do autor). O grande consumo indica a internalização acrítica desse padrão: branco, loiro e olhos claros. Ao passo que essa boneca padrão ocupa um local de destaque, a boneca negra, quando encontrada, é relegada a um local de desprestígio: “*Tem sim!* - o dono da loja diri-

35 Maiores informações estão disponíveis em: <https://exame.com/negocios/no-brasil-84-percebe-racismo-mas-apenas-4-se-considera-preconceituoso/>. Acesso em: 30 set. 2024.

36 Maiores informações estão disponíveis em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/08/04/pesquisa-mostra-dificuldade-de-entender-como-o-racismo-se-manifesta-no-cotidiano>. Acesso em: 30 set. 2024.



gia-se à empregada: *Procura melhor, na prateleira de baixo, lá em cima mesmo, perto da pia*” (Cutí, 2016, p. 44, grifos do autor). Escondida no estoque, aninhada na prateleira de baixo, a posição da boneca não é gratuita, contrariamente, espelha a posição que a sociedade, forjada nos braços do racismo, acredita ser o adequado para as pessoas negras, perpetuando o ideário social racista.

“JUSSARA PENSA QUE É BRANCA³⁷”: A REJEIÇÃO DA NEGRITUDE NO CONTO “INCIDENTE NA RAIZ”

Os efeitos da perpetuação desse ideário preconceituoso, que começam afetar desde a infância a subjetividade das pessoas negras, aprofundam suas mazelas ao longo da trajetória. Isso é observado na personagem Jussara, protagonista do conto “Incidente na raiz”, que “pensa que é branca. Nunca lhe disseram o contrário. Nem o cartório” (Cutí, 2016, p. 47). A recusa da negritude é baseada justamente na falta de seu reconhecimento, pois, ao não ser identificada como negra, a faz acreditar que participa da parcela privilegiada.

A tentativa de embranquecimento é realizada pela personagem, por meio do esforço de alterar seus traços fenóticos: “No cabelo crespo deu um jeito [...] submetido diariamente a uma drástica auditoria no couro cabeludo para evitar que as raízes pusessem as manguinhas de fora. Qualquer indício, munia-se de pasta alisante, ferro e outros que tais” (Cutí, 2016, p. 47). O cabelo crespo, estigmatizado

37 Excerto do conto “Incidente na raiz” que integra a coletânea *Contos Escolhidos* (2016).



como “ruim”, é submetido a procedimentos para imitar o padrão do cabelo liso, considerado como “bom”. Os estereótipos associados ao cabelo ultrapassam a barreira do aspecto físico, uma vez que “bom” e “ruim” caracterizam subjetividades. Portanto, esse *status* passa a ser atribuído à pessoa também. Ademais, a drástica auditoria realizada diariamente desvela uma preocupação constante de manter a aparência aceita socialmente.

Isso se aplica a outras partes do corpo, com intensidades mais prementes: “O nariz, já não havia nenhuma esperança de eficácia no método de prendê-lo com pregador de roupa durante horas por dia. A prática materna não dera certo em sua infância. Pelo contrário, tinha-lhe provocado algumas contusões de vasos sanguíneos” (Cuti, 2016, p. 47). Nota-se que a personagem prejudica sua saúde em prol do desejo de se adequar socialmente, demonstrando que seu bem-estar está mais associado à legitimação de sua imagem do que aos aspectos físicos.

Esse demérito pela própria saúde atinge seu ápice diante da promessa de um alisamento permanente: “Era passar o produto nos cabelos uma vez e pronto [...] Cobrava caro, mas garantia o serviço [...] Jussara deixou-se influenciar. Fez um sacrifício nas economias [...] e submeteu-se. Com queimaduras químicas na cabeça, foi internada às pressas” (Cuti, 2016, p. 48). A conduta da personagem principal revela o quão enraizado o preconceito racial está em sua subjetividade, a ponto de colocar seu bem-estar físico em risco, inclusive, arriscando a própria vida, em busca da aceitação social, algo que não lhe cabe, porque indepen-



dente dos procedimentos a que se submeter, não deixará de ser negra e ser considerada como tal.

A trajetória de Jussara não tem um desfecho com uma mudança de perspectiva: “Na manhã seguinte, ao abrir com dificuldade os olhos, no leito de hospital, um enfermeiro crioulo perguntou-lhe: *Tá melhor, nêga?* Ela desmaiou de novo” (Cuti, 2016, p. 48, grifos do autor). Apesar de sofrer com as consequências física e psicológicas, Jussara não consegue desanuviar sua visão, continuando enredada nas malhas da violência racial. Essa permanência é metaforizada por meio do desmaio, ao ser chamada de “nêga”, conscientizando-a de que, apesar de todos os esforços, ela não conseguiu transpor as barreiras erigidas pelo racismo.

“PERCEBO QUE A ‘HISTÓRIA’ DA ESCRAVIDÃO JÁ ESPANCOU MAIS UM POR DENTRO³⁸”: OS DESDOBRAMENTOS DE UMA EDUCAÇÃO RACISTA

Outro desdobramento das violências raciais é a educação racista, que normaliza e regulamenta práticas de preconceito contra pessoas negras, dissimuladas por meio do discurso oficial. Esse tipo de violência é vivenciado pelo protagonista do conto “Lembranças das lições”, que retrata as memórias da infância marcada pelo estigma de ser negro, em uma escola com a maioria dos alunos brancos.

Apesar de contemporaneamente o Brasil contar com uma legislação que obriga o ensino de cultura e história

³⁸ Excerto do conto “Lembrança das lições” que integra a coletânea *Contos Escolhidos* (2016).



afro-brasileira, por meio da Lei 10.639/03, é perceptível que a efetivação desse ensino ainda está longe de ser adequada, isso porque desde o começo, a história dos negros, em território brasileiro, “tem sido pautada por uma sociedade escravista, cujos registros – legais, históricos e literários – se dão sob o enfoque do sujeito branco. Na literatura brasileira, durante muito tempo, os negros foram representados como seres inferiores” (Macarini; *et al.*, 2022, p. 41). O conto em questão, explora justamente as fragilidades e as consequências de uma educação racista, elucidando os impactos negativos nas identidades negras.

A escola, para o protagonista não nomeado, configura-se como um ambiente hostil, pois “a palavra escravidão vem como um tapa e os olhos de quase todos os moleques da classe estingam um não sei o quê muito estranho em cima de mim. A professora nem ao menos finge não perceber. Olha-me também” (Cuti, 2016, p. 103). Ao utilizar a versão oficial da historiografia brasileira, sem apresentar uma leitura crítica a respeito do regime escravocrata, percebe-se que a educação formal afeta de forma significativa a subjetividade do personagem, que se sente diminuído e julgado pelos colegas, uma vez que a história de seus ancestrais é diminuída e dotada de uma passividade pejorativa, atribuindo às próprias vítimas da escravidão a responsabilidade por vivenciar as violências físicas e psicológicas.

As lições escolares continuam fomentando o racismo velado, isto é, disfarçado e legitimado como conhecimento científico: “Os *NEGROS ESCRAVOS eram vendidos como CARNE VERDE, peças, desprovidos de qualquer humanida-*



de. Eram humildes e não conheciam a civilização. Vinham porque o Brasil precisava de...? Vejamos quem é que vai responder...” (Cuti, 2016, p. 104, grifos do autor). O discurso da professora objetifica os humanos escravizados ao compará-los com mercadoria, retirando-lhes a identidade, singularidade e subjetividade.

Alves e Moreira (2021, p. 2) pontuam que o “corpo negro foi interpretado na história como algo diferente, sendo definido por isso como um corpo destituído de direitos, vontades e humanidades. Ser negro numa sociedade racista significa ser corpo para servir, tornando-se um objeto”. O processo de desumanização continua a ser perpetuado pelo discurso histórico oficial, que continua a negar, não somente as pessoas que viveram em situação de escravidão, mas também aqueles que compartilham os mesmos traços fenóticos, cor de pele ou descendência, o direito à humanidade dessas pessoas.

É nítido que o personagem sofre com tal versão historiográfica, sentindo-se envergonhado por fazer parte de um povo retratado de forma tão depreciativa: “A cada palavra do seu discurso pressinto uma nova avalanche de insultos contra mim e contra um ‘eu’ mais amplo, que abraça meus iguais na escola e estende-se pelas ruas, envolvendo muitas pessoas” (Cuti, 2016, p. 103). O sentimento acerca desse “eu” amplo figura o sofrimento coletivo, vivenciado por inúmeras pessoas devido à sua raça, estendendo-se, inclusive, para fora dos muros escolares, apesar de ser fomentado nesse ambiente.



Diferentemente de Jussara, protagonista do conto “Incidente na raiz”, abordado brevemente na seção anterior, o protagonista não nomeado do conto em análise nesse tópico delineia uma reação combativa: “A minha respiração eu sinto dificultada. *É você, macaco. Você é escravo - cochicha-me um aluno branco. Sussurro uma vingança para depois e sinto, pela primeira vez, um ódio grande e repentino, metálico, um ódio branco*” (Cuti, 2016, p. 103, grifos do autor). O ódio nasce a partir das mazelas racistas e é significativo o personagem nomeá-lo como um ‘ódio branco’, pois ele ressignifica a simbologia dessa cor, que deixa de ser associada a questões como pureza, limpeza e beatitude, passando a significar o combate ao racismo. O florescimento de um sentimento tão intenso sinaliza para o amadurecimento de perspectiva, refletindo o fato de o personagem não aceitar passivamente as ofensas, fortalecendo sua subjetividade e uma representação que de fato condiga com suas identidades.

O personagem trilha por um caminho de resistência: “Já não damos importância ao fato de nos chamarem pela cor. Entre a molecada, quase sempre fazem isso com medo, medo do Neguinho-eu e do Neguinho-Joel. O medo deles é que nos importa, nos dá alento, ilusão de respeito” (Cuti, 2016, p. 106). De forma semelhante ao “ódio branco”, o personagem novamente ressignifica os sentimentos, utilizando-se do medo como mecanismo de defesa, apesar de ter consciência de quão frágil é essa estratégia, uma vez que entende que se trata de uma “ilusão de respeito”. Entretanto, isso não invalida o movimento de resistência,



que fortalece a subjetividade do personagem, que luta contra a educação racista.

Nesse sentido, o conto “Lembranças das lições”, por meio das denúncias, rompe com o ideário racista, dado que “possibilita que a voz emudecida pelo modelo idealizado do homem branco europeu seja ouvida pela perspectiva dos negros como protagonistas, sujeitos de sua história e de sua cultura” (Macarini; *et al.*, 2022, p. 41), reverberando a necessidade de se construir um modelo educacional antirracista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do capítulo, as análises dos contos “Boneca”, “Incidente na raiz” e “Lembranças das lições” evidenciaram a presença do racismo em diferentes ambientes, afetando as pessoas negras desde a infância até a vida adulta, no meio comercial, individual e escolar. Nesse sentido, buscamos refletir acerca dos desdobramentos do racismo na constituição de suas identidades, tendo em vista que as narrativas evidenciaram violências, discriminação, marginalização, discursos pejorativos e falta de representatividade. Os contos foram tecidos como uma forma de resistência, a fim de evidenciar uma perspectiva crítica que denuncia as desigualdades sociais e o racismo estrutural.

As trajetórias dos protagonistas dos três contos que compõem o *corpus* de análise refletem uma realidade vivenciada pelas pessoas negras brasileiras, trazendo uma representação da complexidade da formação da identidade racial, desafiando estereótipos, por meio da escrita, e oca-



sionando uma reflexão sobre a formação da identidade em uma sociedade marcada pela desigualdade e pelo racismo. A literatura cutiana convida seus/suas leitores/as a refletirem a respeito dessas questões, a fim de conscientizar e combater o racismo cotidiano.

REFERÊNCIAS

ALVES, É. C. S.; MOREIRA, W. W. Corpo/corporeidade do negro. **Dialogia**, [S. l.], n. 38, p. e20450, 2021. DOI: 10.5585/38.2021.20450.

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

BORDINI, M. da G. Estudos culturais e estudos literários. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p.11-22, set. 2006.

CARVALHO, I. Pesquisa mostra dificuldade de entender como o racismo se manifesta no cotidiano. **Brasil de fato**: uma visão popular do Brasil e do mundo. 2023. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/08/04/pesquisa-mostra-dificuldade-de-entender-como-o-racismo-se-manifesta-no-cotidiano>. Acesso em 30 set. 2024.

CUTI. Contos escolhidos. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

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

DUARTE, E. de A.; FONSECA, M. N. S. (orgs.). **Literatura e Afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Vol. 4. Belo Horizonte: UFMG, 2011.



DUARTE, E. de A. Por um conceito de literatura afro-brasileira. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 113-138, 2010.

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

FILIPPE, M. No Brasil, 84% percebem racismo, mas apenas 4% se consideram preconceituoso. **Exame**. 2021. Disponível em: <https://exame.com/negocios/no-brasil-84-percebe-racismo-mas-apenas-4-se-considera-preconceituoso/>. Acesso em 30 set. 2024.

MACARINI, L. A. B.; *et al.* A poética de Adão Ventura como expressão de resistência e combate ao racismo estrutural. *Nova Revista Amazônica*, [S.L.], v. 10, n. 1, p. 33-43, 8 jun. 2022.

REIS, R. Cânon. In: JOBIM, J. L. (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.

SANTOS, C. R.; WIELEWICKI, V. H. G. Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 337-352.





CAPÍTULO 10

“A SUPERFÍCIE NEGRA CRIA DIFERENTES PERSPECTIVAS, VALORIZA OUTROS ASPECTOS”: A (RE)CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA NEGRA NO CONTO “ESPELHOS NEGROS”, DE CRISTIANE SOBRAL

Ana Maria Soares Zukoski (UEM)

<https://orcid.org/0000-0001-6231-701X>

Wilma dos Santos Coqueiro (UNESPAR)

<https://orcid.org/0000-0001-6271-4744>



CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No Brasil, o movimento feminista desempenhou um papel fundamental na emergência da literatura de autoria feminina, ao desafiar as estruturas patriarcais que historicamente marginalizaram as vozes das mulheres. Desde as primeiras manifestações feministas, no final do século XIX, até os movimentos contemporâneos, as escritoras têm utilizado a literatura como uma ferramenta poderosa para explorar e contestar questões de gênero, identidade e poder.

De acordo com a crítica Eurídice Figueiredo (2020, p. 17), o feminismo se ergue, sobretudo, contra a dominação masculina e as instituições que legitimaram esse

poder, ou seja: “trata-se de, assim, discutir e desconstruir essa visão naturalista e essencialista da relação entre os sexos inserindo a dimensão histórica”. Nesse contexto, em um cenário adverso à escrita feminina e uma historiografia literária composta por homens, autoras como Rachel de Queiroz, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, cada uma a seu modo, marcaram a seara literária brasileira pela refração do espaço patriarcal brasileiro e pela criação de personagens femininas que – com suas trajetórias diversas e experiências multifacetadas – desafiaram essas estruturas misóginas e expressaram as angústias e as opressões a que estavam submetidas.

Contudo, em relação à escrita de mulheres negras, o percurso foi mais árduo e complexo. Lélia Gonzalez (2020), uma das vozes mais importantes do feminismo negro no Brasil, acusou o movimento feminista brasileiro – à maneira como ocorria em outros países marcados pela escravização de africanos, como no caso dos Estados Unidos da América – de racismo por omissão, destacando a invisibilização das experiências e demandas das mulheres negras dentro da agenda feminista majoritariamente branca.

Embora reconhecendo as contribuições do movimento feminista, que com sua ação teórica, propiciou transformações no mundo, sobretudo no que diz respeito à sexualidade, Gonzalez (2020) expõe a limitação histórica do feminismo branco hegemônico, que focava exclusivamente nas questões relativas à opressão de gênero sofrida pelas mulheres brancas e de classe média e alta. A autora denuncia, portanto, a negligência do movimento em relação às



complexas interseções entre raça, gênero e classe, que perpetuavam a exclusão em setores sócio-políticos e culturais das mulheres não brancas, em especial, as mulheres latinas negras e indígenas.

Para Gonzalez (2020, p. 142), “falar da opressão à mulher latino-americana é falar de uma generalidade que esconde, enfatiza, que tira de cena a dura realidade vivida por milhões de mulheres que pagam um preço muito alto por não serem brancas”. De acordo com Gonzalez, em relação às mulheres “amefricanas” e ameríndias, na América Latina, antes do fator gênero, pesa sobre essas mulheres o fator raça. Dessa forma, apesar das práticas machistas nos movimentos étnicos, Gonzalez afirma que é a partir desses movimentos que as mulheres negras brasileiras se organizam, com a dolorosa consciência de que lutam em duas frentes: contra o sexismo dos homens negros e o racismo das mulheres brancas.

Em consonância às afirmações de Gonzalez, Figueiredo (2020) discute as desvantagens enfrentadas pelas mulheres negras para inserção no mercado editorial devido às diferenças econômicas, raciais e culturais, ressaltando que a sororidade reivindicada por feministas negras – como bell hooks³⁹, Lélia Gonzalez e tantas outras – tem sido reavaliada.

Miranda (2019) destaca o privilégio branco masculino no cânone literário brasileiro, o que, na sua avaliação, na-

³⁹ Optamos pela não capitalização das letras iniciais, a fim de respeitar a escolha da pesquisadora.



turaliza o racismo estrutural que permeia outros setores da sociedade. Para a crítica, “a literatura negra causa incômodo e reação porque deliberadamente posiciona o negro como sujeito da escrita” (Miranda, 2019, p. 18). A autora enfatiza, portanto, o alcance do conceito de raça na literatura para se pensar temas contemporâneos, tais como: as cidades, os silêncios, o gênero e a sexualidade, o território etc.

Ao abordar seu potencial crítico e sua capacidade de alteração do cânone literário, a autora enfatiza: “enquanto ideia, a literatura negra não apenas cria *quilombos* na ordem discursiva, ela também produz uma crítica corrosiva às estruturas da *casa grande* porque nos permite ler o campo literário filtrado nele suas posicionalidades em disputas” (Miranda, 2019, p. 19, grifos da autora).

Conceição Evaristo (2009, p. 17) destaca a importância de diferenciar e nomear a literatura afro-brasileira, assim como sua vertente feminina negra e seus(suas) autores(as). Para Evaristo (2009), essa vertente está inserida no contexto da literatura brasileira, cujo *corpus* “se constitui de uma produção escrita marcada por uma subjetividade construída, experimentada e vivenciada a partir das condições de homens e mulheres negras na sociedade brasileira”. Além de abordar temas e nuances que refletem a experiência negra no Brasil, essa literatura se diferencia por “uma certa africanidade reinventada no Brasil” (*Ibidem*, p. 18).

Mirian Cristina Santos, por sua vez, enfatiza que a literatura de intelectuais negras como Conceição Evaristo, Mirian Alves e Cristiane Sobral, é a forma como essas autoras, em suas produções ficcionais, questionam privilégios de



raça e classe social, além das opressões de gênero. Em especial, Cristiane Sobral – autora cujo conto “Espelhos negros”, que integra a obra *O tapete voador* (2016), é *corpus* de análise desse estudo – representa a violência e a autoviolência física e mental, sofridas pelas mulheres negras, em trajetórias em que o racismo e o sexismo precisam ser enfrentados.

Para isso, a escritora situa suas personagens, em especial as femininas, em espaços antes não frequentados por personagens negras: universidades, grandes corporações, elevadores de edifícios de alto padrão etc. De acordo com Santos (2018, p. 200), ao criar personagens combativas e vencedoras, apesar das adversidades que enfrentam devido ao marcador de raça, Sobral traz para a literatura “caminhos para modificar a sociedade”.

A partir dessas considerações iniciais, este trabalho tem como objetivo apresentar uma breve análise do conto “Espelhos Negros”, que integra a coletânea *O Tapete Voador*, publicada em 2016, por Cristiane Sobral. O conto refrata uma sociedade que foi privada de espelhos e superfícies refletivas devido à uma crise de imagem. Imersa em uma forma particular de “cegueira”, voltada à própria aparência, os personagens levantam questões sobre quais tipos de imagem ou representações são aceitos socialmente e quais são as consequências para aqueles que não se conformam a esses padrões.



“SEM MEDO DA NOSSA ESCURIDÃO⁴⁰”: A TRAJETÓRIA DE MOISÉS RUMO À (RE)CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

O conto “Espelhos negros”, de autoria de Cristiane Sobral, lança luzes na questão da identidade negra. Ambientado com uma atmosfera saramaguiana, a proibição do uso de espelho na cidade, que pode ser entendida como uma metáfora para uma cegueira acerca de sua própria imagem, ocasiona uma crise identitária na população. Isso porque, na ausência de espelhos que ratifiquem o ideário social, os personagens se veem forçados a lidar com as suas singularidades. Apesar de ser um conto bastante rico, devido ao curto espaço, dedicaremos analisar a trajetória do protagonista Moisés, que é afetado de forma positiva pela ausência dos espelhos.

Antes de abordar a trajetória do personagem, é importante considerar que em um contexto de literatura feminina negra, em um conto que trata de questões de identidade, a onomástica de Moisés adquire novos significados simbólicos e históricos. Moisés – nascido e criado no Egito pela filha do Faraó e conhecido na tradição hebraica como o líder que, após reconhecer sua identidade hebraica, libertou os israelitas da escravidão no Egito durante sua jornada pelo deserto – pode, no conto de Sobral, simbolizar a luta por liberdade e autonomia. Embora, inicialmente, o personagem tente se adequar aos padrões estabelecidos, esse esforço destaca seu conflito interno entre a necessidade de transformação pessoal e o desejo de aceitação social. Ao

40 Excerto do conto.



relacionar esse nome à herança cultural e histórica do povo negro, especialmente no contexto da diáspora africana, a onomástica evoca a conexão com as raízes africanas e a resistência à opressão racial.

Logo no início, percebemos que o protagonista é influenciado pela prerrogativa social, pois “construía [...] a crença de que nascera feio. Não estava muito à vontade [...] com o seu cabelo crespo, que detestava. Acreditava não ter muitos atributos físicos especiais e investira muito tempo e dinheiro para tornar-se um homem melhor” (Sobral, 2016, p. 82-83). O racismo presente na sociedade o impele a enxergar a negritude como algo negativo, isto é, passível de ser negado e alterado. Nota-se que o preconceito racial atua, primeiramente, no âmbito psicológico, dado que constrói uma negatividade em derredor dos atributos físicos da negritude, como a questão do cabelo, da cor da pele e do que é considerado como belo. Essas representações pejorativas são difundas entre a sociedade, principalmente, entre a população negra, que passa a se enxergar pela perspectiva da supremacia branca, ou seja, o que antes era apenas diferença, por exemplo, cabelo liso e cabelo crespo, passa então ser uma hierarquia. Além disso, o excerto do conto também nos ajuda a refletir acerca da meritocracia⁴¹, ou seja, o protagonista acredita que é unicamente sua responsabilidade se tornar um homem melhor, desconsiderando os aspectos

41 A meritocracia pode ser entendida como um conjunto de valores (no nível ideológico) que requisita que o sujeito inserido no meio social alcance a sua posição de acordo com o mérito de suas ações individuais, isto é, a partir do reconhecimento público da sua capacidade de realização própria (Barbosa, 2003).



sociais, culturais, históricos e ideológicos que o impelem a ser considerado como inferior.

Os efeitos dessa violência simbólica, nos termos de Bourdieu (2015), ocasionam uma ruptura das identidades de Moisés, visto que a assimilação da branquitude o impeliu à internalização e à imitação dos padrões sociais:

Orgulhava-se de ter conseguido atingir a evolução: hoje se enxergava como branco, ou quase isso, devido ao tom de pele que conseguira com o auxílio da cosmética: além disso era magro, alto, lindo, usava lentes de contato azuis, era em sua opinião um exemplo bem-sucedido a ser seguido, já que apresentava semanalmente um programa televisivo. Fazia de tudo para impressionar positivamente seus fãs. E com todo esse esforço, agora com o tal decreto, não poderia contemplar a sua própria imagem? Como assim uma vida sem espelhos? A imagem era tudo na vida de um vencedor (Sobral, 2016, p. 83).

Memmi (2007, p. 166), em sua obra *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*, aborda os perigos da assimilação dos padrões coloniais, dado que “o colonizado jamais conseguirá identificar-se com ele, nem mesmo reproduzir corretamente seu papel”. É possível estabelecer um paralelo entre a teoria de Memmi e o contexto racial, uma vez que, por mais que Moisés se esforce para atender as prerrogativas eurocêntricas, ele jamais conseguirá ultrapassar a barreira construída entre as raças branca e não



brancas. Portanto, todo o esforço realizado pelo protagonista para parecer branco é um desperdício de tempo, dinheiro e energias, pois para a branquitude, ele continuará fazendo parte da população negra.

Essa impossibilidade de transição é refletida no desespero de Moisés ante a ausência de espelhos, porque sem eles, o personagem não consegue enxergar suas tentativas desesperadas de alterar sua aparência e ser legitimado por elas. Além disso, percebemos que o personagem principal demonstra uma maior preocupação com a aparência do que com a essência, que também é um reflexo dessa busca ao atendimento das normativas sociais.

A alienação, na qual Moisés se encontra enredado, motiva-o a buscar clandestinamente espelhos. Contudo, conforme buscaremos demonstrar, essa procura levará o protagonista a entender melhor sua subjetividade e a caminhar em direção à aceitação de sua negritude. A mudança se inicia com o contato com Pedro. Novamente, o nome do personagem é simbólico, uma vez que, diante dos impasses e conflitos identitários de Moisés, Pedro, que na tradição cristã remete à “pedra” sobre a qual a Igreja foi edificada, simboliza para o protagonista uma espécie de mentor⁴² que oferece estabilidade e confiança a Moisés, contribuindo

42 O papel do “mentor” – que comparece tanto em obras clássicas quanto mais contemporâneas, em narrativas que abordam o processo de formação de personagens – por muitas vezes ter percorrido jornadas parecidas com a do protagonista, é o de guia ou orientador, oferecendo sabedoria, conselhos e apoio ao protagonista enquanto ele atravessa desafios no seu processo de autodescoberta e transformação. Em *O herói de mil faces*, publicado em 1949, Joseph Campbell explora o conceito de “monomito” ou “jornada do herói”, mostrando que a presença do mentor é uma figura



para que ele resista à opressão racial e se reconecte com as raízes africanas.

Ao atuar nos momentos de indecisão de Moisés, Pedro se torna um catalizador capaz de propiciar a Moisés o senso de pertencimento e identidade, conduzindo-o até uma cidade, na qual ainda é possível encontrar os objetos proibidos:

Para chegar à cidade esperada, sete dias foram necessários. Nos dois primeiros, Pedro não disse palavra alguma. No terceiro dia também não. No quarto, percebendo que Moisés estava muito só, resolveu falar: – O funcionamento dos espelhos sempre me intrigou. Quando soube da existência desse grupo, logo quis mudar de vida, aderir ao movimento. Estava sentindo falta de pertencer a algum lugar [...] não estão preocupados com as tradições. Já ouviu falar em espelhos negros?

Moisés esboça certo nervosismo.

- Não fico muito à vontade com a palavra ‘negro’. Acho uma palavra muito pesada, carregada. Gosto mais das cores claras, trazem mais leveza (Sobral, 2016, p. 85).

É significativo que a jornada dure sete dias, tendo em vista que “o sete é o número da conclusão cíclica e da sua renovação” (Chevalier; Gheerbrant, 2018, p. 827), sugerindo que a viagem terá um impacto positivo na subjetividade do protagonista. Essa ideia é reforçada quando Pedro menciona os espelhos negros, mas não o faz de forma depreciativa.

chave em muitas narrativas que trazem processos de formação identitária e humana, como é o caso do conto analisado.



Contrariamente, ele pontua que a comunidade que abriga os espelhos negros funciona como um espaço de pertencimento e acolhimento, isto é, sem a influência social.

Os dois personagens demonstram estar em etapas de desenvolvimento subjetivo diferentes, pois Moisés ainda manifesta uma recusa à identidade negra, evidenciada pelo desconforto diante da palavra “negro”. Apesar de ter aceitado ir para a outra cidade em busca de espelhos, o protagonista exprime uma confusão interior, dado que sua procura tem trazido resultados diferentes daqueles esperados. Pedro é o seu primeiro contato que enaltece e traz à luz um discurso positivo acerca da negritude, exteriorizando a possibilidade de construir uma identidade negra forte.

Pedro, portanto, assume a posição de guia na jornada de Moisés, apresentando o lado desconhecido e invisibilizado acerca da negritude: “– Um espelho negro reflete tanto quanto os outros, mas vai além, pois a imagem que ele forma é diferente, a superfície negra cria diferentes perspectivas, valoriza outros aspectos” (Sobral, 2016, p. 86). A descrição realizada por Pedro inverte a hierarquia estabelecida entre brancos e negros, uma vez que o espelho negro se caracteriza por ser mais completo e complexo que os espelhos comuns.

A respeito da simbologia desse objeto, Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 395) explicam que “o espelho, do mesmo modo que a superfície da água, é utilizado para a adivinhação, para interrogar os espíritos”. Nesse sentido, os espelhos negros interrogarão a subjetividade do protagonista, maculada pela persistência das violências racistas, de modo a promover reflexões que levem a um desanuviamen-



to de percepção. Dito de outra forma, os espelhos negros podem ser tomados como um mecanismo de reflexão, pois, somente por meio da análise crítica dos caracteres sociais, Moisés conseguirá compreender a perspectiva negra.

Entretanto, esse processo de (re)construção identitária não é tão simples, tendo em vista que a influência racista marcou a infância, adolescência e boa parte da vida adulta do protagonista, fazendo com que ele questione a legitimidade dos espelhos negros e receba um choque de realidade de seu mentor:

– E você? Um negro que não assume a própria identidade, que procura um espelho para reafirmar o branqueamento que comprou com o auxílio da indústria cosmética porque não é capaz de olhar, de enxergar a si mesmo diante da dialética da percepção? Realmente somos artistas, e muitas vezes aproveitamos o nosso tempo para não ter o que fazer, não vivemos em função do que temos, e sim do que somos. Sim, estamos diante dos nossos espelhos negros, olhando para nós mesmos, enxergando as nossas memórias, a nossa ancestralidade, sem medo da nossa escuridão (Sobral, 2016, p. 86).

Apesar de ser conduzida de forma impactante, a raiva de Pedro expõe uma faceta cruel dos efeitos do preconceito racial na subjetividade negra: a recusa da identidade que melhor o representa em prol da construção de uma identidade moldada pelos princípios racistas e a necessidade de



se combater a dúvida entre ser ou parecer. O personagem demonstra que ao optar pela primeira, é possível seguir por um caminho de autoperdão e compreensão.

Moisés demonstra querer seguir esse rumo, dado que persiste ao longo dos sete dias de viagem: “Chora intensamente, com lágrimas que se propõem a desfazer máscaras, a limpar a alma cansada. Vive o seu mistério profundo. Renasce durante um tempo sem fim. [...] Há um portal onde se lê: ‘Seja bem-vindo a Miradouro’” (Sobral, 2016, p. 86). O personagem principal consegue perceber o quão manipulado havia sido pelo discurso racista e seu choro metaforiza a limpeza dessas máculas, a liberdade de poder, enfim, livrar-se das máscaras que buscavam camuflar sua negritude. O fato de viver seu mistério profundo nos remete ao movimento de mergulho na própria interioridade, dessa vez, sem um olhar estigmatizante a respeito de sua raça, mas sim, com uma perspectiva sedenta por aprender e compreender o que é a sua essência.

A chegada a Miradouro também é significativa, na medida em que o nome da cidade também pode significar um local alto que permite enxergar um panorama ampliado: “Os dois chegam a Miradouro, um pouco de onde se desfruta um largo panorama, aberto às dialéticas da percepção. Pelo menos por enquanto, estava completa a jornada dos espelhos” (Sobral, 2016, p. 87).

Nesse sentido, entendemos que a trajetória de Moisés o levou a enxergar mais longe e de forma mais crítica, abandonando a visão social e abraçando sua negritude, compreendendo a pluralidade como algo positivo, desfa-



zendo-se das amarras sociais perpetuadas pelo terrorismo psicológico. Por fim, percebemos que a busca pelos espelhos permitiu que o protagonista encontrasse formas de fortalecer sua subjetividade, compreendendo que as identidades “flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas” (Bauman, 2005, p. 19). Se antes Moisés era dominado pelas identidades sociais, o encontro com os espelhos negros viabilizou sua conscientização para lutar pela identidade que melhor o representava, livre de estereótipos raciais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ficção de autoria negra feminina tem desempenhado um papel fundamental na representação das identidades negras contemporâneas, visto que oferece uma perspectiva autêntica e crítica sobre as múltiplas vivências e desafios enfrentados pelas pessoas negras. Ao partir das próprias experiências e trajetórias, escritoras negras, como Cristiane Sobral, constroem narrativas que questionam e rompem com estereótipos raciais, ao mesmo tempo em que resgatam a ancestralidade, a resistência e a subjetividade negra. Por meio de representações de personagens multifacetadas e atravessadas por opressões históricas, as identidades negras contemporâneas ganham maior visibilidade e complexidade, evidenciando que ser negro é uma experiência plural, dinâmica e marcada tanto pelo sofrimento histórico



quanto pela resistência às diversas opressões em um país marcado por séculos de escravidão, racismo e exclusão.

Tendo em vista a reflexão acerca da reconstrução da identidade negra a partir de perspectivas negras, ao focarmos na relação entre racismo, identidade e resistência, podemos concluir que a trajetória de Moisés em “Espelhos Negros” exemplifica o processo de (re)construção identitária que a literatura negra contemporânea frequentemente aborda. A partir da metáfora da ausência dos espelhos, Cristiane Sobral revela como a alienação racial afeta profundamente a percepção que o protagonista tem de si mesmo, levando-o a buscar, de maneira frustrada, uma identidade construída em bases racistas. A presença de Pedro como guia e os espelhos negros como símbolos de reflexividade e de ancestralidade conduzem Moisés à uma jornada de autodescoberta, libertando-o das amarras impostas pela supremacia branca.

A aceitação da negritude, simbolizada pela chegada a Miradouro, representa não apenas uma vitória pessoal, mas também uma crítica social que enaltece o valor de uma identidade negra fortalecida. Diante disso, Moisés compreende que, para alcançar a verdadeira liberdade, é necessário desvencilhar-se das máscaras impostas pelo racismo e vivenciar sua essência, reconhecendo sua ancestralidade e singularidade como fatores de empoderamento e de pertencimento.



REFERÊNCIAS

BARBOSA, L. **Igualdade e meritocracia:** a ética do desempenho nas sociedades modernas. Rio de Janeiro, RJ: Editora FGV, 2003.

BAUMAN, Z. **Identidade:** entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina.** Trad. Maria Helena Kühner. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 31. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

EVARISTO, C. Literatura negra: uma poética da afro-brasilidade. **Scripta.** Belo Horizonte, v.13, n. 25, p. 17-31, 2009.

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

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

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

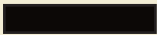
MIRANDA, F. R. **Silêncios prescritos:** estudo dos romances de autoras negras brasileiras (1959-2006). Rio de Janeiro: Malê, 2019.



SANTOS, M. C. **Intelectuais negras:** Prosa negro-brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

SOBRAL, C. Espelhos negros. In: ____. **O tapete voador.** Rio de Janeiro: Malê, 2016. p. 81-87.





CAPÍTULO 11

DIÁLOGOS ENTRE AS MÚLTIPLAS LINGUAGENS E AS TRADUÇÕES ESTÉTICAS

Antônio José Rodrigues Xavier (UNEAL)
<https://orcid.org/0000-0003-0788-4796>

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A Contracultura - única, cuja grafia deve ser usada com letra maiúscula - tem seu ápice temporal entre as décadas de 60 e 70. O movimento teve origem nos Estados Unidos da América, passando quase que simultaneamente pela Europa e, há que se considerar, pela América do Sul, incluindo o Brasil.

A Bahia foi uma porta de entrada, fundamentalmente por sua diversidade cultural, mas Maceió teve seu período áureo traduzido pela literatura, por outras linguagens e formas artísticas. Diante disso, é importante ressaltar os poetas: José Geraldo Marques (1946), Beto Leão (1949 – 2015) e Lucy Brandão (1961 – 2000), os dois últimos faleceram em decorrência de uma vida libertária que caracterizou este grupo.

Diante disso, este capítulo tem como foco os *corpora* poéticos e multisignificos de Lucy Brandão. Sua obra ressemantiza os repentes da tradição local para o cenário



urbano: “repentes urbanos”. Trata-se do deslocamento popularizado pela tradição da literatura oral nas regiões praieiras e interioranas para o espaço urbano. Tal processo de ressemantização vem revigorar, em plena ditadura militar e rigidez da literatura canônica da época, uma rebeldia (est) ética urbana. Nesse contexto, o presente estudo caminha em direção a essas discussões, além de refletir sobre como esse movimento ultrapassou outras fronteiras estéticas em expressão escrita e visual. Portanto, partimos da concepção de “inscrevente”, ou seja, caminhando além do que propõe o termo “escrevente” (Xavier, 2015).

Nessa perspectiva, cabe ressaltar que estou falando da Maceió que vivia um forte “transe transculturador” entre um processo neocolonialista e uma modernidade, mesmo que tardia, nos termos de Rama (2001): “uma cosmovisão crítica da arte”. Somente determinada classe social, constitutiva do *empowerment* socioeconômico e cultural, teve a sensibilidade (est)ética a esse movimento criativo. Esta sensibilidade não deve ser tributária, em termos políticos; nem da direita “empoderada”, nem da esquerda, cavando seus espaços neocolonialistas; mas sim uma forma libertária de transformar a vida em uma obra de arte: “uma estética da existência” (Foucault, 2006).

O espaço urbano foi tomado pela “poeta”; assim ousadamente gostava de ser chamada; Lucy Brandão dominou a literatura oral da capital do estado de Alagoas. Seu corpo e sua poesia assumiam o trânsito existencial como estetização de sua existência e, assim, em um procedimento mimético, ela sai “poetando” pelas cidades alagoanas.



Podemos observar uma amostra desse estilo em “Não venci” [transcrito após a atitude performativa, e registrada por Xavier (2015, p. 136–137), a partir dos *corpora* poéticos]:

Não venci, mas faço fé
No avé quando ele é forte
Grande fortaleza de anjos com asas
quebradas
Não venci, mas luto sempre
Nas cordilheiras perdidas

Luto só no sol,
Na estrada sombria,
A estrada que guardo no peito e na sacada
de minha
Cabeça
Não venci, mas tem uma, não fui vencida.

Vencerei pelo avesso
pelo acaso.
A luta, a raça, a palavra e a cana,
Que expandem pela estrada,
Incrível, raça sem raça.

Se pode e não me espera,
Adeus!

A própria do retrato
A deusa do relato
Com arcas de ideias,
Aurora breu e claro dia.

Não venci,
Mas só comigo venço.
Comigo tou
No escuro e claro dia.



O *enjambement*, contido no nono verso, mimetiza um procedimento (est)ético “cristico” que as tradições cultuavam e Lucy Brandão tornara “contra a cultura” (Adorno, 2002). Mulher com uma *práxis* masculina, sexualidade libertária face uma leitura conservadora. Lucy Brandão jamais admitiria usar seu corpo como “fonte de renda”, ou seja, “prostituir-se”. O desacato se estetizava de forma vitoriosa e denegatória: “pelo avesso”.

O desacato ao cânone não significava ser marginal, mas uma ruptura (est)ética oriunda de uma adesão política às polaridades culturais que as tradições mostravam como forma de resistência. Não creio ser desconhecido que estas polaridades, direita *versus* esquerda, foram resistentes à mudança durante a Guerra Fria. Vivenciada como movimento de vanguarda, “A Contracultura” colocou em xeque suas manifestações líricas, melhor dizendo: sua lírica negativa e contraposta ao cânone, sem ser necessariamente marginal, mas “contra a cultura” (Adorno, 2002).

Nem a ditadura militar e nem a esquerda emergente conseguiram conter as mobilizações poéticas contra culturistas. Apesar de o Tropicalismo ter sido o marco organizativo desta estética no Brasil, em nossa “região cultural” (Rama, 2001), foram fincadas outras modulações estéticas híbridas e multissignificas.

O sentido psico-político produziu uma contraposição atitudinal: negação fundamental à perversão, a qual gerou uma tensão dissonante e negativa (Friedrich, 2001). Lucy Brandão, após suas *performances*, transcrevia para o papel suas “revoltadas asas” (conforme ela caracterizava).



Zumthor (2007) considera a “*performance*” como uma categoria ‘irrepetível’, marcando a diferença com o que ele denomina de ‘teatralidade’ que é entendida como repetível”.

Ainda, é necessário destacar o uso da palavra “cabeça” para “cabeça feita”, “fazer a cabeça”, “ele é um cara cabeça” (também no feminino), e tantos outros campos semânticos que o termo pode suscitar. A quebra do verso através deste recurso lírico traz uma disposição crítica avessa às tradições: uma demarcação da Contracultura. Trata-se, em princípio, de uma atitude “contra a cultura” (Adorno, 2002): a “Grande Recusa” da Contracultura (Marcuse, 1968).

Não havia, neste momento, a ponte Divaldo Suruagy, que atravessa hoje o canal do Calunga, segundo a bióloga Virgínia Moura Miller (2023)⁴³, compondo a paisagem com as lagoas Mundaú e Manguaba, no litoral ao sul de Maceió. Os grandes festivais, que traduziam culturalmente a cena da Contracultura, foram dificultados para o acesso das camadas populares. Assim, sustentamos a tese de que

É a vida deles que está em jogo e, senão a deles, pelo menos a saúde mental e capacidade de funcionamento deles como seres humanos livres de mutilações. O protesto dos jovens continuará porque é uma necessidade biológica. “Por natureza”, a juventude está na primeira linha dos que vivem e lutam por Eros contra a Morte e contra uma civilização que se esforça por encurtar o “atalho para a morte”, embora controlado os meios capazes de

43 Depoimento pessoal.



alongar esse percurso. Mas, na sociedade administrada, a necessidade biológica não redundava imediatamente em ação; a organização exige contraorganização. [Naquele momento] a luta pela vida, a luta por Eros, é uma luta *política* (Marcuse, 1968, p. 23).

A base dessas reflexões está aparada em Goffman e Joy (2007, p. 258), quando afirmam que “os escritores são espiões por natureza; observadores reunindo material”. Tratou-se de um movimento que não se deu a partir de uma mobilização formal nos costumes de seus atores sociais, pelo contrário, os grupos foram se constituindo como sujeitos de uma *práxis*⁴⁴ (contra)cultural libertária e transgressora. Lucy Brandão levou a termo esta mobilização em Maceió: a Contracultura pós-60.

Nesse sentido, é impossível condensarmos a crítica dos *corpora* poéticos em um só capítulo, por isso, o nosso recorte parte do poeitar de Lucy Brandão, suas testemunhas *in loco* e a transcrição/registros em seu caderno pessoal. Muitos testemunharam sua atuação nas ruas da cidade, nos bares e nas praças públicas. Mulher vivida na cena urbana maceioense, bissexual assumida e vítima do uso medicamentoso excessivo; Lucy Brandão, “repentista urbana”, estava tomando um “coquetel de remédios” que afetou consideravelmente sua saúde.

Tornou-se poeta ainda muito jovem, “estetizou sua existência” (Foucault, 2006) e produziu uma obra multissignificativas e extremamente híbrida: transculturada. Sendo sua

44 Entendemos *práxis* como transformação da realidade.



arte poética fundamentalmente presencial e, por vezes, com outras linguagens, essa foi pautada pelos “repentes urbanos”, por colagens com recorte de revistas como proposta estética, compôs músicas com Carlos Moura (1950 –2023) e produziu performances ousadas na cena urbana maceioense.

Ademais, adotou mais uma posição denegatória com o “repente urbano” registrado em seu caderno pessoal. Lucy Brandão denunciava o cânone, forjando a vitória pelo avesso: contra culturista por excelência. Eis a transcrição do repente urbano de Lucy Brandão nos “Filhinhos da Mamãe” (bloco carnavalesco), transcrito por ela e documentada por Xavier (2015, p. 290-291):

O Cú do Povo Clássico na Nação Caeté

Até que meus gritos cortem os oceanos,
os punhos e os panos,
encharcados de vermelho da
vida que se esvai.
O cú do povo, foi o repente foi o repente
mais real
tatuado na mente; E não
ficou só nos manuscritos, descrevi
meu chorar.

Depois dos cânticos e sorrisos...

Renasce e acorda o Poeta sã dos goles
a mais.
Revolta-se com a repressão e liberta a
expressão, com as performances
mais ousadas e urgentes, uau
o dialeto verdadeiro e baixo, grita: o
cú do povo



se espreguiça, ao som de Vassourinhas.
A Nação é Caeté e os Índios são
antropófagos.

Nisso o cú do povo: chiiia.

Balançando as ancas e as poltrancas
nos carnavais, na festa da
carne e da poesia à fantasia.
Os Filhos da Mamãe, na praça, no
passo, no pé,
No olho: do cu do povo, que se
amam, bebem e dançam

Nas ilusões dos folclóricos, menestréis
Dos ritmos. (Lucy Brandão, Maceió, 03 de
março de 2000).

O contato contraculturista de Lucy Brandão com o papel demonstra o conhecimento teórico das atitudes poéticas: um *enjambement*, anjambmã, cavalgamento, encadeamento, desdobramento, transbordamento, quebra de verso, extravasamento, transporte, terminação falsa. Nenhuma destas expressões foi consolidada, salvo *enjambement* ou cavalgamento. Lucy Brandão subverte esta categoria, já usada no período medieval e tornada mais usual na contemporaneidade, uma vez que ela a usa abusivamente, transpondo a norma literária.

O título e outros versos trazem uma provocação à gramática normativa. Inicialmente, encontra-se grafado como desacato à norma culta “cú”; posteriormente, consoante a norma culta “cu”. A transcrição deste repente, crítico e dissonante, demarca uma ironia com o viés da modernidade



(tardia?). Alguns teóricos diriam que sim. Aqui, não cabe discutir o lugar da criação poética, mas atentar para o fato de que ocorre um significativo metaliterário transgressor.

Lucy Brandão desafia os sentidos da categoria *enjambement*, deslocando-a da tradição como quebra sintático-semântica para o interior das palavras e dos versos. Cremos que este “pecado lírica” (usando uma linguagem irônica) não é nada ingênuo e tampouco marginal, como alguns insistem em classificar. A Contracultura pós-60, assim como outras, potencializa os desafios no centro, a saber:

- a. Uma negação ao *establishment* neocolonialista (decolonial?);
- b. Uma potencialização da quebra ético-estética de um protagonismo existencial, como diria Foucault (2006), uma “estética da existência”;
- c. Uma destituição lírica e formal às avessas, inaugurando outros lugares poéticos, onde o eu-lírico e a poesia carecem de uma coexistência dos sujeitos históricos e sujeitos poéticos.

Permitam-me um depoimento: “estávamos todos em um fusquinha e de repente ela vira para a parte de traz e começa a poetar com mais um repente”. Deixemos o “eu-poético” tomar seu legítimo lugar, com o poema transcrito e registrado por Xavier (2015, p. 95):



Gira (Lucy Brandão)

Gira som
Girassol
Gira cor
Viração giração
Vibração de sol
a som geração
nas madeiras amarelas
das violas
Nos quintais e sítios
girassol tropicais
Roda rola gira
Cigarros cachaças
pomba gira
Gira palcos gira nós
Nas noites nos dias
Gira mesas girassóis

O jogo imagético que Lucy Brandão disponibiliza neste “repente urbano” traduz mimeticamente um encadeamento sonoro de engrenagens múltiplas. Ela parece promover um jogo lexical sem se importar com suas relações sintático-semânticas. A autora confere um encadeamento de signos que torna o imaginário do auditório o abrigo multissígnico e circular para as palavras. Nessa perspectiva, Bosi (2000) destaca que

[...] a recorrência, sonora, mórfica ou sintática, não quer dizer fusão, *synopsis*. Se assim fosse, como entender a fluidez da frase? E como entender os graus diferenciados da sensação, percepção e articulação simbólica que marcam a história do indivíduo e o desenvolvimento



do *Homo loquens*? Puro espelhamento é tautológico. Para desenhar a mais perfeita e mais “harmoniosa” das figuras, o círculo, não se superpõem no *mesmo* espaço pontos a pontos, mas traça-se uma linha curva que percorrerá pontos *diferentes* no plano. [...] De qualquer modo, só por metáfora redutora se dirá que é “círculo” um poema onde há ressonância e retorno. Frases não são linhas. São complexos de signos verbais que se vão expandindo e desdobrando, opondo e relacionando, cada vez mais lastreando de som-significante (Bosi, 2000, p. 35-36, grifos do autor).

Para tanto, há de se atentar para os processos de diferenciação. A recorrência semântica encadeada a partir da palavra “gira” que, como signo poético, é nuclear diante do encadeamento das diferenças, são pautas utópicas da Contracultura local. Sustentamos, nos termos de Canclini (2008), a (des) articulação dos seguintes movimentos identitários:

- a. Emancipatório: a mobilização dos repentes para a cena urbana e uma revitalização crítica de suas utopias (“viração”);
- b. Expansionista: a geografia poética local (des)acata a capilaridade das diferenças (“gira palcos”);
- c. Renovador: o avesso às prescrições sagradas de olhar para o mundo e a necessidade de renovar várias vezes o signo de distinção (“gira palco, gira nós”);
- d. Democratizador: a valorização das políticas educacionais, artísticas e políticas (“Roda rola gira”).



Nesse sentido, tais processos se tornam tensos em sua esfera identitária. Tal fato nos leva a qualificar os repentinos de Lucy Brandão na esfera da modernidade e na potencialização tensa de sua lírica. Os *corpora* poéticos se tornaram complexos para a realização desta pesquisa e tivemos que contar com depoimentos de amigos e pesquisadores deste circuito.

Assim, sou grato, especialmente, ao artista plástico Lula Nogueira; ao psicólogo Ricardo Maia; aos professores da Universidade Federal de Alagoas: Dra. Vera Romariz (também escritora), Dra. Gilda Brandão, Dr. Niraldo de Fárias, Dr. Almir Guilhermino, que partilharam da sistematização desta fortuna crítica; ao Professor Luciano Carvalho de Queiroz; ao poeta integrante da Contracultura em Maceió, biólogo e ativista político, Dr. José Geraldo Marques. Não posso deixar de citar a significativa contribuição dos pesquisadores e docentes da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas.

A publicação da obra dessa artista ainda não foi possível, visto que há algumas questões legais em trâmite. Espero que essa divulgação seja possível, em breve. No entanto, destaco o registro da Dr.^a Edilma Acioi Bomfim e da Dr.^a Enaura Quixabeira Rosa e Silva, no “Dicionário Mulheres de Alagoas Ontem e Hoje” (Bomfim; Rosa e Silva, 2007, p. 204-205).

Aprendi que as obras dos poetas devem estar em primeiro lugar e, como ainda não foi possível tornar público o registro dos “repentinos urbanos”, de Lucy Brandão, gostaria de apresentar mais um registro poético:



Quintais (Lucy Brandão, 1984)

Os micróbios não estão no subsolo
Sim nos chinelos de cada um
Há em um pomar uma fruta
verde e macia
Há em certas terras querubins
de barrigas vazias
Há musas e moscas em cada boca roxa
Há quintais e muros sob a
derrubada ponte da agonia
Ah, ah eu serei o sol que
nasce às cinco horas
Serei o mar que enche
Leva pra longe
O cravo branco que estava
na lapela do bêbado
Serei eu sob qualquer
ameaça nata
Paro para ouvir o que o
silêncio diz
Nos terreiros os atabaques
estão a bater
As crianças choram pelo
Que não sabem mas
sentem.
O coral de grilos
cantam, cantam
Eu calo para ouvir a natureza falar.

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Por fim, juntos com ela e com sua existência estetizada, caemos para ouvir a natureza falar.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução de Júlia Elisabeth Levy, Maria Helena Rushel, Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BOMFIM, E. A.; SILVA, E. Q. R. (Orgs.). **Dicionário Mulheres de Alagoas ontem e hoje**. Maceió: Edufal, 2007.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FOUCAULT, M. **Ética, Sexualidade, Política**. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FRIEDEICH, H. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a metade do século XX**. Tradução de Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOFFMAN, K.; JOY, D. **A contracultura através dos tempos: do mito de prometeu à cultura digital**. Tradução de Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

MARCUSE, H. **Eros e a civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.



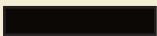
RAMA, Á. **Literatura e cultura na América Latina**. Tradução de Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

XAVIER, A. J. R. **Musas e Moscas na produção poética de Lucy Brandão**: Contracultura, tensão dissonante e hibridismo cultural. Dissertação de mestrado. Maceió: Ufal/Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, 2006.

XAVIER, A. J. R. **A prata da poesia na festa da Contracultura em Alagoas**: “uma estética da existência”. Maceió: Eduneal: Imprensa Oficial, 2015.

ZUMTHOR, P. **Performance, Recepção, Leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.





CAPÍTULO 12

A (RE)EXISTÊNCIA NA POESIA DE AUTORIA NEGRA FEMININA: ELISA LUCINDA E A INSTAURAÇÃO DO AMOR A PARTIR DO CORPO-LINGUAGEM

Moama Lorena de Lacerda Marques (UFPB)
<https://orcid.org/0009-0003-9487-5763>

Yago Viegas da Silva (PPGL/UFPB)
<https://orcid.org/0000-0002-3569-1601>

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As políticas de apagamento impetradas pelo sistema capitalista-colonial construíram uma dinâmica de funcionamento do mundo que excluiu e exclui diversos sujeitos da possibilidade da vivência plena, a exemplo das mulheres negras, cujos corpos foram reduzidos à prática do trabalho forçado e/ou a objeto de uso sexual do patriarcado. Nesse sentido, conhecer a dinâmica desse sistema-mundo a partir dos paradigmas que sustentam a colonialidade é imprescindível para reconhecer a urgente necessidade da transformação.

A tomada de reconhecimento e, portanto, de atitude à qual nos referimos é uma ação de elaboração de novas formas de ver, pensar, sentir e se relacionar com o mundo.



Nesse processo, mais urgente do que recontar/reescrever a história, é contar uma nova história, construir novos meios de entendê-la; ao invés de empreender esforços numa tentativa de reescrever narrativas historicamente hegemônicas perpassadas por racismos, misoginias, machismos e tantas outras formas de opressão e violência que desconsideram a imensa riqueza cultural, artística e existencial das mulheres negras, é melhor pensar de que formas podemos contribuir, ao realizar nossas percepções críticas e pesquisas, para que as potencialidades dessas mulheres não sejam apenas objeto das narrativas, mas para que elas sejam protagonistas.

Na perspectiva desse reposicionamento ético-político, deparamo-nos com o “surgimento” de muitas mulheres negras escrevendo e publicando poesia no país, desde nomes já conhecidos da tradição canônica, como Conceição Evaristo e Elisa Lucinda, até novíssimas poetisas que têm aparecido com uma lírica transformadora, que nos leva a refletir não somente sobre seus projetos estéticos particulares, mas também sobre a autoria negra brasileira feita hoje, a exemplo de Lívia Natália e Lubi Prates. Aproximando-nos dessa poesia e dessas poetisas, acreditamos, pois, que nos comprometemos a pensar e a compreender as potencialidades de uma certa poesia negra-brasileira que realiza um movimento importante de elaboração de um novo mundo. Entre os nomes que se destacam nela, tomamos Elisa Lucinda como um dos seus expoentes pela força lírica e política com que evoca o protagonismo da mulher negra e temas caros às vivências destas, sugerindo uma reconfiguração tanto dos seus papéis quanto do próprio mundo.



A ELABORAÇÃO DO MUNDO ATRAVÉS DO AMOR NA POESIA NEGRA FEMININA DE ELISA LUCINDA

Elisa Lucinda Campos Gomes é uma poetisa, cantora e atriz capixaba nascida em 1958 e com vasta atuação artística e política no cenário nacional. Sua produção literária passa pela forma lírica e se projeta como uma das mais representativas escritoras do século XXI, no Brasil. Gomes escreve desde contos infantis e romances até uma poesia, que apresenta um trabalho de reelaboração da linguagem, como aquela presente em *Vozes Guardadas*, publicada pela Editora Record, em 2016, e que condensa centenas de poemas nos quais é possível identificar temas que vão desde a luta política até um erotismo, que pensa o corpo das mulheres negras como instrumento de vida e de afeto.

Considerando a importância de Lucinda e estendendo essa importância a tantos outros nomes de uma poesia em plena realização no Brasil, chegamos a uma questão norteadora em torno da qual propomos pensar a autoria negra feminina brasileira: de que maneira a atuação lírica desta autora tem feito um movimento de edificação da realidade, em contrapartida, àquele estigmatizado pelo sistema colonial?

Nesse sentido, voltamo-nos para a poesia negra de autoria feminina brasileira a partir da ideia de uma necessidade de de(s)colonizar a língua, a palavra poética e, portanto, o próprio mundo. Assim, pensamos que a decolonização é uma prática estética muito presente na autoria negra feminina, uma vez que essa produção ressignifica as narrativas a partir do lugar de fala das mulheres negras, mesmo quando



as histórias estão atravessadas pelas violências resultantes das condições histórico-culturais.

O sistema-mundo colonial tal qual conhecemos, com seu discurso hegemônico branco, heteronormativo e euro-norte-centrado, reduziu as populações negras à situação de força motriz do capitalismo, de modo que suas subjetividades foram apagadas. Quando voltamos à realidade imposta aos corpos das mulheres negras, ela se torna é ainda mais cruel, pois o apagamento dessa subjetividade implicou a naturalização de que seus corpos sequer eram dignos de serem amados, como reflete Hooks (2010).

Nesse sentido, compreender que a poesia de Elisa Lucinda reivindica a palavra como forma de combater o projeto da colonialidade, parece-nos uma ação intencionada a partir de uma ideia de (re)validação dos corpos das mulheres negras em contextos amplos e múltiplos de experiências de vida e de amor. A esse respeito, Bell Hooks (2010) afirma que a ação e a intenção em relação ao amor são termos que não se separam. Se considerarmos, portanto, o amor como ato revolucionário (e é, de fato), chegaremos à poesia de autoria negra feminina como método discursivo de uma ideologia que reconfigura o mundo à medida que (re)elabora o amor: amor é coisa natural, é coisa de gente e é para todos os corpos.

O amor opera, portanto, de formas variadas tanto na poesia quanto na vida. Em Elisa Lucinda, por exemplo, podemos afirmar que sua lírica trata o amor a partir de uma perspectiva que condensa desejo, erotismo e jogos de sedução entre corpos, numa espécie de dança existencial



que aponta para um corpo que não representa em nada a imagem de uma mulher objetificada pela pretensa superioridade branca machista.

Nesse sentido, compreendemos que a lírica lucindiana, como a de tantas outras poetisas no contexto brasileiro, forja uma realidade na qual estão postas maneiras de se relacionar com o mundo e com a palavra poética a partir de uma relação frutífera do corpo e do sentimento, mas que estão a todo tempo chamando a atenção para o fato de que estas ações são tão revolucionárias quanto o próprio amor dessas mulheres.

Para chegarmos a essa conclusão, valemo-nos do pensamento de Luís Cuti, quando afirma que:

A vertente erótica da literatura negro-brasileira tem gerado textos que rompem com a conotação de sofrimento atribuída ao corpo negro e de objeto de uso do branco. O erotismo surge para libertar do flagelo o corpo aprisionado pela ideologia racista que, por meio da imagem que dele promove, o mantém preso ao pelourinho (Cuti, 2010, p. 90).

Com base no exposto, a ideia do erotismo como meio de libertação funciona à medida que é, ao mesmo tempo, pensamento e ação executados por corpos negros protagonistas, tanto na forma ativa quanto passiva, ou seja, essas mulheres transgridem os paradigmas tanto quando amam quanto quando são amadas. Nessa perspectiva, é interessante considerar o ato de amar também como transgressão.



Se entendemos o erotismo como uma extensão, ou melhor, uma realização corporal do amor, a pulsão erótica e suas ideias são também elementos da vida amorosa e, portanto, da existência, afinal, é impossível pensar a realização do amor sem a valorização do *eros*, de onde advém, inclusive, o termo que dele resulta.

Para sobreviver a um sistema que, como comentamos, nega as possibilidades de afeto às mulheres negras, as quais, muitas vezes, foram aprisionadas num silenciamento que lhes impunha uma realidade cruel, rebelar-se implica reivindicar esses afetos e vivenciá-los, desestabilizando os apagamentos impostos.

Em seu poema “Ocupação do silêncio”, Elisa Lucinda inscreve:

Meu peito ficou mudo.
De silêncio e ausência de ti
estão os seios tristes.
O mamilo reclama tua boca
deste lado.
Mas nada lhe acolhe o fado.
Nada apaga o não dito, o discurso
guardado.

É a crônica do bico calado.
(Lucinda, 2016, p. 435).

O texto lírico elabora, em seus oito versos divididos em duas estrofes, a imagem de uma mulher solitária na ação de desejar e lembrar o ato erótico enquanto seu objeto amado se encontra deslocado, tanto física quanto temporalmente.



É interessante que o poema se inicia com um pronome possessivo, apontando para o fato de que essa mulher, esse corpo desejante, é também personagem principal dessa cena erótica. É ela quem deseja, quem revive nos seios e na memória a possibilidade do amor, da transa permeada por imagens sensíveis de dois corpos em pleno ato de amar.

Desse modo, a mudez que se apresenta no poema em nada se equipara àquela imposta sobre corpos e memórias de mulheres negras no contexto brasileiro. Agora, estamos falando de uma mudez causada por um corpo que se sente parcialmente sozinho; essa mulher está aflita porque seu homem não está lá, mas ela pode senti-lo nos seios (tristes pela ausência) e perceber que seus mamilos desejam sua boca como numa sede que lhe seca a goela.

Os sete primeiros versos trabalham na intenção de reelaborar o “não dito”. Assim, não se trata de não poder falar; não é impossibilidade, é intencional. É, então, dizer ao negar que diz, realizar um jogo semântico que age de maneira contrária àquilo que se propõe.

Neste propósito, Elisa Lucinda joga com as palavras, imagens e sentidos; ela se desfaz do peso negativo do que é ser/estar mudo para refazer a imagem de uma mudez quase hipócrita, pois, mesmo sem falar, o corpo da sujeita lírica clama e reclama o afeto, o desejo e a palavra, afinal, o verso derradeiro do poema nos afirma que tudo aquilo é a coisa do “bico calado”, ou seja, o silenciamento intencional da experiência por qualquer que seja o motivo.



Diante disso, esse amor opera de forma transformadora, como propõe Hooks:

Quando nós, mulheres negras, experimentamos a força transformadora do amor em nossas vidas, assumimos atitudes capazes de alterar completamente as estruturas sociais existentes. [...] Quando conhecemos o amor, quando amamos, é possível enxergar o passado com outros olhos; é possível transformar o presente e sonhar o futuro. Esse é o poder do amor. O amor cura (Hooks, 2010, p. 17).

Se o amor transforma, podemos considerar que ele refaz a realidade, inclusive o silenciamento. Assim, o silêncio que está posto em evidência em “Ocupação do silêncio” é perspicaz e confortante, pois a voz lírica se vale dessa crônica, inclusive do cronos como história de fato, memória, para sentir esse amor, considerando que ele a liberta da impossibilidade da realização erótica imediata, visto que ambos estão separados um do outro.

A ideia de Bell Hooks sobre o amor como possibilidade de libertação dialoga com a propositura de Octávio Paz:

[...] sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenômeno [...] O erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual: cristalizações, sublimações, perversões e condensações que transformam a sexualidade e a tornam, muitas vezes, incognoscível (Paz, 1994, p. 15).



Portanto, a mulher que presente no poema, como em tantos outros de *Vozes Guardadas*, experencia estes aspectos: amor como revolução e libertação, erotismo como pulsão de vida, e desejo como elemento da carne que atravessa a linguagem. Considerando-os, a lírica de Lucinda nos ajuda a compreender o mundo a partir de outra ótica: a dos afetos, que desmantela as políticas de violência e de silenciamento.

O DESEJO COMO ELABORAÇÃO DA (RE)EXISTÊNCIA EM ELISA LUCINDA

Na reconfiguração do mundo a partir do lugar de fala/audição das mulheres negras e sob a ótica dos afetos que é central à poesia de Elisa Lucinda, deparamo-nos com uma diversidade de temas e formas. Dentre eles, encontra-se o erotismo, como já afirmamos na seção anterior.

Acerca deste tema nos corpos negros femininos, Audre Lorde reflete:

O erótico é um recurso intrínseco a cada uma de nós, localizado em um plano profundamente feminino e espiritual, e que tem firmes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados. Para se perpetuar, toda opressão precisa corromper ou deturpar as várias fontes de poder da cultura do oprimido que podem fornecer a energia necessária à mudança. No caso das mulheres, isso significou a supressão do erótico como fonte considerável de poder e de informação ao longo de nossas vidas (Lorde, 2021, p. 67).



Concordamos com Lorde, haja vista que reconhecemos que, para as mulheres negras, o direito ao amor fora destituído ao ponto de se tornar, a sua reivindicação e o seu exercício, um ato revolucionário, um recurso poderoso. Segundo a autora, esse poder representa, entre outras coisas, a possibilidade de transformar o silêncio em ação de fala, considerando a necessidade de as mulheres negras dizerem, de fato, o que precisa ser dito. Nesse sentido, o que queremos é pensar como o desejo opera formas de transgredir a violência e elaborar uma nova ideia de mundo.

Assim, como afirma Lorde, percebemos que o erotismo oferece às mulheres negras a força necessária à mudança, conforme verificamos no poema “Dor do desejo”:

A pior parte é recolher o amor,
puxar a linha que já ia para o céu,
retorná-la ao seu estado de novelo.
sem vê-lo,
sem beijá-lo,
sem comê-lo,
minha dieta fica mais prejudicada
e eu fico mais pobre.
As horas caminham sem ser pra te ver
e vão perdendo a importância.
As horas me levam à ignorância
do futuro que ainda não vejo.
Toco o meu realejo em seu nome,
ó flor de meu desejo,
ó meu desejo em flor.

A pior parte é recolher o amor
(Lucinda, 2016, p. 450).



O poema, também composto por duas estrofes, de modo que a segunda estrofe possui apenas um verso e que responde/resume a estrofe inicial, elenca uma imagem de desejo que desconstrói a percepção que invade o leitor quando se depara com o título. Desse modo, a imagem da dor, pejorativa, é ressignificada quando percebemos que, na verdade, a voz lírica está falando da dor como separação entre ela e seu amado.

Nos quinze primeiros versos, há uma espécie de narrativa lírica que funciona como jogo erótico: a disparidade entre o presente e o futuro, o enrolar e desenrolar do novelo, o querer ver, beijar e comer esse homem e não poder fazê-lo denotam quase que um desespero dessa mulher de realizar esse ato erótico-amoroso.

Para além disso, muito embora o desejo apresente uma imagem de empoderamento até na linguagem erótica — já que a mulher é quem assume a atividade de comer esse homem — a percepção dele que a voz lírica nos apresenta é de uma dor relacionada a essa ausência, afinal, há uma infinidade de sensações que invadem o corpo dessa mulher que canta esse amor verdadeiramente, tanto com o corpo da palavra quanto com a imagem simbólica do realejo, que pode ser o próprio corpo-carne de fato.

Para Lorde (2021, p. 68), “o erótico oferece uma fonte de energia revigorante e provocativa para as mulheres que não temem sua revelação e nem sucumbem à crença de que as sensações são o bastante”. Assim, de acordo com a percepção desse erotismo no poema lucindiano, o desejo



erótico requer também uma tomada de atitude que se apresentará no corpo-mundo das mulheres negras.

A negação da ação erótica significa a supressão das possibilidades de destruir/construir mundos e paradigmas, de forma que reconhecer esse erotismo como pulsão de vida constrói uma força para lidar com esta. Assim, quando o poema encerra — “A pior parte é recolher o amor” (Lucinda, 2016, p. 450) -, a sujeita lírica vê na ação de recolher esse sentimento-força, e recolher-se a si própria, uma ação de silenciamento que denota a dor que se apresenta no título, pois o amor é para ser vivido, e não silenciado.

No poema “A negação do desejo”, há também um jogo entre o desejo e a impossibilidade imediata dele:

A contragosto
abri a porta para o desejo sair.

Que tinha tesão em mim
mas que estava indisponível.
Que em meio àquela hora incerta,
não podia me querer direito.
Ó jogo da vida.
Ironia.
Não havia mais o que decidir.

A contragosto,
abri a porta para o desejo sair
(Lucinda, 2016, p. 451).

Nessa composição, há uma construção sinestésica desse desejo sentido pela sujeita lírica na sua tentativa de



se livrar desse tesão que se encontrava em seu corpo, mas que não era possível que fosse realizado naquele momento.

Essa recorrência a sentimentos universais e que passam tantas realidades dos corpos negros é também uma marca da poesia de Lucinda, de forma que recorreremos à Escrivivência (Evaristo, 2005) para reconhecer que a lírica de Elisa se une às propostas estéticas de tantas mulheres negras que evocam o erotismo como direito fundamental de experimentar a vida.

Em “A negação do desejo”, o que está em jogo não é a negação de fato, mas a vontade imensa de não ter que negá-lo, o que pode ser verificado pela recorrência ao termo “a contragosto”, que inicia a primeira e a última das três estrofes do poema. Nesse sentido, o que percebemos é que essa mulher não queria, sob nenhuma hipótese, negar esse sentimento, mas tende a fazê-lo dadas as circunstâncias em que estavam inseridos.

Nesse sentido, o desejo erótico envolve fatores que mostram as subjetividades negras nessas vozes líricas, que apontam para experiências de vida de outras tantas mulheres negras que estão atravessadas por realidades comuns, como afirma Leda Martins:

Nossas realizações poéticas, alguns significantes, a voz, o corpo, os desejos, são recorrentes, como anéis entrelaçados. Da alquimia do verso emergem novas modulações tímbricas e figurativas que, pelas vias da reversibilidade, disrupção, confrontação e auto-celebração



(sic), esculpem, como contraponto às representações tradicionais, engenhosas construções poéticas que ressemantizam a personagem negra na linguagem poética e o próprio *corpus* literário nacional (Martins, 1996, p. 113).

Nessa perspectiva, a autora afirma que a lírica construída e experienciada pelas mulheres negras, considerando também a poesia como uma necessidade vital (Lorde, 2021), não apenas rompe com as formas tradicionais de pensar e sentir o mundo, mas elabora novas e necessárias metodologias de fazê-lo. Dessa maneira, a poética de Elisa Lucinda abre as portas, como no poema, para permitir que esse mundo seja construído e no qual corpos e existências de mulheres negras não tenham de permanecer guardadas, a não ser pela opção do bico calado.

Portanto, se desejar é viver (Paz, 1994; Lorde, 2021), essas dinâmicas de existência têm sido realizadas a partir de uma coreografia que aponta para um corpo dessexualizado e descolonizado, que reivindica a própria vida da corporeidade como arquétipo da existência. a poesia de Elisa Lucinda encarna esses sentimentos para protagonizar atos de libertação que somente a arte da palavra pode sensibilizar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poesia de Elisa Lucinda nos oferece uma possibilidade de (re)ver a construção do mundo a partir da posição (de voz, de lugar, de existência, de canto, etc.) de uma mulher



negra intimamente envolvida nas dinâmicas de elaboração do mundo.

Em *Voices Guardadas*, por exemplo, a poesia lírica da autora une e invoca espaços de (des)cumprimento da vida, tanto porque revoga políticas de morte e apagamento quanto porque o faz ao mesmo tempo em que pensa uma coreografia corporal que coloca esse corpo marginalizado como elemento central da arte e, portanto, da vida.

Ao se referir aos corpos de mulheres negras, como ela própria, Elisa Lucinda elabora uma política de emancipação da vida, desfaz o tempo de sofrimento, sem ignorá-lo, rompe o silêncio e o mais importante: cria, com a palavra, a nova chance de ser e existir, construindo um tempo no qual a poesia não é apenas elemento de resistência, mas, sobretudo, de re-existência.

Emancipar a vida e os corpos dessas mulheres é uma tarefa com a qual a lírica lucindiana se compromete, ética e esteticamente. Ao erotizar esse corpo, a voz da autora talha na carne uma nova marca, muito mais antiga e muito mais sensível do que qualquer outra realizada pelo sistema moderno-capitalista. Essa marca é, como afirma Audre Lorde, tão profunda que pluraliza as possibilidades da vida, revivendo o agora e imaginando um futuro no qual o amor habita esses corpos e essas vozes, que são as vozes-mulheres de tantas/todas.



REFERÊNCIAS

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

CUTI, L. S. O leitor e o texto afro-brasileiro. In: FIQUEIREDO, M. do C. L.; FONSECA, M. N. S. (orgs.). **Poéticas afro-brasileiras**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, Mazza Edições, 2002. p. 19-36.

EVARISTO, C. “Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face.” In: Nadilza Martins de Barros Moreira & Liane Schneider (orgs.). **Mulheres no Mundo: Etnia, Marginalidade e Diáspora**. João Pessoa, UFPB: Ideia/Editora Universitária, 2005.

HOOKS, B. **Olhares negros: raça e representação**. Trad. de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, B. **E eu não sou uma mulher?** Mulheres negras e feminismo. Tradução livre para a Plataforma Gueto, 2014.

HOOKS, B. **Vivendo de Amor**. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-deamor/> Acesso em 02 out. 2024.

LORDE, A. **Irmã outsider**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LUCINDA, E. **Vozes Guardadas**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016.

PAZ, O. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.

MARTINS, L. O feminino corpo da negrura. **Revista de estudos de literatura**. Belo Horizonte, v. 4, p. 111-121, 1996.



CAPÍTULO 13

REPRESENTAÇÕES DO QUEER: O TEATRO DAS IDENTIDADES TRANSPORTAS

Moisés Monteiro de Melo Neto (UNEAL)
<https://orcid.org/0000-0002-1186-7334>

Lucas Santos de Assis (PPGLL/UFAL)
<https://orcid.org/0000-0001-9477-5461>

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Pesquisas como as de Trevisan (2018), Green (2019) e Kilomba (2019) apresentam as inúmeras batalhas dos grupos sociais marginalizados na sociedade, classificados como os *outros*, inferiorizados e relegados à imoralidade, à indecência e ao obsoleto. Estes foram os negros, os povos indígenas, as mulheres, os profissionais do sexo, a comunidade LGBTQIA+, etc., realocados à posição de subalternidade em detrimento da hegemonização da imagem do homem europeu, caucasiano, cisheterossexual e cristão.

Toda gama de práticas culturais, religiosas e formas de expressão da corporeidade humana e suas subjetividades foram estigmatizadas, patologizadas e demonizadas, a exemplo dos costumes dos povos originários das terras que compõem as Américas e dos povos africanos sequestrados



e forçados ao trabalho escravo. Nessa linha de raciocínio, houve um epistemicídio de formas distintas de enxergar e interpretar o mundo.

Uma das comunidades mais afetadas, e que ainda é fortemente atingida por esse processo de inferiorização, é a comunidade LGBTQIA+. Por mais que os estudos acerca dos gêneros e das sexualidades tenham ganhado notório espaço nos debates acadêmicos, nas mídias e na sociedade como um todo, há um movimento que procura suprimir esses debates, especialmente nos últimos anos, com o ascender de grupos que se dizem adotar uma ideologia em prol dos chamados *bons costumes*.

A voz da comunidade LGBTQIA+, na história, apresenta uma voz esquecida, sufocada, tabu triplamente negado no século anterior pelo catolicismo (pecado), pela ciência (patologia) e pelo Estado (crime), vem sendo repensada desde o século passado. Tal fator se deu devido aos avanços dos estudos queer, que acenam para um campo crítico que desafia as regulações de gênero e de sexualidade, propondo novas formas de compreensão e de vivência das identidades sexuais e de gêneros (Butler, 2022).

Inicialmente marginalizada, a teoria queer ganhou força ao contestar a classificação social baseada nos vieses do binarismo (homem X mulher, heterossexual X homoafetivo), promovendo a ideia de que as identidades são construídas social e culturalmente (Butler, 2022). O queer passa a recusar a imposição de identidades fixas e propõe uma visão fluida e aberta, que abarca as múltiplas expressões e vivências das subjetividades humanas.



Desse modo, este capítulo pretende apresentar as formas de visão de um universo teatral que ainda é pouco explorado no meio acadêmico nordestino: a linguagem cênica queer da cidade de Recife, no último quarteirão do século XX. Dito isso, consideramos o teatro como um campo de expressão das múltiplas subjetividades humanas, especialmente daquelas que procuram romper com as regulações dos papéis de gêneros e de sexualidades guiados pelo senso binário da cisheterossexualidade.

Para as discussões apresentadas, partimos de uma pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo (Prodanov, Freitas, 2014), baseando-nos nos pressupostos de autores como Badinter (1986), Butler (1988, 2022), Halberstam (2020), Lugones (2014, 2020), Lopes (2002), Preciado (2020), entre outros.

O capítulo está dividido em mais três seções, além destas considerações iniciais. Na primeira seção, intitulada *Sexualidades e gêneros: o queer como ruptura das regulações*, discutimos a conceitualização do termo queer, e como os estudos dessa área rompem com o estabelecimento de uma sexualidade (cisheterossexualidade) e de dois gêneros (homem X mulher) comum a todas as pessoas, tomando como base os pilares da binaridade.

Na segunda seção, nomeada *A pesquisa queer e o teatro no Recife no último quarteirão do século XX*, debatemos como o teatro se configura como um espaço de transgressão dos papéis reguladores de gêneros e de sexualidades, trazendo como exemplo o teatro recifense. E, na última seção, apresentamos as nossas considerações finais.



O QUE É QUEER?

Com origem da língua inglesa, o termo *queer* foi inicialmente adotado para remeter às pessoas consideradas transgressoras do sistema, que não comungavam com os ditos *bons costumes*, ou seja, um sujeito criminoso que não seguia as regulações corporais estabelecidas. No cenário brasileiro, por mais que os estudos queer tenham ganhado notória repercussão, o termo equivalente é a expressão *transviado* (Bezerra, 2023), usado para nomear aqueles que não obedecem às regras/padrões corporais, que se desviou das normatizações impostas.

Queer se tornou cada vez mais utilizado para expressar identidades sexuais, gêneros e políticas não normativas. Nas universidades, verificamos disciplinas como a *Teoria Queer*, que faz oposição geral ao maniqueísmo heterossexual normativo. Sendo assim, podemos falar de *Artes queer*, *grupos culturais queer* e *grupos políticos queer*, enfim: identidades queer. Além disso, podemos falar em *heterossexualidade queer*, ou seja, pessoas que se reconhecem como heterossexuais, mas não seguem, expressivamente, as práticas sexuais reguladas para os seus respectivos gêneros.

Com a publicação de *Problemas de gênero*, de Judith Butler, em 1990, há a expansão do conceito queer por meio de ativistas e de estudiosos que passaram a usar esta palavra como uma opção provocativa e/ou símbolo da luta dos que não se adequavam no sistema binário de gêneros e de sexualidades. As expressões corporais consideradas transgressoras da cisheterossexualidade passam a adentrar



os debates que, em sua maioria, destinavam maior atenção às temáticas de homens homoafetivos e de mulheres homoafetivas. O contexto das pessoas trans, das travestis, dos intersexos e das *drag queens*, até então, era pouco debatido ou sequer adentrava os debates.

As reflexões de Butler (2022) contribuíram para desconstruir a concepção de que os gêneros e as sexualidades humanas eram estanques, que não poderiam encontrar formas outras de expressão que não a cisheterossexualidade. Ela concebe o gênero como *performativo*, ou seja, que se configura por meio das regulações dos papéis sociais desempenhados na sociedade. Desse modo, as vestimentas, os comportamentos e as expressões corporais são fatores que contribuem para disseminação desses papéis de gêneros. Nas palavras da autora,

Localizar o mecanismo mediante o qual o sexo se transforma em gênero é pretender estabelecer, em termos não biológicos, não só o caráter de construção do gênero, seu status não natural e não necessário, mas também a universalidade cultural da opressão (Butler, 2022, p. 76).

O gênero sempre foi classificado por meio de fatores biológicos, considerando a genitália e o formato corporal. Todavia, a existência de expressões e de práticas não condizentes com as designadas para cada um dos gêneros põe em xeque essa questão. A exemplo de alguns povos originários das Américas e de África, que não possuíam papéis de gêneros específicos e não compartilhavam de um senso binário para classificar os corpos (Lugones, 2020).



Nesse sentido, Lugones (2014, 2020) concebe o conceito de *colonialidade de gênero*, para discorrer sobre como as regulações dos gêneros, bem como a matriz cisheterossexual adentrou e criou raízes firmes nas práticas culturais desses povos originários, fazendo da situação feminina um dos exemplos. A mulher exercia papel de destaque e de liderança nas suas comunidades e, com a chegada dos costumes eurocêntricos do homem caucasiano cisheterossexual e cristão, foi inferiorizada em relação à figura masculina. O mesmo acontece com as práticas homoafetivas encontradas nesses povos, relegadas ao maldito, ao pecado (Trevisan, 2018).

Por meio dessa adequação aos moldes de comportamento e de formas de ser do homem cisheterossexual, podemos tecer que o gênero é a estilização repetida do corpo. Os corpos passam a performar e a reproduzir os atos sociais convencionados aos seus gêneros, instituindo uma identidade entendida “como a maneira cotidiana por meio do qual gestos corporais, movimentos e encenações de todos os tipos constituem a ilusão de um ‘eu’ generificado permanentemente” (Butler, 1988, p. 3). Logo, as expressões transgressoras dessa identidade generificada demonstram como os corpos são categorizados por meio da ilusão de uma substância corpórea permanente. É aqui que o queer adentra, ao descrever as rupturas das formas de ser e expressar as subjetividades humanas.

Nessa perspectiva, os palcos teatrais se configuraram como locais de subversão e transgressão das regulações cisheterossexuais. Seja por meio da expressão



corporal, da travestilidade, das vestimentas, das maquiagens e, principalmente, pelos textos que colocaram em cena a temática da comunidade LGBTQIA+ e demais grupos sociais marginalizados.

O QUEER NO TEATRO RECIFENSE DO ÚLTIMO QUARTEIRÃO DO SÉCULO XX

O movimento de homens gays brancos e abastados financeiramente passava a ideia de movimento assimilacionista e até um tanto *higienista*, que invisibilizava muitas pautas como a pauta trans, a periférica e a negra. Tratava-se de um movimento que queria entrar na norma, ou seja, aceitavam as regulações atribuídas ao gênero. Com a chegada dos anos 1980, e a epidemia de Aids, há um giro que é exatamente o de contemplar as pautas dos corpos transgressores. Um giro que assume o estranho como um lugar político, como uma identidade que assume a diferença, a regressividade e a dissidência como formas de estar no mundo, formas de existir e de fazer política.

No contexto das Ciências Humanas e Sociais, a pesquisa queer tem sido fundamental para desestabilizar categorias preestabelecidas e promover um entendimento mais inclusivo das subjetividades humanas. Na Recife dos anos 80, essa perspectiva encontrou um terreno fértil em diferentes expressões acadêmicas, mas também artísticas como o teatro, em que artistas começaram a explorar essas novas possibilidades expressivas, utilizando a linguagem teatral como ferramenta para discutir e problematizar as



questões de gêneros e de sexualidades, a exemplo das peças de Moisés Monteiro de Melo Neto, encenadas durante a década de 80, em Recife. Segundo Marcus Garcia de Sene,

Entre as peças que compõem a obra, Moisés Neto decide explorar ambiguidade de gêneros em um texto cujo título é ‘O que teria acontecido a Bette Davis?’. Esta comédia dramática envolve um jogo entre os personagens que reflete sobre a identidade, a imagem e a memória. Os personagens da peça, igualmente simbólicos, são Negrita, Frederic e, claro, Bette. A trama envolve temas que vão desde o assassinato à chantagem. Os diálogos entre os personagens destacam a complexidade das relações entre eles, misturando temas de culpa, moralidade e sobrevivência em um ambiente de corrupção e decadência. A dinâmica entre Bette e Negrita é especialmente tensa, refletindo a rivalidade, a inveja, e o desejo de poder que permeiam suas interações (Garcia de Sene, 2024, p. 85 *apud* Melo Neto, 2024, p. 4).

Em 1987, nas peças apresentadas em espaços alternativos, como *Cleópatra*, que foi exibida em locais como a *Boate Misty* e no *Circo Voador*, em Recife, também de autoria de Moisés Monteiro de Melo Neto, homem e mulher poderiam até diferir pelo aparelho sexual, e dizer que se completavam e não se confundiam. No entanto, conforme Badinter (1986, p. 213): “se a anatomia não mudou em milênios, a história e a etimologia mostraram que as sociedades,



hoje, têm atitudes bem diversas quanto à importância atribuída a essa anatomia”.

As palavras de Badinter demonstram como os aspectos biológicos dos corpos, especialmente a genitália, servia para marcar e classificar os corpos, tomando como pilar a binaridade de gêneros e de sexualidades e, desse modo, estabelecendo os comportamentos e os papéis sociais cabíveis a cada um dos gêneros. Todavia, os palcos dos teatros encontraram formas de burlar com estes papéis. Seja por trazer em cenário temáticas marginalizadas, a exemplo das pautas da comunidade LGBTQIA+ ou nas performances realizadas pelos atores, em que podiam encenar personagens não condizentes com o seu gênero. Nesse sentido, o corpo humano generificado transgrediu ao fugir das suas regulações, seja pelos atos encenados ou nas vestimentas dos atores, como fica nítido na imagem a seguir.



Figura 2 - elenco da peça “O que teria acontecido a Bette Davis?”



Fonte: acervo pessoal de Moisés Monteiro de Melo Neto.

Em “Cleópatra”, vemos essa transgressão dos fatores biológicos em um diálogo entre as personagens Cyndi, Cléo, a Múmia e Othe, em que Cléo afirma que Cyndi é *hermafrodita*, um termo utilizado pela biologia e pela medicina de antigamente para nomear aqueles corpos que nasciam com características dos dois sexos. Entretanto, atualmente, aos sujeitos que nascem tanto com o gameta feminino como masculino, é usado a palavra intersexo. Para exemplificar de que modo está temática é discutida na peça, vejamos o trecho a seguir:

CYNDI – (beija os pés de Cleópatra que está sentada no trono) Meu sonho de menina pobre era fazer parte da sua corte do Egito, majestade. Eu faria qualquer coisa pela senhora! Li sua biografia sete vezes, mas, rainha... a senhora é ainda... melhor do que eu imaginava! Quanto a mim... sou apenas uma máquina sexual... curto sexualidade contemporânea... é tão difícil alcançar a perfeição... eu tentei com as suas tropas, porém...

CLÉO – O quê? Então você... você... se... entregou... aos meus soldados? Soube que você, dentre outras coisas, é hermafrodita...

MÚMIA – Nojentinha!

CYNDI – Ah! O fogo egípcio! Ah! A hora do... “amor”. Mas, rainha! Si... eles são muito tímidos, só vivem fingindo que não querem, que os deuses vão castigar... e não sei mais o quê..., mas na hora H pedem é para [...] (Melo Neto, 2024, p. 56).



O teatro é um encontro artístico-social, o que possibilita que esse espaço seja uma arena privilegiada para refletir sobre diferentes questões, dentre elas questões de identidade, sexualidade e gênero. No cenário queer, o teatro acaba sendo um espaço para o aprofundamento das relações entre os diferentes segmentos da comunidade que podem, por meio da experiência ou mesmo da improvisação do jogo teatral, explicitar suas semelhanças e diferenças.

Com isso, sabe-se que o espaço do teatro seria um porta-voz de assuntos locais, o que poderia contribuir para expressão de vozes e temáticas silenciadas. Outro fator percebido nas peças é o interesse financeiro, em que o sexo passa a ser um meio de conseguir “grana”, como discorre o personagem Juan, da peça *Um tostão para Isabelita*.

ISABELITA – Meu bem, controle-se, isso já está virando baixaria.

JUAN – Oh. Benzinho. É que eu queria tanto uma grana legal, pra gente tomar aquele champanhe hoje, comprar roupa nova para você, maquiagem nova, contratar músicos para lhe acompanhar, entende? “Apresentações de Isabelita: música ao vivo”.

ISABELITA – Eu não me incomodo em fazer dublagem, ainda mais tendo você ao meu lado. Meu amor... minha coisinha linda... você é o garoto mais “bonitinho” que eu já encontrei (tenta beijá-lo).

JUAN – Benhê! Num fica me agarrando 24 horas por dia não, tá? Só fico me lembrando da Petra von Kant: “Quando você convive com seu amor, 24 horas, por dia,



depois de algum tempo, você começa a perceber o estofo... as entranhas do outro”.
(ri).

ISABELITA – (incisiva) Qual é benzinho? Esses intelectuais não estão com nada, a vida está mesmo aqui, nestas festas onde nos apresentamos! E você gosta mesmo é de mim. Não é? Ou está com alguma *galinhazinha* nova em mente? Olha que eu te rasgo a cara, hein? Faço o jogo da velha na tua bochecha. Se você não quer que eu o tenha ficado agarrando “24 horas por dia”, então por que é que você fica comigo? Sabendo que é isso que eu quero?

JUAN – Quer saber? Quer?

ISABELITA- Quero

JUAN- Quer saber, mesmo?

ISABELITA- Já disse que sim

JUAN- É por causa da grana!

ISABELITA – Oh!

A Recife do final dos anos 70 e dos anos 80 foi palco de importantes experimentações teatrais que dialogaram diretamente com as ideias emergentes da estética queer. Esse período foi marcado por uma produção cultural intensa e inovadora, na qual o teatro desempenhou um papel crucial na expressão de identidades dissidentes e na contestação das normas sociais vigentes.

As peças “Um tostão para Isabelita”, “Cleópatra” e “O que teria acontecido a Bette Davis?” demonstram as raízes do queer na capital pernambucana, visto que tratam do grotesco, do vaudeville e transgridem com os papéis e com as regulações sociais impostas pela matriz cisheterossexu-



al, seja por dialogarem com comportamentos considerados imorais, por trazerem à tona o sexo por interesse ou por tratarem como os corpos humanos tendem a fugir de padrões biológicos considerados imutáveis.

Nas décadas de 60, 70 e 80, mesmo sobre o tenaz olhar dos militares da ditadura brasileira, diversos artistas conseguiram driblar a censura e manifestar, em suas produções, conteúdos até então proibidos, mesmo que para isso fizessem o uso de figuras de linguagem, a fim de não apresentarem os temas de forma explícita.

Finalmente as ruas da cidade se tornam espaço de visibilidade de personagens gays, seja numa tônica entre libertário e o panfletário, reveladores até do lado de tantos super-homens, seja simplesmente com um tom neonaturalista, que mescla as questões de sexualidade com as mazelas sociais, econômicas e políticas de um país que implementa cada vez mais um projeto modernizante excludente, às sombras de um regime autoritário (Lopes, 2002, p. 135).

Houve, por exemplo, um diálogo com o deboche e com a sátira, pois as peças teatrais eram consideradas muito *farsesca*⁴⁵. A farsa como uma ode à teatralidade, e o rebaixamento cômico de tudo. Nada era levado a sério, tudo é rebaixado: a morte é rebaixada, o crime é rebaixado, a maldade é rebaixada, o amor é rebaixado pela força cômica. Tornando-se, uma obra *farsesca*.

45 Falsas, que enganavam os telespectadores.



Ademais, verificamos tons de um melodrama consciente de si, não o melodrama que acredita no excesso sentimental e nas emoções intensificadas, mas um melodrama que já é paródico, zombeteiro. A paródia, portanto, é uma boa chave para ler essas peças. Há sempre um excesso de sentimentalidade, a qual aparece conscientemente como um recurso, como expediente cômico-teatral.

No centro do absurdo no qual a comunidade LGBTQIA+ se configurava, cabia falar das emoções dessas pessoas, muitas vezes, ligadas à melancolia, à violência, ao luto incessante e à morte, sobretudo após a tragédia da Aids, além da dimensão oposta, do riso, do deboche, do rebaixamento cômico já citado aqui. Ademais, verificamos a presença de um espírito queer que criticava as amarras sociais, recusando e contestando as regulações que procuravam normatizar os corpos humanos.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O queer questiona a matriz cisheterossexual que havia, inclusive, dentro dele. Para ler o mundo, o queer gosta mais do abajur, no lugar da luz branca. Provar que não tolera o controle obsessivo sobre o seu discurso e sobre o seu corpo. Tem uma certa antipatia a respostas prontas e normativas que desemboquem em um mundo fechado. Para ele, as ideias preconcebidas são como flores na lixeira. Mas ele não é apolítico. Mistura o social com a busca da felicidade, combate ao desespero, para ele, é também literatura.

Contra a matriz cisheterossexual e a autoridade masculina, o queer disputa o papel do quarto lugar para o atleta na prova de uma competição. O que não ganha medalha, não tem registro na história. Aborda a infâmia a partir da visão de quem tenta ser livre, mas nunca fez isso para fazer sucesso, trata do desejo entre pessoas do mesmo sexo ou não. Não se liga ao fracasso como impossibilidade e perda. Ri disso, do capitalismo. Transforma. Questiona quando a interpretação de mundo da cisheterossexualidade descreve os corpos humanos transgressores como inautênticos e irreais.

A discussão das peças apresentadas na seção anterior evidenciou como o distanciamento e a rejeição aos papéis de gêneros e de sexualidades tornam o teatro um espaço de bagunça e de rebelião contra a matriz cisheterossexual. Há a aniquilação da promessa de autodestruição dos corpos transgressores, ao exagerar e ao gerar ressentimento, rebatendo, falando o que pensa, perturbando, chocando, aniquilando, entendendo os palcos do teatro como uma área esfíngica, reivindicado, em vez de rejeitar conceitos como o vazio, futilidade, limitação, ineficiência, esterilidade em produtividade. Assim, ativa a função da negação e não o modo da positividade, afastando promessas vazias de utopia. Rasura o abismo entre a realidade e a fantasia de sujeitos e espaços, oferecendo textos por meio dos quais possamos projetar nossos sonhos e nossos desejos.



REFERÊNCIAS

BADINTER, E. **Um é o outro:** relações entre homens e mulheres. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BUTLER, J. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

GREEN, J. **Além do Carnaval:** a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora UNESP, 2019.

HALBERSTAM, J. **A arte queer do fracasso.** Recife: CEPE, 2020.

LOPES, D. **O homem que amava rapazes.** Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002.

LUGONES, M. Colonialidade e gênero. *In:* HOLLANDA, H. B. (Org.). **Pensamento feminista hoje:** perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020, p. 51-81.

LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, v. 22, p. 935-952, 2014.

MELO NETO, M. M. **A estética queer no teatro dos anos 80 no Recife.** Recife: Editora Coqueiro, 2024.

PRECIADO, P. **Um apartamento em Urano.** Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

TREVISAN, J. S. **Devassos no Paraíso:** a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro, 2018.



AUTORAS/AUTORES

Amanda Ramalho de Freitas Brito (UFPB)
Amanda Torres Trajano (UFPB)
Ana Maria Soares Zukoski (UEM)
Andrew Yan Solano Marinho (UNEAL)
Antônio José Rodrigues Xavier (UNEAL)
José Antonio Santos de Oliveira (PPGL/CAPES/UFPE)
Keila Camila Marques Menezes (UNEAL)
Liliam Cristina Marins (PLE-UEM)
Luana da Silva Rocha (UNEAL)
Lucas Santos de Assis (PPGL/UFAL)
Luiz Felipe Verçosa da Silva (PPGL/CAPES/UFPE)
Marcele Aires Franceschini (PLE-UEM)
Maria Betânia da Rocha de Oliveira (UNEAL)
Maria Verônica Tavares Neves Cardoso (UNEAL)
Moama Lorena de Lacerda Marques (UFPB)
Moisés Monteiro de Melo Neto (UNEAL)
Neusa Maria Soares Zukoski (UNIOESTE)
Renildo Ribeiro-de-Siqueira (UNEAL)
Ricardo Postal (UFPE/CNPq)
Taynara Cristina de Souza SILVA (UEM/UNESPAR)
Wilma dos Santos Coqueiro (UNESPAR)
Yago Viegas da Silva (PPGL/UFPB)



Entre Vozes e Silêncios: identidade e racismo na literatura é um convite à escuta atenta das múltiplas vozes que ecoam nos textos literários aqui reunidos. Em cada página, revela-se uma tessitura de sentidos que aponta para um conhecimento verdadeiramente humanizador — capaz de questionar estruturas, romper silêncios e desestabilizar preconceitos arraigados contra a diversidade étnico-cultural, racial e de gênero. Longe de propor uma homogeneização das diferenças, esta obra convida o leitor a reconhecer o outro em toda sua inteireza.

Maria Margarete de Paiva

